Leszek Engelking

CHWYT METAFIZYCZNY

Vladimir Nabokov

– estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości

WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO
ŁÓDŹ 2011

Leszek Engelking

CHWYT METAFIZYCZNY

Vladimir Nabokov

– estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości

W Y D A W N I C T W O
UNIwersytetu Łódzkiego • ŁÓDŹ 2011

RECENZENT

Jacek Gutorow

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Joanna Balcerak

REDAKTOR TECHNICZNY

Jolanta Kasprzak

KOREKTOR

Danuta Bąk

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA

Barbara Grzejszczak

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011

ISBN 978-83-7525-624-6

<https://doi.org/10.18778/7525-624-6>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

Wydanie I. Nakład 200 + 41 egz. Ark. druk. 29,75. Papier kl. III, 80 g, 70 × 100
Zam. 4846/2011. Cena zł 42,– + VAT

Druk: ESSUS Agencja Reklamowo-Wydawnicza
61-815 Poznań, ul. Ratajczaka 26/8

WSTĘP

Bodaj najważniejszą z wcale licznych Nabokovowskich (Władimir Nabokov, Władimir Władimirowicz Nabokow, 1899 Sankt Petersburg – 1977 Lozanna, Szwajcaria) wypowiedzi metaliterackich (w związku z tym będzie ona w niniejszej pracy wielokrotnie przywoływana) jest w przekonaniu piszącego te słowa fragment jego napisanego w październiku 1956 r. w ciągu dwu tygodni wypełnionych intensywną pracą artykułu o *Lolice*¹, dołączonego później do kolejnych wydań powieści jako posłowie i traktowanego odtąd przez niektórych krytyków jako integralna część książki²:

*Utwór prozatorski istnieje dla mnie tylko o tyle, o ile daje mi coś, co bez ogródek nazwę rozkoszą estetyczną, czyli poczucie, że zdołałem jakoś, którądyś nawiązać łączność z odmiennymi stanami bytu, w których sztuka (ciekawość, czułość, dobroć, ekstaza) stanowi normę*³.

Wyraźnie widać, że dla Nabokova dzieło literackie czy w ogóle dzieło sztuki, reprezentowane tu chyba na zasadzie *pars pro toto* przez utwór prozatorski, ma cel autonomiczny, którym jest zdolność do wywoływania specyficznego rodzaju rozkoszy. Rozkosz tę zdolne są wywoływać jedynie twory artystyczne, choć z innych wypowiedzi pisarza wynika, że podobny stan zapewnia czysta nauka. Zarazem jednak rozkosz owa polega na kontakcie z „odmiennymi stanami bytu”, czyli lepszą, wyższą, doskonalszą rzeczywistością, przesyconą „sztuką”, stanowiącą w niej normę. Estetyka uzyskuje więc sankcję, którą nazwać możemy sankcją metafizyczną⁴. Chwyt artystyczny, w pełni zasługujący na miano artystycznego, przynależnego prawdziwej sztuce, staje się przeto chwytem

---

¹ Informacje o powstaniu artykułu za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 300. W całej pracy będę się odwoływać przede wszystkim do oryginału biografii pióra Briana Boyda (także oczywiście jej części pierwszej, poświęconej „latom rosyjskim”), gdyż polski przekład jest w stosunku do niego drastycznie okrojony i zawiera tylko część informacji. Do wersji polskiej będę się odwoływał w drugiej kolejności, jeśli zawiera ona odpowiedni urywek tekstu choćby w skróconej lub przereklamowanej formie. B. B o y d, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 301.

² Zob. np. R. A l l a d e y e, „*A Kind of a detective investigation of the mystery of literary structures: quelques aspects de la composition de Lolita*.” [W:] *Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*, dir. E. Martiny, Paris 2009, s. 100–102.

³ *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita”*, [w:] V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997, s. 380.

⁴ Metafizykę rozumiemy tu potocznie – jako rozważania o kwestiach niepoznawalnych, tajemniczych, niedostępnych zmysłom i doświadczeniu, m.in. o życiu pośmiertnym i „zagadce wszechświata”. Zarazem jednak w tym potocznym znaczeniu kryją się bardziej sprecyzowane znaczenia tego słowa, np. teoria bytu.

metafizycznym i pozwala połączyć się ze sferą idealną lub może (artysta jawiłby się tu jako mistrz teurgii)⁵ ściągnąć ją na chwilę na ziemię. Wszelkie więc mechanizmy artystyczne tej twórczości warte są bacznej uwagi nie tylko ze względu na nie same, ale i ze względu na swoje metafizyczne zakotwiczenie. Podkreślmy raz jeszcze: to sztuka – wprawdzie nie tylko ona, ale to inna kwestia – umożliwia choćby chwilowy kontakt z wyższą rzeczywistością. Prawdziwa, wielka sztuka jest, zdaniem Nabokova, bardzo skomplikowana, „jest trudna”⁶, pełna złożonych wzorów, zagadek, pułapek i wprowadzających w błąd tropów. Analitik tej twórczości – a niewątpliwie analiza jest dla autora *Lolity* znacznie ważniejsza niż synteza i uogólnienie – musi spróbować odpowiedzieć sobie na pytanie, jak dany utwór jest zrobiony, jak funkcjonuje jego artystyczny mechanizm, musi pilnie śledzić wszystkie komplikacje, starać się odsłonić zamaskowane wzory i desenie, musi też wskazywać na całe bogactwo znaczeniowe poszczególnych fragmentów, do którego przyczyniają się liczne aluzje literackie, historyczne, filozoficzne czy też aluzje do dzieł sztuki plastycznej albo dzieł muzycznych; aluzje te winny być odkryte i za każdym razem należy określić ich funkcję.

W wybitnym dziele sztuki szczegół jest, według rosyjsko-amerykańskiego twórcy, najważniejszy⁷. Również w Nabokowskiej wizji *ars legendi* detal odgrywa niezwykle istotną rolę: „Czytając, powinniśmy dostrzegać i pieścić szczegóły. Nie ma nic złego w księżycowej poświęceniu generalizacji, jeśli pojawia się ona wtedy, gdy już zbierzemy z wielką miłością słoneczne okruchy. Jeśli natomiast ktoś wychodzi od gotowych uogólnień, zaczyna od niewłaściwego końca i oddala się od książki, zanim jeszcze zacznie cokolwiek z niej rozumieć”⁸. Badaczowi trzeba więc pochylić się właśnie nad szczegółem, oddanym możliwie najwierniej i przejawiającym się jak najbardziej wyraziście, w związku z czym nieunikniona wydaje się spora liczba przytoczeń fragmentów dzieł pisarza, cytatów, których w tym wypadku nie mogą zastąpić omówienia ani napomknienia. Metoda hermeneutyczna, a przede wszystkim metoda *close reading* w odniesieniu do dzieła Nabokova wydaje się szczególnie właściwa, w gruncie rzeczy nieunikniona. Zarazem trzeba powiedzieć, że żadne narzędzia, które pomagają naprawdę wnikać w analizowane tu dzieło, nie powinny być *a priori* odrzucane. Interesuje nas tu przy tym jedynie dotarcie do najgłębszych znaczeń analizowanych tekstów i całości twórczości pisarza, traktowanej jako większa od poszczególnych utworów struktura, a nie puste popisy interpretacyjne czy efekciarskie odwołania do modnych strategii badawczych.

⁵ Zauważmy, że pojęcie teurgii, zaczerpnięte z filozofii Władimira Sołowjowa (*swobodnaja tieurgija*) miało ogromne znaczenie dla estetyki twórców symbolizmu rosyjskiego, zwłaszcza ważnego dla Nabokova Andrieja Bielego. Por. W. W. B y c k o w, *Wł. Sołowjow i estetyczeskoje soznanie Sieriebrianogo wieku*. [W:] *Władimir Sołowjow i kultura Sieriebrianogo wieku*, red. A. A. Tacho-Godi, J. A. Tacho-Godi, Moskwa 2005, s. 16–20.

⁶ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 115. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady fragmentów obcojęzycznych są dziełem autora niniejszej książki.

⁷ „W wielkiej sztuce i czystej nauce szczegół jest wszystkim”. *Ibidem*, s. 168.

⁸ V. N a b o k o v, *Dobrzy czytelnicy i dobrzy pisarze*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 33. Także od swych studentów Nabokov wymagał podczas egzaminów znajomości szczegółów omawianych na zajęciach dzieł. Por. G. D i m e n t, *Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*, Seattle and London 1997, s. 33–34.

W wypadku analizowania twórczości takiego autora jak Nabokov, interpretator nie może się powstrzymać przed zadaniem sobie pytania, jakby jego rozważania przyjął sam pisarz. W końcu rosyjsko-amerykański twórca ogłosił bardzo ostrą recenzję⁹ jednej z prac poświęconych swej twórczości¹⁰, z dużą złośliwością krytykując przede wszystkim doszukiwanie się w niej erotycznych symbolów freudowskich¹¹. Oczywiście w ocenie i interpretacji własnego dzieła autor nie zawsze musi mieć rację. Sam Nabokov wskazuje na to w błyskotliwym książkowym eseju o Nikołaju Gogolu¹². Jednak autor tak niezwykle świadomy swego warsztatu, doskonale panujący nad najmniejszymi szczegółami swych utworów, niewątpliwie przynajmniej w ogromnej większości wypadków doskonale wiedział, na czym mu zależy, a co nie jest jego zamiarem. Stąd ogromna waga jego autointerpretacji. Jeśli nie zawsze można do końca im zawierzyć, to głównie dlatego, że i w tekstach metaliterackich Nabokov lubi czasem zwodzić odbiorcę.

Dokładne datowanie poszczególnych tekstów ma umożliwić czytelnikowi prześledzenie przeobrażeń tej twórczości i precyzyjne umiejscowienie ich w czasie. Powieści Nabokova są omawiane w niniejszej pracy chronologicznie, pojawiają się w niej jednak także rozdziały poświęcone twórczości nowelistycznej pisarza, dwu konkretnym opowiadaniom oraz pewnym zagadnieniom tematycznym z twórczością tą związanym. Ponadto w rozdziałach analizujących poszczególne powieści dużo jest odwołań do innych utworów ich autora, także dramatów i tekstów poetyckich, którym nie poświęcono osobnych rozdziałów. Tematycznemu uporządkowaniu materiału służy m.in. system odsyłaczy oraz indeksy.

Warto zauważyć, że metafizyczne koncepcje Nabokova nie są osadzone w żadnym konkretnym systemie religijnym czy ezoterycznym (choć pojawiają się w jego dziełach elementy tradycji judeochrześcijańskich, np. raj, anioły czy diabły), sam pisarz widzi je jako intuicje, przecucia i domysły często niemożliwe do pełnego wyrażenia w języku, a już szczególnie w wypowiedziach dyskursywnych. Niemniej pewne przekonania o charakterze metafizycznym da się z jego utworów wyabstrahować i to również jest celem niniejszej pracy.

Zapytany w jednym z wywiadów o to, czy wierzy w Boga, Nabokov odpowiedział: „Żeby być całkiem szczerym – a zamierzam teraz powiedzieć coś, czego nie mówiłem nigdy dotychczas i co, mam nadzieję, wywoła ożywczy dreszcz – wiem więcej niż mogę wyrazić w słowach, a ta drobna cząstka, którą wyrazić mogę, nigdy nie zostałaby wyrażona, gdybym nie wiedział więcej”¹³.

---

⁹ V. N a b o k o v, *Rowe's Symbols*, „The New York Review”, 7 X 1971, przedruk w: i d e m, *Strong Opinions*, s. 304–307.

¹⁰ W. W. R o w e, *Nabokov's Deceptive World*, New York 1971.

¹¹ Jak powiada Nabokov, groteskowa jest na przykład Rowe'owska „interpretacja tenisowej gry Lolity i jego twierdzenie, że piłeczki tenisowe symbolizują jądra (bez wątplenia jądra olbrzymiego albinosa)”. V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 306.

¹² Por. V. N a b o k o v, *Nikolay Gogol*, London 1973, s. 57–58.

¹³ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 45.

MIŁOŚĆ EROTYCZNA W TWÓRCZOŚCI NABOKOVA (NABOKOV I WŁADIMIR SOŁOWJOW)

Vladimirowi Nabokowowi ze względu na aurę skandalu, która początkowo otaczała *Lolitę* (1955, ros. 1967), jego najślawniejszą powieść, przypięto etykietkę pisarza erotycznego. Książkę oskarżano wręcz o pornografię – czynili to najpierw, według świadectwa samego autora w jednym z listów¹, amerykańscy wydawcy, którzy odrzucili maszynopis, a potem niektórzy krytycy i czytelnicy – i określano jako niemoralną, nieprzyzwoitą i zdegenerowaną², co z perspektywy czasu wydaje się zadziwiające, a nawet wręcz śmieszne.

Z kolei *Ada* (1969), historia trwającej całe życie namiętnej kazirodczej miłości, wydaje się m.in. wyzwaniem rzuconym czytelnikom i krytyce: „Uważacie mnie za pisarza erotycznego, to proszę”. Zauważmy jednak, że w powieści tej to zaślepiająca zmysłowość jest często źródłem wszelkich nieszczęść trójki bohaterów, tytułowej Ady, jej brata Vana i przyrodniej siostry obojga, Lucette. Tę ostatnią doprowadza ona do samobójczej śmierci.

Warto zauważyć, że w jednym z wywiadów (dla „Playboya”) Nabokov uznał temat seksu za wręcz nudny, co w wypadku pisarza poświęcającego mu w swej twórczości wiele uwagi uznać można za stwierdzenie zaskakujące. Przeprowadzający wywiad Alvin Toffler wspomina o filisterstwie amerykańskich obyczajów seksualnych jako, zdaniem czytelników pisma, zjawisku wyjątkowo dla autora *Lolity* zabawnym, a Nabokov oznajmia: „Seks jako instytucja, seks jako ogólne pojęcie, seks jako problem, seks jako oklepane pojęcie – to wszystko uważam za zbyt nudne, by poświęcać temu swoje słowa. Pomińmy kwestię seksu”³.

W ostatniej swej ukończonej książce, *Patrz na te arlekiны!* (1975, *Look at the Harlequins!*), Nabokov umieścił wiersz bohatera i zarazem narratora tej powieści, Wadima

---

¹ List do Edmunda Wilsona, datowany 39 VII 1954. *The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979, s. 285.

² B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 364; M. Wood, *Revisiting „Lolita”, [w:] Vladimir Nabokov’s „Lolita”: A Casebook*, ed. E. Pifer, Oxford 2003, s. 187; R. T. Levine, „My Ultraviolet Darling”: *The Loss of Lolita’s Childhood*, „Modern Fiction Studies” 1979, vol. 25, nr 3 (Vladimir Nabokov Number), s. 478.

³ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 23.

Wadimowicza, będącego jego zniekształconym odbiciem, jakąś jego mniej udaną wersją, w którym jest mowa o stanie zakochania i który nosi adekwatny do zawartości tytuł *Zakochanie (Wlublonność)*. Powieść napisana została po angielsku, ale wiersz jest rosyjski i w tym języku zostaje przytoczony (potem następuje jego prozatorski, dosłowny, ale momentami dość swobodny przekład angielski). Choć Nabokov przypisał go swemu bohaterowi, wiersz ów stanowi też kropkę kończąca jego własne bogate dzieło rosyjskojęzyczne. Znalazł się on (z przypiskiem „wiersz Wadima z powieści *Look at the Harlequins!*”)⁴ w tomie *Stichi*, który ukazał się wprawdzie pośmiertnie, ale do którego wiersze zdążył wybrać (choć na bardziej ścisły wybór nie starczyło mu już czasu) sam autor, o czym w przedmowie pisze wdowa po pisarzu, Wiera Nabokowa⁵. Wiersz ten zamyka ów tom, a widnieje pod nim data „1973 r.”.

Oto ten utwór:

Мы забываем, что влюбленность
не просто поворот лица,
а под купавами бездонность,
ночная паника пловца.

Покуда снится, снись, влюбленность,
но пробуждением не мучь,
и лучше недоговоренность,
чем эта щель и этот луч.

Напоминаю, что влюбленность
не явь, что метины не те,
что, может быть, потусторонность
приотворилась в темноте⁶.

Najciekawsza jest tu strofa ostatnia, a zwłaszcza mający niewątpliwie głęboką wymowę semantyczną rym „wlublonność” – potustronność⁷. Jego znaczenie jest tym większe, że jak w przedmowie do tomu *Stichi* zaświadcza wdowa po autorze (a okazało się to jednym z najważniejszych stwierdzeń dotyczących Nabokova, stwierdzeń otwierających nowe perspektywy nabokowistyki i wręcz jej nowy nurt główny), *potustoronnost'*, co można przełożyć neologizmem „zaświatowość”, albo słowem „zaświaty” czy też słowami „życie przyszłe”, zawsze była najważniejszym tematem pisarza. „Teraz, oddając ten tom do druku – pisze autorka przedmowy – chciałabym zwrócić uwagę czytelnika na główny temat Nabokova. Jak się zdaje, nie został on przez nikogo zauważony, a tymczasem przenika wszystko, co Nabokov pisał; niby jakiś znak wodny symbolizuje jego twórczość. Mówię o «zaświatowości», jak on sam go nazwał w swym ostatnim wierszu *Zakochanie*”⁷. Ów rym wiąże ze sobą zakochanie i zaświaty. Z kolei słowa o zaświatowości, która być może „prietworilaś w tiemnotie” można zinterpretować chyba tylko w jeden sposób: dla zakochanego (zakochanej) mogą uchylić się drzwi do zaświatów.

⁴ W. Nabokow, *Stichi*, Ann Arbor 1979, s. 318.

⁵ W. Nabokowa, *Priedistowije*. [W:] W. Nabokow, *Stichi*, s. 3.

⁶ W. Nabokow, *Stichi*, s. 317–318.

⁷ W. Nabokowa, *op. cit.*, s. 3.

Stwierdzenie to przypomina słowa Władimira Sołowjowa (1853–1900), który w książce *Sens miłości* (1892, *Smysl ljubwi*) mówi, że „gdy tylko pierwotny [*pierwonaczalny*] patos miłości zdąży pokazać nam rąbek innej, lepszej rzeczywistości, z inną zasadą i prawem życia, natychmiast staramy się wykorzystać przyływ energii, jako skutek tegoż objawienia, nie w tym celu, aby iść dalej, gdzie nas ono wzywa, a jedynie w tym celu, aby jeszcze lepiej zakorzenić się i urządzić w starej i beznadziejnej rzeczywistości, nad którą dopiero co zostaliśmy wyniesieni przez miłość”⁸. Oczywiście owa „inna, rzeczywistość” to w tym wypadku niekoniecznie zaświaty, jest to jednak w każdym razie jakaś rzeczywistość „lepsza”, „doskonalsza”. To z kolei przywołuje jedną z kluczowych metaliterackich wypowiedzi Nabokova, którą przytoczyliśmy już we wstępie do niniejszej pracy: „Utwór prozatorski istnieje dla mnie tylko o tyle, o ile daje mi coś, co bez ogródek nazwę rozkoszą estetyczną, czyli poczucie, że zdołałem jakoś, którądyś nawiązać łączność z odmiennymi stanami bytu, w których sztuka (ciekawość, czułość, dobroć, ekstaza) stanowi normę”⁹. I tu mowa jest o lepszej rzeczywistości, tylko że poczucie kontaktu z nią umożliwia nie zakochanie, lecz rozkosz estetyczna, która zdaje się mieć wymiar metafizyczny, a nawet wręcz mistyczny. I taką jednak ideę znajdziemy u Sołowjowa. Oto w opublikowanym w 1890 r. tekście *Ogólny sens sztuki* (*Obszczij smysl iskusstwa*) otrzymujemy propozycję ogólnego określenia istoty sztuki, ma się rozumieć sztuki prawdziwej, godnej tego miana: „wszelkie dostrzegalne wyobrażenie jakiegokolwiek przedmiotu czy zjawiska z punktu widzenia jego ostatecznego stanu, czyli w świetle przyszłego świata, jest dziełem sztuki”¹⁰. Dodajmy, że cały przytoczony fragment autor podkreśla jako szczególnie istotny, wydzielając go z tekstu kursywą (w przekładzie polskim mamy druk rozstrzelony). Dzieło sztuki jest więc antycypacją piękna doskonałego i może nas łączyć z „prawdziwą istotą rzeczy i ze światem nadziemskim”¹¹. Jak powiada badaczka tej filozofii: „Można by rzec, iż w gęstej pajęczynie ziemskich – poziomych – odniesień człowieka piękno wcina się pionem, światłem z innego, lepszego świata”¹². Jak więc się zdaje, zarówno u Sołowjowa, jak i u autora *Daru*, na kontakt z lepszą rzeczywistością pozwala i sztuka, i erotyczne zauroczenie.

Z przytoczonej wypowiedzi Nabokova wynika, że obca mu była myśl o podporządkowaniu literatury zadaniom pozaartystycznym. Także Sołowjow stwierdza w pracy *Piękno w przyrodzie* (1889, *Krasota w prirodie*): „Jako cel sam w sobie piękno niczemu służyć nie może – w sensie praktycznym i życiowym jest ono czystą bezużytecznością”¹³.

⁸ W. Sołowjow, *Sens miłości*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 46.

⁹ Zob. przypis 2 do Wstępu.

¹⁰ W. Sołowjow, *Ogólny sens sztuki*, [w:] i d e m, *Wybór pism*, t. III, red. A. Hauke-Ligowski, OP, przeł. J. Zychowicz, Poznań 1988, s. 20.

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Lechow ska, *Twórczość jako kształt Bogoczości*. Estetyka Władimira Sołowjowa. „Slavia Orientalis”, r. LVII, nr 3, Warszawa 2008, s. 369–370.

¹³ W. Sołowjow, *Krasota w prirodie*, [w:] i d e m, *Soczinienija w dwuch tomach*, t. 2, red. A. W. Gułyga, A. F. Łosiew, Moskwa 1990, s. 356. Jako „czystą bezużyteczność” określa Sołowjow piękno również w liście do Afanasija Feta. W. Sołowjow, *Pisma*, t. III, red. E. L. Radlow, Sankt Pietierburg 1908–1923, s. 123. Cyt. za: L. Pieriepiółkina, *Literaturno-kritičeskaja diejatel’nost’ Władimira Sołowjowa w sistiemie jego filosoofskich idiej*, Tampere 1995 (Acta Universitatis Tampere, ser. A, vol. 439), s. 89.

Zarazem u obu autorów za stwierdzeniami o autotelizmie piękna i sztuki mający horyzont metafizyczny i związek piękna z innymi podstawowymi wartościami. U Nabokova, który bynajmniej nie jest cynikiem ani głosicielem rozchwalania wartości moralnych, etyka ściśle łączy się z estetyką (i metafizyką)¹⁴. Podobnie u Sołowjowa, który powiada: „piękno jest potrzebne dla spełnienia dobra w świecie materialnym, ponieważ tylko ono rozświeśla i uśmierza niedobry mrok tego świata”¹⁵.

Nabokov wyjątkowo niechętnie przyznawał się do jakichkolwiek wpływów literackich. Uczynił tak jednak kiedyś, co prawda nie w tekście przeznaczonym do druku, lecz w prywatnym liście, wskazując na całą epokę piśmiennictwa rosyjskiego: „Upadek» literatury rosyjskiej w latach 1905–1917 to radziecki wymysł. Błok, Biely, Bunin i inni napisali swoje najlepsze rzeczy w tym czasie. I nigdy poezja nie była w Rosji równie popularna, nawet w czasach Puszkina. Jestem produktem tego okresu, wychowałem się w tej atmosferze”¹⁶. Dodajmy, że w swych wypowiedziach metaliterackich autor *Daru* wymienił kilku przedstawicieli Srebrnego Wieku¹⁷, wyrażając się o nich z aprobatą, a *Petersburg* Andrieja Bielego uznał za jedno z czterech największych światowych arcydzieł prozatorskich XX stulecia¹⁸.

Jak powszechnie wiadomo, filozofia Sołowjowa miała fundamentalne znaczenie dla twórców rosyjskiego Srebrnego Wieku, a szczególnie dla tzw. młodszych symbolistów, czyli m.in. wymienionych w liście Nabokova Aleksandra Błoka i Andrieja Bielego.

Skoro autor *Maszerki* jest „produktem” okresu, w którym dominuje „druga fala” rosyjskiego symbolizmu, to czy mogła mu być obojętna myśl Władimira Sołowjowa? Powiedzmy od razu, że nie ma żadnych bezpośrednich dowodów Nabokovowskiej choćby znajomości tej myśli, nie mówiąc o szczególniejszym nią zainteresowaniu. Niemniej pewne zbieżności są uderzające, choć – rzecz jasna – występuje tu jedna podstawowa różnica, mianowicie brak zakotwiczenia Nabokova w chrześcijaństwie, nie mówiąc już o prawosławiu, autor *Lolity* nie jest zakotwiczony w ogóle w żadnej religii pozytywnej. Indywidualizm Nabokova mówi: „jestem w swej metafizyce zatwardziałym niezwiązkiem i nie bawią mnie zorganizowane wycieczki po antropomorficznych rajach”¹⁹, świadomie lub nie rzucając wyzwania idei *sobornosti* (a tym bardziej słowiańskiej *obszczinnosti*). Z drugiej strony, także Sołowjow, jak wiadomo, przekraczał w swej myśli wąsko rozumianą tradycję prawosławną, marząc o zjednoczeniu kościołów chrześcijańskich i, by tak rzec, flirtując z katolicyzmem²⁰. Dodajmy, że oprócz autora tych słów²¹ na zbieżność koncepcji Nabokovowskich z myślą Sołowjowa zwrócił uwagę

¹⁴ Por. na ten temat: V. A l e x a n d r o v, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, New Jersey 1991, s. 8, 53, 143, 183, 185.

¹⁵ W. S o ł o w j o w, *Ogólny sens sztuki*, s. 13.

¹⁶ List do Edmunda Wilsona, datowany 4 I 1949. *The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence...*, s. 220.

¹⁷ Na temat „Nabokov a Srebrny Wiek literatury rosyjskiej” por. V. A l e x a n d r o v, *op. cit.*, s. 213–234.

¹⁸ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 57.

¹⁹ V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów.* *Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 267.

²⁰ G. P r z e b i n d a, *Teokracja ekumeniczna Władimira Sołowjowa*, [w:] i d e m, *Między Moskwą a Rzymem. Myśl religijna w Rosji XIX i XX wieku*, Kraków 2003, s. 57–67.

²¹ L. E n g e l k i n g, *Posłowie* [do:] V. N a b o k o v, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, s. 230–231; i d e m, *Posłowie* [do:] V. N a b o k o v, *Maszerka*, Warszawa 2004, s. 138–139.

wybitny rosyjski badacz dzieła twórcy *Daru*, Aleksandr Dolinin, i to właśnie w aspekcie koncepcji miłości. Powiada on mianowicie, że Sołowjowowski sens miłości jest „bliski temu, jak rozumiał miłość Nabokov”²². Intuicja ta wydaje się bardzo trafna.

Główną ideą Sołowjowa jest idea wszechjedności, Nabokov mówi o sobie, że jest „niepodzielnym monistą”²³, a jednocześnie nietrudno znaleźć u nich ślady dualizmu, przede wszystkim gnostyckiego. Na myśl Sołowjowa wpływ wywarł przede wszystkim Walentyn Egipcjanin (ok. 100 – po 160)²⁴, nawet Aleksiej Łosiew, umniejszający znaczenie gnozy dla filozofii rosyjskiego głosiciela wszechjedności, przyznaje, że pozostały w owej filozofii wyraźne ślady gnostycyzmu i czegoś przeciwnego twierdzić niepodobna²⁵. Koncepcje gnostyckie oddziaływały przede wszystkim na młodego filozofa²⁶, który później nabrał do nich dystansu, ale jak podkreśla znawca zagadnienia, „mimo chłodniejszego stosunku Sołowjowa w stosunku do gnostycyzmu, był on jednym z konstytutywnych elementów jego filozofowania przy wypracowywaniu teurgicznej estetyki w *Sensie miłości* i związanych z tą pracą dziełach”²⁷. Zarówno zagadnienie teurgicznej estetyki, jak i rozprawa *Sens miłości* są tu dla nas szczególnie ważne. Fascynacja dziełem filozofa przyczyniła się do pojawienia się motywów związanych z gnozą w dziełach niektórych twórców Srebrnego Wieku, zwłaszcza Bielego i Błoka, oraz należących do tego okresu filozofów religijnych²⁸. U Nabokova widać odwołania gnostyckie przede wszystkim w *Zaproszeniu na egzekucję* (1935–1936, wyd. książkowe 1938, *Priglaszenije na kazn'*, ang. 1958, *Invitation to a Beheading*)²⁹, ale jest rzeczą prawdopodobną, że dałoby się je wysledzić również gdzie indziej, np. w *Obronie Łużyna* (1929, wyd. książkowe 1930, *Zaszczita Łużyna*, ang. 1964, *The Defense*)³⁰. W utworze tym jedna z drugoplanowych postaci nosi nazwisko Walentinow, co może się skojarzyć z gnostykiem Walentynem. Rzecz jasna, mógłby to być przypadek, ale mamy jeszcze w tej powieści (jedynie w wersji rosyjskiej) postać nauczyciela Łużyna, Walentina Iwanowicza, który pełni istotną, choć dla siebie nieświadomą, rolę w dochodzeniu bohatera do idealnej, całkowicie wyzbytej materii rzeczywistości szachów.

Ślady gnostyckiego dualizmu widoczne są też w podejściu zarówno rosyjskiego filozofa, jak i rosyjsko-amerykańskiego pisarza do sfery miłości cielesnej. Sołowjow wprawdzie mówi o świętości materii, podkreśla, że chrześcijaństwo uznaje znaczenie

---

²² A. Dolinin, *Dwojnoje wriemia u Nabokowa (Ot „Dara” k „Lolite”)*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn' pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 317.

²³ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 85, 124.

²⁴ G. Przebinda, *Włodzimierz Sołowjow*, Kraków 1992, s. 64; J. Dobieszewski, *Włodzimierz Sołowjow. Studium osobowości filozoficznej*, Warszawa 2002, s. 287.

²⁵ A. Łosiew, *Włodimir Sołowjow i jego wriemia*, Moskwa 1990, s. 245.

²⁶ A. P. Kozyrjow, *Gnosticeskije iskanija Wł. Sołowjowa i kultura Sieriebrianogo wieku*, [W:] *Włodimir Sołowjow i kultura Sieriebrianogo wieku*, red. A. A. Tacho-Godi, J. A. Tacho-Godi, Moskwa 2005, s. 227–231.

²⁷ A. P. Kozyrjow, *Sołowjow i gnostiki*, Moskwa 2007, s. 57.

²⁸ *Ibidem*, s. 231–239.

²⁹ Gnostyckie motywy w tej powieści dokładnie analizuje Siergiej Dawydow: S. D a v y d o v, „Teksty-matreshki” *Vladimira Nabokova*, München 1982 (*Slavistische Beiträge*, Bd. 152), s. 107–182; i d e m, [hasło] *Invitation to a Beheading*, [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 191–201.

³⁰ Motywy gnostyckie dostrzega w tej powieści Vladimir E. A l e x a n d r o v, *op. cit.*, s. 70–72, 77.

człowieka nie tylko jako istoty duchowej, ale i materialnej, gdyż głosi wieczne życie ciała³¹, ale jak powiada polski badacz tej filozofii, „pewien nurt rozważań Sołowjowa wokół tego zagadnienia zdaje się sugerować, że cielesność czy zjawiskowość ma charakter raczej negatywny, jest sferą do przezwyciężenia czy raczej porzucenia – że chodzi w istocie o całkowite wydobycie się z niej”³².

Sołowjow stawia miłość erotyczną najwyżej ze wszystkich rodzajów miłości, motywując to faktem, że we wszystkich innych „brakuje albo jednorodności, równości i współdziałania między kochającym i kochanym, lub też istnieje całkowita i nie do przezwyciężenia różność cech uzupełniających się wzajemnie”³³. Nie znaczy to, że chodzi mu o miłość zmysłową, cielesną, choć oczywiście pierwiastek cielesny pozostaje w niej obecny (Sołowjow nie odrzuca tego, co materialne, cielesne, ziemskie, zależy mu jednak na przekształceniu tego, co ziemskie, w boskie)³⁴. Waloryzowany jest wszelako mniej lub bardziej negatywnie. Już w pracy *Duchowe podstawy życia* (1884, *Duchownyje osnovy żyznj*, pierwsze dwa wydania pt. *Rieligioznyje osnovy żyznj*) filozof stwierdza: „Popęd płciowy oszukuje ludzkie serce pozorami miłości. Ale nie jest on miłością, lecz tylko jej fałszywym podobieństwem. Miłość bowiem to wewnętrzna nierozłączność i współlistność dwóch istot, zaś naturalna namiętność tylko do tego celu dąży, ale nigdy go nie osiąga i dlatego jej skutkiem bywa zwykle coś jedynie zewnętrznego, co jest odrębne od obu jej źródeł sprawczych i może być dla nich zupełnie obce, a nawet wrogie”³⁵. W *Sensie miłości* zaś czytamy: „Zewnętrzne zjednoczenie życiowe i w szczególności fizjologiczne, nie ma określonej relacji do miłości. Zdarza się ono bez miłości i miłość bywa bez niego”³⁶. W *Dramacie życiowym Platona* (1898, *Żyziennaja drama Platona*) Sołowjow wyodrębnia pięć „głównych dróg miłości”. O pierwszej, „drodze piekielnej”, nie chce mówić, druga to droga zaspokajania popędu płciowego, „droga zwierzęcia”, filozof nazywa ją „mniej straszną, ale również niegodną człowieka, choć dosyć dla niego zwykłą”³⁷. Trzecia droga to ta, „na której popędy życiowe są akceptowane w rozumnej mierze – w granicach niezbędnych dla zachowania postępu rodzaju ludzkiego”³⁸. Czwartą drogą jest ascetyzm płciowy, „zmierzający nie tyle do ograniczenia popędów zmysłowych, ile raczej do ich zupełnej neutralizacji poprzez wysiłki ducha ukierunkowane na wstrzemięźliwość”³⁹. Filozof podkreśla jednak, że nie jest to droga najwyższa. Istnieje jeszcze piąta, „doskonała i ostateczna droga przeobrażającej i przebóstwiającej miłości”⁴⁰. Przecistawia się ona źródłom śmierci, jednoczy pierwiastek męski z żeńskim i duchowy z cielesnym, jest z zasady zjednoczeniem, a więc wzajemnym oddziaływaniem pierwiastków boskiego i ludzkiego.

³¹ J. Dobieszewski, *op. cit.*, s. 269.

³² *Ibidem*, s. 260.

³³ W. Sołowjow, *Sens miłości*, s. 19.

³⁴ J. N. Trubieckoj, *Mirosozierenije Wł. Sołowjowa*, t. I, Moskwa 1913, s. 8.

³⁵ W. Sołowjow, *Duchowe podstawy życia*, przeł. J. Zychowicz, [w:] *idem*, *Wybór pism*, t. I., s. 19.

³⁶ W. Sołowjow, *Sens miłości*, s. 29.

³⁷ W. Sołowjow, *Dramat życiowy Platona*, przeł. J. Zychowicz, [w:] *idem*, *Wybór pism*, t. III, s. 67.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 68.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 69.

Dla Sołowjowa, trzeba tu zaznaczyć, sensem miłości erotycznej nie jest bynajmniej rozmnożenie gatunku. Polega on na czymś innym. „Sens ludzkiej miłości – powiada filozof – tkwi w uzasadnieniu i zbawieniu indywidualności przez ofiarę z egoizmu”⁴¹. I jeszcze: „Podstawowy sens miłości [...] tkwi w uznaniu absolutnego znaczenia drugiej osoby”⁴². Miłość erotyczna prowadzić ma do połączenia dwu konkretnych istot i powstania jednej osoby absolutnej. Autentyczny i pełny człowiek nie może być tylko mężczyzną lub tylko kobietą, powinien być ich jednością (Sołowjow mówi o pojęciu androgynizmu, które jest jednym z pojęć określających „najwyższą drogę miłości”) ⁴³. „Zrealizowanie tej jedności – pisze filozof – lub stworzenie autentycznego człowieka jako wolnej jedności zasady męskiej i żeńskiej, zachowujących swą formalną odrębność, ale którzy przezwyciężyli swoją istotną różnicę i rozpad, jest właśnie najważniejszym zadaniem miłości”⁴⁴. I gdzie indziej: „Stworzył Przedwieczny Bóg człowieka, na obraz i podobieństwo swoje stworzył go; mężczyznę i niewiastę stworzył ich. To znaczy, że obraz i podobieństwo Boże – to, co ma być przywrócone – odnosi się nie do połowy, lecz do całego człowieka, tzn. do konkretnego zjednoczenia pierwiastka męskiego i żeńskiego – prawdziwy androgynizm – bez zewnętrznego zmieszania kształtów, co byłoby pokracznością, i bez wewnętrznego rozdzielenia osoby i życia, co byłoby niedoskonałością i źródłem śmierci”⁴⁵. Filozof mówi wyraźnie o przeciwstawieniu się śmierci, jego zdaniem, prawdziwym, choć dotąd niezrealizowanym zadaniem miłości jest „rzeczywiste obdarzenie jej przedmiotu wiecznym trwaniem, rzeczywiste uchronienie go od śmierci i przemijania, ostateczne przeobrażenie go w pięknie”⁴⁶. *Nota bene*, w takim postawieniu sprawy widać wpływ innego chrześcijańskiego filozofa, Nikołaja Fiodorowa, który uważał, że ludzkość powinna zapanować nad przyrodą i zwyciężyć śmierć, że jest to jej zadanie, jej powinnością jest realizacja ewangelicznej zapowiedzi powszechnego zmartwychwstania, także zmartwychwstania ciał⁴⁷. Sołowjow był przez pewien czas pod dużym wrażeniem poglądów Fiodorowa i można mówić o wpływie myśli Fiodorowskiej na niego⁴⁸. Co istotne, Fiodorow występował przeciwko seksualizmowi, który powiela życie, a powielając je, powiela również śmierć.

To wszystko dotyczy, jak powiada jeden z badaczy⁴⁹, subiektywnej, wewnętrznej strony miłości, stronę drugą nazywając obiektywną i zewnętrzną. Także o niej Sołowjow pisze w *Sensie miłości*. Chodzi mu o ustanowienie autentycznej relacji człowieka z jego sferą społeczną, jak również z przyrodą i całym światem. Trzeba zresztą powiedzieć, że

⁴¹ W. Sołowjow, *Sens miłości*, s. 16, kursywa autora cytatu.

⁴² *Ibidem*, s. 41.

⁴³ W. Sołowjow, *Dramat życiowy Platona*, s. 70.

⁴⁴ W. Sołowjow, *Sens miłości*, s. 24.

⁴⁵ W. Sołowjow, *Dramat życiowy Platona*, s. 200.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 66.

⁴⁷ M. Łoski, *Historia filozofii rosyjskiej*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2000, s. 87; A. Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Platonowa)*, Warszawa 1996, s. 31.

⁴⁸ O relacjach myśli Fiodorowa pisze m.in. J. Dobieszewski, *op. cit.*, s. 770–773.

⁴⁹ A. Jansen, *Stichotworienije „Tri podwiga” – klucz k ponimaniju filosofii lubwi Wł. Sołowjowa kak triochczlennogo tworczeskogo processa*. [W:] Władimir Sołowjow i kultura Sieriebrianogo wieku, s. 121–122.

w tym dziele filozoficznym rozmaite zakresy tematyczne wzajem się dopełniają i oświetlają. Jak powiada jeden z badaczy: „Myśl filozofa rosyjskiego stanowi system «naczyń połączonych»”⁵⁰.

Wróćmy jednak do subiektywnej, osobistej strony miłości, ta bowiem interesuje nas tu zdecydowanie bardziej. „Miłość w sensie erotycznego zapału – przyznaje Sołowjow – za swój właściwy przedmiot ma zawsze c i e l e s n o ś ć. Ale cielesność godna miłości, tzn. piękna i nieśmiertelna, nie wyrasta sama przez się z ziemi i nie spada gotowa z nieba, lecz zdobywana jest czynem duchowo-fizycznym i bogo-człowieczym”⁵¹. Gotów jest się zgodzić, że miłość wyłącznie duchowa jest takąż anomalią jak miłość wyłącznie fizyczna. Zaraz jednak pisze: „Pozornie miłość duchowa jest zjawiskiem nie tylko nienormalnym, ale także całkowicie bezcelowym, gdyż oddzielenie ducha od zmysłów, do czego dąży ta miłość, i bez jej pomocy w najdoskonalszy sposób zostanie dokonane przez śmierć. Natomiast autentyczna miłość duchowa nie jest nędznym naśladowaniem i bramą śmierci”, lecz tryumfem nad nią, nie jest „oddzieleniem tego, co nieśmiertelne, od tego, co śmiertelne”, tylko przemienieniem śmiertelnego w nieśmiertelne, czasowego – w wieczne”⁵². Widać tu doskonale charakterystyczne dla Sołowjowa oscylowanie między akceptacją materii oraz ciała i chęcią jego przewyciężenia, swego rodzaju przewyciężeniem bowiem jest przemiana, o którą filozofowie chodzi. W *Sensie miłości*, jak powiada badaczka jego dzieła, „Sołowjow próbował połączyć dwie skrajności: erotyzm i ascetyzm”⁵³. Polska autorka zresztą powtarza tu tezę Konstantina W. Moczulskiego z książki z roku 1936: „Paradoksalny charakter *Sensu miłości* Sołowjowa tkwi w połączeniu przeciwieństw: skrajnego erotyzmu ze skrajnym ascetyzmem”⁵⁴. Dodajmy, że Sołowjow czyni rozróżnienie między synonimicznymi rosyjskimi rzeczownikami oznaczającymi ciało: *plot'* i *tielo*, oraz przymiotnikami *plotskij* i *tieliesnyj*. *Plot'* – pisze Jurij Lewin – „to pierwiastek materialny w stanie agresji, natomiast *tielo* jest pierwiastkiem materialnym jako takim i może być nawet «świątynią ducha»”. Duch stara się pokonać *plot'* w walce o to, by opanować *tielo*, jeśli zwycięża, mamy do czynienia z pierwiastkiem ascetycznym w moralności”⁵⁵.

Dodać trzeba jeszcze, że u Sołowjowa idea doskonałej miłości płciowej łączy się z czymś, co najmocniej zafascynowało rosyjskich symbolistów i wpłynęło na ich twórczość, z Sołowjowowską sofiologią⁵⁶, czyli koncepcją Sofii-Mądrości Bożej-Duszy Świata-Wiecznej Kobiecości. Ten aspekt myśli filozofa dla Nabokova nie wydaje się jednak specjalnie znaczący, być może dlatego, że został wyeksploatowany przez pisarzy wcześniejszych, a być może dlatego, że zmierza w stronę uogólnienia i abstrakcji. Da się

⁵⁰ A. Ostrowski, *Sołowjow. Teoretyczne podstawy filozofii wszechjedności*, Lublin 2007, s. 18.

⁵¹ W. Sołowjow, *Dramat życiowy Platona*, s. 70, podkreślenie autora cytatu.

⁵² W. Sołowjow, *Sens miłości*, s. 39.

⁵³ L. Kiejzik, *Włodzimierz Sołowjow*, Zielona Góra 1997, s. 73.

⁵⁴ K. Moczulski, *Władimir Sołowjow. Żyżń i uczenije*, [w:] *id e m*, *Gogol. Sołowjow. Dostojewskij*, Moskwa 1995, s. 180.

⁵⁵ J. I. Lewin, *Inwariantnyje struktury w filosoofskom tiestie: Wł. Sołowjow. Wwiedienije*. [W:] *Sie-riebrianyj wiek w Rossii. Izbrannyje stranicy*, sost. W. W. Iwanow, Moskwa 1993, s. 21.

⁵⁶ Aleksiej Łosiew wysuwa tezę, zresztą dyskusyjną, o sofiologicznym charakterze całej twórczości Sołowjowa: A. F. Łosiew, *op. cit.*, s. 230–255.

jednak znaleźć w dziełach rosyjsko-amerykańskiego pisarza, zwłaszcza w *Lolcie*⁵⁷ i *Adzie*⁵⁸, parodystyczne odwołania do wierszy Aleksandra Błoka natchnionych Sołowjowskimi ideami sofijnymi⁵⁹. Ponadto pewne szczegóły dzieł Nabokova nie wykluczają sofologicznych odwołań. We wstępie do angielskiej wersji powieści *Splendor* (1932, *Podwig*, ang. 1972, *Glory*) autor – co prawda przestrzegając interpretatorów przed wyciąganiem z tego faktu nazbyt śmiałych wniosków (wyraźnie chodzi mu wszelako o wnioski w duchu freudyizmu) – wspomina, że ukochana bohatera „nosi to samo imię co jego matka”⁶⁰. Owo wspólne imię jest znamienne – to Sofia. Ukochana nazywana jest wprawdzie Sonią, ale Sonia pochodzi od Sofii właśnie – jako zdrobnienie⁶¹. Jak pisze jeden z badaczy, „Sofia, czy Nabokov chciał tego, czy nie chciał, to rosyjska nazwa boskiego motywu Wiecznej Kobiecości, imię wcielenia przedwiecznej Ziemskiej Mądrości”⁶². Wydaje się, że Nabokov mógł chcieć tych skojarzeń, zwłaszcza skojarzeń z Sofią upadłą, która tak interesowała drugie pokolenie symbolistów rosyjskich, jako że w powieści „matka wychodzi za «trywialność» (*poszłość*)”, skoncentrowaną w obrazie stryja Heinricha, Sonia zaś nie chce odwzajemnić uczuć bohatera”⁶³; do tego pisarz nazwie ją – w wypowiedzi metaliterackiej – „kapryśną i okrutną bałamutką”⁶⁴.

Jeśli zgodzimy się na biegunowe przeciwstawienie proponowane przez Nikołaja Bierdiajewa – „W. Rozanow – biegun przeciwstawny W. Sołowjowowi”⁶⁵ – a wydaje się ono w pełni uzasadnione, to będziemy musieli stwierdzić, że wbrew pozorom Nabokov jest w swej wizji miłości znacznie bliższy autorowi *Dramatu życiowego Platona* niż twórcy *Problemu rodzinnego w Rosji*, sakralizującemu seks⁶⁶.

Debiutancka powieść Nabokova *Maszeńka* (1926, ang. 1970 *Mary*) jest utworem o miłości, o młodzieńczym romansie bohatera, którego znamy pod (fałszywym) nazwiskiem Ganin. Przy tym, co ma pierwszorzędne znaczenie, ów romans odtwarzany jest przezeń w pamięci. O czasie, kiedy owo odtwarzanie się dokonuje, czytamy pod koniec

⁵⁷ O tego typu nawiązaniach w *Lolcie* wspomina V. Alexandrov, *op. cit.*, s. 217. Por. też D. M. Bethesda, [hasło] *Nabokov and Blok*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 379.

⁵⁸ Por. A. Dolinin, *Nabokov i Blok*, [w:] *idem, Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokovie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 332; L. Engelking, *Komentarz tłumacza*. [W:] V. Nabokov, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009, s. 781.

⁵⁹ O Błokowskiej koncepcji miłości i jej związkach z myślą Sołowjowa zob. zwłaszcza rozdział *Madonna seraficzna*. Aleksander Blok w pracy I. Malaja, *Eros w symbolizmie rosyjskim*, Wrocław 2008, s. 129–206.

⁶⁰ V. Nabokov, *Wstęp*, [w:] *idem, Splendor*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2006, s. 12.

⁶¹ J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 296 (hasło *Sonia*); P. Hanks, F. Hodges, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 307 (hasło *Sonya*).

⁶² W. C. Gilmanow, *Stranstwija russkogo Erosa w tworczeństwie Nabokowa*. [W:] *Nabokowskiy sbornik. Mastierstwo pisatiela*, red. M. A. Dmitrowska, Kaliningrad 2001, s. 76.

⁶³ *Ibidem*, s. 77.

⁶⁴ V. Nabokov, *Wstęp*, s. 9.

⁶⁵ N. Bierdiajew, *O rabstwie i swobodzie czelowieka*, Paryż 1939, s. 190.

⁶⁶ *Nota bene*, Rozanow wydaje się pod wieloma względami przeciwieństwem Nabokova. Marija Malikowa nazywa go antytezą autora *Tamtych brzegów* w dziedzinie rosyjskiego autobiografemu. M. Malikowa, *W. Nabokov. Awto-bio-grafija*, Sankt-Pietierburg 2002, s. 181. Opozycja obejmuje jednak szersze obszary. Nabokov bardzo wyraźnie przeciwny jest mieszaniu ze sobą sztuki i życia, jest zwolennikiem literackości literatury, co uznać należy za tendencję zdecydowanie przeciwstawną postawie Rozanowa: Wiktor Szklowski mówi w związku z tym ostatnim o „heroicznej próbie wyjścia z literatury”. W. Szklowski, *Rozanow*, [w:] *idem, Służet kak jawlenije stila*, Sankt-Pietierburg 1922. Cyt. za: M. Malikowa, *op. cit.*, s. 184.

utworu, a więc z perspektywy niemal kresu opowieści, podsumowania, że był on, być może, „najszcześniejszym okresem w jego życiu”⁶⁷.

Romans ów pozostał niespełniony:

Rozmawiali najpierw w spokojnym uszczęśliwieniu – o tym, że się od tak dawna nie widzieli, o tym, że pośród mchu robaczek świętojański lśni niczym maleńki semafor. Jej tak miłe tatarskie oczy błyskały tuż przy jego twarzy, biała suknia wydawała się świecić w ciemności i, mój Boże, ten jej zapach, niepojęty, jedyny na świecie...

– Jestem twoja – powiedziała. – Rób ze mną, co chcesz.

W milczeniu, z łomoczącym sercem nachylił się nad nią, jego dłonie zaczęły błędnąć po jej miękkich, chłodnych nogach. Park jednak pełen był dziwnych szmerów, jakby ktoś nieustannie przybliżał się zza krzaków; twarda płyta uwierala w kolana i ziębiła; Maszeńska leżała zbyt pokornie, zbyt nieruchomo.

Zamarł, a potem powiedział z zakłopotanym uśmiechem:

– Ciągłe mi się zdaje, że ktoś tu idzie – i wstał.

Maszeńska westchnęła, obciągnęła niewyraźnie bielejącą suknię i też wstała.

(M, s. 83)

Zaraz potem bohater rozmyśla o tym, że „wszystko skończone, że już nie kocha Maszeński” i dochodzi do przekonania, że „więcej do niej nie przyjedzie” (M, s. 83–84). Można w tym widzieć reakcję bardzo niezadowolonego z siebie młodzieńca, ale emocje i postanowienia Ganina da się też zinterpretować inaczej, tak mianowicie, że zbliżenie fizyczne czy choćby jego możliwość, przyzwolenie na nie, zabija miłość. Do interpretacji takiej skłania historia innego, już emigracyjnego romansu bohatera – z Ludmiłą. Ten romans jest fizycznie spełniony i właśnie owo spełnienie całkowicie rozwiewa aurę zakochania, rozprasza cały urok dziewczyny. Po jednym z intymnych zbliżeń bohater czuje irytację oraz „wstręt i smutek” (M, s. 17)⁶⁸.

Natomiast romans toczący się we wspomnieniach siłą rzeczy wyzbyty jest elementu materialnego. Może dlatego daje większe szczęście niż wtedy, kiedy rozgrywał się w rzeczywistości. Miłość do przypominanej Maszeński opanowuje bohatera bez reszty, wszystko usuwając w cień, wspomnienie okazuje się bardziej intensywne i nasycone niż otaczająca rzeczywistość. Realne połączenie z ukochaną musiałoby jednak wszystko zepsuć, prowadzić do rozzarowania. Stąd logiczna wydaje się na pierwszy rzut oka zaskakująca i wręcz absurdalna decyzja o rezygnacji ze spotkania z Maszeńką, przyjeżdżającą właśnie do Berlina, gdzie Ganin mieszka. Ona przyjeżdża, a on wyjeżdża z miasta, fizycznie się od niej oddala, przeżywszy do końca romans wspanialszy, dający więcej szczęścia od dawnego, rzeczywistego, i dzięki niemu patrzy teraz na wszystko „z jakąś odnowioną miłością”, co stanowi „zwrot i przebudzenie” (M, s. 125).

W drugiej powieści Nabokova, *Królu, damie, walecie* (1928, *Korol, dama, walet*, ang. 1968, *King, Queen, Knave*), pod bardzo wieloma względami przeciwstawnej debiutowi, idealnego, duchowego wymiaru miłości nie ma w ogóle, są jedynie zbliżenia fizyczne, chęć dominacji i chłodna kalkulacja. Zjawisko najbliższe idealnego oczarowania stanowi

⁶⁷ V. N a b o k o v, *Maszeńska*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2004, s. 126. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót M i numer strony.

⁶⁸ Więcej na ten temat w rozdziale poświęconym *Maszeńce*, s. 100–101.

wynik przypadku i złudzenia. Oto przyjechawszy do stolicy, którą jest niewymieniony nigdzie z nazwy Berlin, powieściowy „waleć” (Franz) tłucze w hotelu swe jedyne okulary, a że cierpi na silną krótkowzroczność, widzi wszystko bardzo niewyraźnie („Bez okularów był właściwie ślepy”)⁶⁹. Do tego następny dzień to niedziela, więc naprawić ich się nie da, a właśnie w niedzielę Franz ma się zgłosić do swojego krewnego, który obiecał jego matce, że da mu pracę w stolicy. Dotarłszy mimo wszystko na miejsce, młodzieniec nie rozpoznaje kobiety (Marta), z którą jechał w jednym przedziale (i która mu się spodobała), będącej żoną jego „wujka”. „W nierealnym blasku jego krótkowzroczności Marta ani trochę nie przypominała damy z pociągu, która jarzyła się jak obraz filmowy i ziewała jak tygrysyca. Piękno madonny, które w niej przez chwilę widział i które gdzieś się potem zapodziało, teraz objawiło się w całej pełni, jak gdyby to była jej prawdziwa istota, która doszła do pełni rozkwitu – bez żadnej domieszki, bez skazy i bez ramy. Nie mógł z całą pewnością powiedzieć, czy uważa tę zamazaną damę za pociągającą. Krótkowzroczność jest cnotliwa” (KDW, s. 36–37). Krótkowzroczność ponadto nie pozwala widzieć jasno i precyzyjnie. Marta ani trochę nie jest madonną, jest wcieleniem konformizmu, wyrachowania, poddania stereotypom i konwencjom, braku wyobraźni i filisterstwa. Małżeństwo z powieściowym królem, czyli Karlem Dreyerem, to wyłącznie efekt chłodnej kalkulacji, ale Marta uważa je za „udane” (KDW, s. 76). Jej związek z Franzem wymyka się spod władzy schematów: „Po raz pierwszy od chwili ślubu doświadczała czegoś niespodziewanego, czegoś, co nie pasowało jak legalna klepka do wzoru, w który ułożony był parkiet ich życia [...]. W ten sposób z blahostki, z przypadkowego pobytu w śmiesznym prowincjonalnym miasteczku, zaczęło wyrastać coś radosnego i nieodwracalnego. I nie istniał na świecie taki odkurzacz, który natychmiast mógłby przywrócić wszystkie pokoje jej mózgu do poprzedniego nieskalanego stanu” (KDF, s. 52). Trudno tu jednak mówić o miłosnym uczuciu. Ten bałagan w życiu bohaterki wynika z jednej strony z obudzonej nagle zmysłowości (Dreyer, oczywiście niesłusznie, uważa ją za frygidę), z drugiej zaś z niepohamowanej chęci posiadania i panowania⁷⁰. Marta chce teraz posiadać Franza, którego bierność i uległość zmienia go w końcu w jej niewolnika oraz na wpół martwą, „wyssaną” ofiarę wampiryzmy⁷¹.

Franza od samego początku widzimy jako młodzieńca spragnionego doświadczeń erotycznych, a także człowieka o wybujałej zmysłowości, która zdominowała jego psychikę. Powieściowy waleć już w pierwszym rozdziale dostrzega na korytarzu wagonu trzeciej klasy, którym jedzie, człowieka o dziwnej twarzy i reaguje na niego obrzydzeniem:

Z grzbietu nosa pozostała przypominająca pergamin skóra, tak ściśle przylegająca do kości, że zbierało się na wymioty; nozdrza straciły wszelkie poczucie przyzwoitości i spozierały na wzdygającego się obserwatora jak dwie niespodziewane jamy, czarne i asymetryczne [...] Pomiędzy łopatkami Franza

⁶⁹ V. N a b o k o v, *Król, dama, waleć*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2004, s. 31. Dalsze cytaty z powieści według tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót KDW i numer strony.

⁷⁰ Zwraca na to uwagę J. W. Connolly, [hasło] *King, Queen, Knave*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 206.

⁷¹ Marta zmienia się w trakcie powieści w coś w rodzaju wampirzycy zdaniem E. P i f e r, *Nabokov and the Novel*, Cambridge, Massachusetts 1980, s. 36.

przeszedł dreszcz i spiczastym koniuszkiem wniknął mu do ust, w których zaczęło się dziać coś dziwnego. [...] Pamięć otworzyła swoje muzeum figur woskowych i wiedział, że gdzieś daleko, na samym końcu czeka w nim na niego gabinet grozy. Przypomnił sobie psa, który wymiotował na progu sklepu rzeźnika. Przypomnił sobie dziecko, zupełnego pędraka, który z właściwą swemu wiekowi trudnością pracownice podniósł z ziemi i włożył sobie do ust jakiś oblepiony brudem przedmiot podobny do smoczka. Przypomnił sobie starca, który kaszląc w tramwaju, posłał grudkę śluzu prosto w rękę konduktora.

(KDW, s. 12–13)

Jak się dowiadujemy zaraz potem, tego typu wrażenia nie są w wypadku Franza niczym wyjątkowym: „Jego wspomnienia ze szkoły sprowadzały się do prób uniknięcia wszelkich możliwych i niemożliwych kontaktów z brudną, pryszczatą, śliską skórą jakiegoś kolegi, który starał się go wciągnąć w zabawę lub zwierzyć mu pryskający śliną sekret” (KDF, s. 13)⁷².

Charakterystyczne, że inne osoby w przedziale Franza nie zwracają większej uwagi na twarz, która tak zbrzydziła bohatera, starsze panie jedzą nawet kanapki i pomarańcze, fakt ten jeszcze potęguje młodości „waleta”, którego Ellen Pifer nazywa „prawdziwym więźniem krnąbrnego życia ciała”⁷³. Kiedy tę samą twarz widzi potem Dreyer, reaguje zupełnie inaczej: „Ciekawe – pomyślał. – Dobry byłby taki ludzik, co by śmiech widowni budził” (KDF, s. 26). W reakcji tej odbija się charakterystyczna dlań ciekawość świata, nastawienie na czerpanie z niego przyjemności – śmieszność jest jedną z nich – oraz korzyści materialnych (Dreyer jest człowiekiem interesu). „Tortura jednego jest zabawą drugiego – pisze Pifer – i to przed czytelnikiem staje zadanie stwierdzenia, jak przedstawia się problematyczna rzeczywistość «obiektywna», czym jest ten potwór-klown, tak mocno zmieniony przez przeciwny odbiór jego osoby ze strony Franza i jego wujka Dreyera”⁷⁴.

U Franza mamy do czynienia z wręcz chorobliwą hipertrofią zmysłowości. Nie może więc dziwić, że po początkowym zauroczeniu Martą, wzmocnionym dumą z tego, że go wybrała i obdarza swymi względami, powieściowy walet zaczyna odczuwać do starszej od siebie i despotycznej kochanki niechęć, a nawet wstręt. Dość powiedzieć, że dwukrotnie pojawia się w powieści jej porównanie do ropuchy (KDW, s. 218, 281)⁷⁵. Kiedy Marta niespodziewanie umiera (a pierwotną przyczyną jej śmierci jest rozpętanie przez nią samą niszczycielskich sił mających źródło w rozbudzonej seksualności), jej kochanek odczuwa wielką ulgę.

W narracji pojawia się słowo „miłość”. Raz jest to krótkie, dobitne stwierdzenie: „Miłość pomogła Franzowi dojrzeć” (KDF, s. 118). Innym razem, kiedy w *variétés* wykonywany jest kiczowaty numer pt. *Muzyczna fantasmagoria*, Marta i Franz się roztkliwiają: „Martę ogarnęło takie wzburzenie, taki rzewny smutek, że przymknęła oczy i odnalazła w mroku rękę Franza; on czuł to samo co ona – przesywające uniesienie, współbrzmia-

⁷² Podobne wspomnienia szkolne ma inny Nabokovowski zmysłowiec, łatwo odczuwający obrzydzenie bohater angielskojęzycznej *Ady* (1969), Van Veen. Por. V. N a b o k o v, *Ada albo Żar*, s. 244.

⁷³ E. P i f e r, *op. cit.*, s. 21.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 22.

⁷⁵ Ta „przemiana” Marty w żabę stanowi odwrócenie wątku baśniowego. Dokładniej piszę o tym w rozdziale o *Królu, damie, walecie*, s. 110.

ce z ich miłością” (KDF, s. 131). W powieści mamy do czynienia z narratorem trzecioosobowym, który nie wykazuje żadnych cech narratora auktoralnego. Jego stwierdzenia powinniśmy więc odbierać jako w pełni wiarygodne, jako prawdę obiektywną. A jednak wydaje się, że użycie słowa „miłość” w obu wypadkach sygnalizuje coś w rodzaju mowy pozornie zależnej. Sama zresztą tandetność i szmirowatość muzyki, która tak wzrusza damę i waleta, i z którą ma współbrzmieć ich „miłość”, kompromituje to uczucie i wskazuje na to, że użyte słowo jest nieadekwatne w stosunku do uczuciowego desygnatu. I Nabokov, i autor modelowy powieści, czyli wyobrażony podmiot strategii tekstowych⁷⁶, które rekonstruujemy na podstawie utworu, niewątpliwie rozumieją miłość inaczej.

Niszczycielskie siły rozpętane przez rozbudzony seksualizm Marty, które miały zwrócić się przeciw jej mężowi (planowane morderstwo), ostatecznie zwracają się przeciw samej Marcie. W powieści *Kamiera obskura* (1932–1933, wyd. książkowe 1932, Camera obscura), której autorska i bardzo znacznie wobec rosyjskiej zmieniona wersja angielska nosi tytuł *Laughter in the Dark* (1938, Śmiech w ciemności)⁷⁷, niszczycielska moc zmysłowego pożądania obraca się przeciw bohaterowi, Brunonowi Kretschmarowi (w wersji angielskiej bohater nazywa się Albert Albinus), ale umiera nie tylko on, zastrzelony przez kochankę, lecz także jego córeczka. Co ciekawe, kochanka bohatera, Magda Peters (w wersji angielskiej Margot)⁷⁸, też kojarzy się jej wielbicielowi z madonną (tak jak kojarzyła się Franzowi Marta Dreyer)⁷⁹, tyle że fakt ten sugerowany jest bardzo subtelnie. Bohater wraca do kina, gdzie bileterką jest jego przyszła kochanka: „Wszystko dokładnie się powtórzyło: sunąca latarka, podłużne oczy jak z Luiniego”⁸⁰. Kretschmar/Albinus jest historykiem sztuki, wie więc, że malarz Bernardo Luini (ok. 1480–1532) znany jest ze wspaniałych wizerunków Madonn⁸¹. Jedną z postaci wczesnego opowiadania Nabokova *Le Veneziana* (1934, *Wieniecycanka*), McGore, koneser sztuki i konserwator obrazów, powiada: „najbardziej czarująca ze wszystkich Madonn wyszła spod pędzla Bernardo Luiniego. Wszystkie jego dzieła mają w sobie spokój i delikatność

---

⁷⁶ U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 94.

⁷⁷ Dokładne omówienie zmian wprowadzonych do wersji angielskiej w: J. Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977, s. 23–57.

⁷⁸ Imię Magda ma się zapewne kojarzyć z Marią Magdaleną i jej zawodem. Nabokov w jednym z wywiadów porównuje ze sobą bohaterów omawianej tu powieści z bohaterami *Lolity* i stwierdziwszy pewne podobieństwo „między Margot i Lo”, dodaje: „Tylko że, ma się rozumieć, Margot była zwyczajną młodą kurewką, nie zaś nieszczęsną małą Lolitą”. V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 83. Dodajmy, że w rosyjskiej wersji pojawiają się, co prawda bez związku z Magdą czy Kretschmarem, słowa Chrystusa skierowane właśnie do Marii z Magdali: „Noli me tangere” (Wulgata, Jan 20,17). W. Nabokov, *Kamiera obskura*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III: 1930–1934, Sankt-Pietierburg 2001, s. 255.

⁷⁹ Nabokov wskazuje na związek obu powieści za pomocą autoaluzji: Kretschmar/Albinus znajduje w domu „Zaproszenie na obiad od Dreyerów”, a w wersji rosyjskiej „na bal”. V. Nabokov, *Śmiech w ciemności*, przeł. M. Kłobukowski, s. I. [Warszawa] 2000, s. 16; W. Nabokov, *Kamiera obskura*, s. 291.

⁸⁰ V. Nabokov, *Śmiech w ciemności*, s. 16. W wersji rosyjskiej tak samo: W. Nabokov, *Kamiera obskura*, s. 260.

⁸¹ Por. A. Janowski, *Primieczanija*. [W:] W. Nabokov, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda...*, t. III, s. 747.

jeziora, nad którym się urodził: Lago Maggiore. To najdelikatniejszy ze wszystkich mistrzów. Od jego nazwiska ukuto nawet nowy przymiotnik, *luinesco*. Najbardziej udana Madonna tego malarza ma podłużne, pieściwie spuszczone oczy, a jej strój utrzymany jest w jasnoniebieskich, różanoczerwonych i mgławopomarańczowych odcieniach”⁸².

Camera obscura i *Śmiech w ciemności* obfitują w odwołania do Lwa Tołstoja. Najbardziej oczywistą aluzję stanowi „Dorianna Karenina”, pseudonim artystyczny aktorki filmowej (jak się dowiadujemy, nigdy nie czytała ona książek rosyjskiego klasyka)⁸³, który w wersji rosyjskiej pojawia się już na drugiej stronie tekstu⁸⁴. Choć jednak aluzji do *Anny Kareniny* jest w powieści więcej, jej główny Tołstojowski podtekst to inny utwór. Jest nim napisana w 1889 r. (a wydana pośmiertnie w 1911) opowieść *Szatan (Djawo)*⁸⁵. Występują tu niewątpliwe paralele fabularne, przede wszystkim fakt, że bohaterów obu dzieł niszczy cielesna żądza i że jej obiektem są kobiety stojące od nich w hierarchii społecznej wyraźnie niżej. Tołstojowskiego Jewgienija Irtieniewa, jak czytamy w pierwszych słowach utworu, zdaje się czekać świetna kariera, ma bowiem wszelkie dane ku temu: „doskonale wychowanie domowe, świetnie ukończony wydział prawny uniwersytetu petersburskiego, przez niedawno zmarłego ojca stosunki w najwyższych sferach”, poparcie ministra⁸⁶. Jako kawaler bohater wiąże się „nie dla rozpusty, lecz wyłącznie dla zdrowia”⁸⁷ z zamężną chłopką ze swego majątku. Jakiś czas po swym ślubie znów ją dostrzega i zaczyna go dręczyć pożądanie. Jak zauważa Aleksandr Dolinin, imię żony bohatera *Camery obscury* (w wersji angielskiej Elizabeth), Annaliza, przywołuje imię i nazwisko paniieńskie żony Irtieniewa, Lizy Annienskiej – zbieżność ta „wskazuje na jawną zbieżność charakterów i sytuacji”⁸⁸. Zmysłowość jest w opowieści Tołstoja przekleństwem, doprowadza bohatera do zguby (utwór ma dwa różne zakończenia, jedno to samobójstwo Irtieniewa, w wersji drugiej zabija on kochankę) i wprawdzie w więzieniu, a potem w klasztorze (sąd nakazał kościelną pokutę) przebywa tylko dziesięć miesięcy, ale wraca do domu „jako schorowany, nałogowy alkoholik”⁸⁹, gdyż w więzieniu zaczyna pić. Nabokov jak gdyby łączy obie wersje zakończenia: bohater próbuje zastrzelić kochankę, ale w rezultacie tej próby sam ginie⁹⁰.

O skrajnie negatywnym stosunku Tołstoja do cielesnej namiętności świadczy już motto do opowieści, zaczerpnięte z Ewangelii św. Mateusza (V, 28–30):

⁸² V. N a b o k o v, *La Veneziana*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, Warszawa 2007, s. 162–163.

⁸³ V. N a b o k o v, *Śmiech w ciemności*, s. 117; W. N a b o k o w, *Kamiera obskura*, s. 340.

⁸⁴ W. N a b o k o w, *Kamiera obskura*, s. 254.

⁸⁵ Zwrócił na to uwagę G. M. H y d e, *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*, London 1977, s. 59–63.

⁸⁶ L. T o ł s t o j, *Szatan*, przeł. M. Leśniewska, [w:] i d e m, *Opowiadania o miłości*, Kraków 1978, s. 259.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 263.

⁸⁸ A. D o l i n i n, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn...*, s. 93.

⁸⁹ L. T o ł s t o j, *op. cit.*, s. 310.

⁹⁰ Według świadectwa Aleksandra Dolinina, w Bibliotece Kongresu zachowało się inne zakończenie rosyjskiej wersji powieści, bohaterowi udaje się w nim zabić kochankę. A. D o l i n i n, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, s. 93 (przypis 31).

A ja wam powiadam: Każdy, kto pożądlawie patrzy na kobietę, już się w swoim sercu dopuścił z nią cudzołóstwa.

Jeśli więc prawe twoje oko jest ci powodem do grzechu, wyrup je i odrzuć od siebie. Lepiej bowiem jest dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż żeby całe twoje ciało miało być wrzucone do piekła.

I jeśli prawa twoja ręka jest ci powodem do grzechu, odetnij ją i odrzuć od siebie. Lepiej bowiem jest dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż żeby całe twoje ciało miało iść do piekła⁹¹.

Nabokov zapewne nie stawiałby sprawy tak skrajnie, ale jego nawiązanie do Szafana na pewno nie ma charakteru polemicznego czy parodystycznego.

Wyzbyta pierwiastka cielesnego jest miłość do kogoś, kto nie ma już ciała, kogoś, kto nie żyje. Z miłością do umarłej spotykamy się w powstałym i opublikowanym czasopiśmienniczo w 1925 r. opowiadaniu *Powrót Czorba* (*Wozwraszczenije Czorba*, ang. *The Return of Chorb*) oraz w rosyjskiej powieści Nabokova, która miała nosić tytuł *Solus rex*, ale której pisarz nigdy nie dokończył, publikując jedynie dwa jej rozdziały (lub fragmenty), funkcjonujące w jego dorobku jako opowiadania.

Tytułowy bohater *Powrotu Czorba*⁹² podczas miesiąca miodowego traci wskutek nieszczęśliwego wypadku ukochaną żonę i czuje jakby cały świat oddalił się od niego. Charakterystyczne, że zaraz po wypadku jej martwe ciało zdaje mu się „czymś obcym i niepotrzebnym”⁹³, aspekt cielesny więc natychmiast znika. Bohatera interesuje tylko jedno, chce zrekonstruować cały spędzony wspólnie z żoną czas, wierząc, że w ten sposób uczyni jej obraz nieśmiertelnym, a więc w pewnym sensie ją odzyska. To może się skojarzyć z mitem o Orfeuszu i Eurydyce i wielu badaczy twórczości Nabokova zwróciło na ten fakt uwagę⁹⁴. Jak uważa Nora Buks (Buhks) również motyw opery, powracający w opowiadaniu (słowo „opera” pojawia się już w pierwszym zdaniu utworu: „Państwo Keller wyszli z opery późno”, PCz, s. 231)⁹⁵, wskazuje pośrednio na ten mit, gdyż Orfeusz, poeta i muzyk, wręcz „symbolizuje sztukę operową”⁹⁶ i ponieważ ten mitologiczny temat był przez tę sztukę podejmowany wyjątkowo często. Istotnie, już początki opery wiążą się z nim bardzo ściśle. Uważana za pierwszą operę *Dafne* Jacopo Periego zaginęła, toteż najstarszym renesansowym dramatem muzycznym jest *Eurydyka* (1600, *Euridice*) tegoż kompozytora. W tym samym roku powstała *Eurydyka* Giulio Cacciniego. Pierwszym utworem, który sugerował powstanie nowego gatunku jest *Orfeusz* (1607, *L'Orfeo*) Claudio Monteverdiego, nazwany przez kompozytora „favola di

⁹¹ Cyt. za Biblią Tysiąclecia.

⁹² Całościowo analizuję to opowiadanie, wspominając też odwołanie do antycznego mitu, w rozdziale o opowiadaniach, s. 54–56.

⁹³ V. N a b o k o v, *Powrót Czorba*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł...*, s. 233. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót PCz i numer strony.

⁹⁴ J. W. C o n n o l l y, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge 1992, s. 14–15; M. D. S h r a y e r, *The World of Nabokov's Stories*, Austin 1999, s. 96–98; P. M e y e r, *Nabokov's Short Fiction*. [W:] *The New Cambridge Companion to Nabokov*, ed. J. W. Connolly, Cambridge 2005, s. 122–123.

⁹⁵ Państwo Keller, rodzice ukochanej bohatera, ucieleśnienie drobnomieszczańskiej mentalności, umieszczają w sypialni nowożeńców, z której ci zresztą nie korzystają, dywanik „z gotyckim napisem «Razem aż po grób»” (PCz, s. 235), ale miłość Czorba nie zatrzymuje się na krawędzi mogiły.

⁹⁶ N. B u h k s, *Les Fantômes de l'opéra dans les romans de Vladimir Nabokov*, „Revue des études slaves”, tome soixante-douzième, fasc. 3–4, s. 453.

musica” (opowieść muzyczna)⁹⁷. Buks przypomina podejmujące ten mitologiczny temat opery Haydna, Telemanna, Cannabicha i przede wszystkim Glucka, jak również balet Strawińskiego⁹⁸. Dodać by można jeszcze operę Ernsta Křenka *Orfeusz i Eurydyka* (1923, *Orpheus und Euridike*), która w czasie pisania utworu Nabokova była nowością.

Imię Orfeusza pada w tekście opowiadania, posąg trackiego śpiewaka (ściślej rzecz biorąc „czarne ramię kamiennego Orfeusza”, PCz, s. 240) widać z okna hotelowego pokoju, w którym małżonkowie spędzili pierwszą wspólną noc (co znamienne, bez fizycznego zbliżenia: „Tej nocy tylko raz pocałował ją w dołek u nasady szyi – nic więcej”, PCz, s. 236) i dokąd bohater wraca, by dopełnić swej rekonstrukcji. Na owo ramię Orfeusza patrzy prostytutka, wynajęta przez tytułowego bohatera, który pojął, że sam w tym pokoju nie zaśnie. prostytutka w oczywisty sposób kojarzy się z seksem wyzbytym uczucia, który absolutnie nie interesuje bohatera. Posąg trackiego śpiewaka umotywowany jest w tym miejscu realistycznie, gdyż z okna widać róg budynku opery (wspomina się ją już, jak pamiętamy, w pierwszym zdaniu utworu), ale zarazem jego zadaniem jest przywołanie mitycznego intertekstu. Czorb łączy z kamiennym Orfeuszem barwa, rosyjski przymiotnik *czornyj* („czarny”) fonicznie kojarzy się z nazwiskiem bohatera. Ponadto, jak zauważa Shrayer, „Czorb powiązany jest ze znakami czerni i ciemności”⁹⁹, których znaleźć można w opowiadaniu wyjątkowo dużo. Żona Czorb umiera w młodym wieku i nagle, tak samo jak Eurydyka, którą ukąsił wąż. Jak wiadomo, Orfeusz schodzi po zmarłą do Hadesu i oczarowawszy jego bogów grą na lirze, otrzymuje pozwolenie zabrania żony na powierzchnię ziemi. Musi jednak spełnić jeden warunek, nie wolno mu się odwrócić, nim opuści podziemne królestwo; zdjęty wątpliwościami, odwraca się jednak i powtórnie traci ukochaną. Czorb uważa powrót do swych wspomnień, swego rodzaju rekonstrukcję przeszłości, za próbę. Wróciwszy do niemieckiego miasta, gdzie wszystko się zaczęło, bliski jest jej kresu: „Była to bolesna i słodka próba, która zbliżała się teraz do końca. Pozostawało tylko spędzić jedną noc w tym pierwszym pokoju ich małżeństwa, a już jutro będzie po wszystkim i jej obraz się dopełni” (PCz, s. 238). Jak wiadomo i jak już wspominaliśmy, Orfeusz nie dotrzymał warunku Hadesa i Persefony i utracił Eurydykę na zawsze. A jak jest z Czorbem? By nie być w pokoju sam, wynajmuje płątną dziewczynę. Uduje mu się zasnąć, ale w nocy nagle budzi się i z przerażeniem dostrzega obok siebie umarłą żonę, za którą w pierwszej chwili bierze prostytutkę. Straszliwie krzyczy, ale po chwili się uspokaja i uśmiecha, czując, że próba dobiegła kresu. Takie zakończenie nie jest jednoznaczne, można je wszelako zinterpretować jako szczęśliwe. Czorb byłby więc Orfeuszem, któremu się udało. W związku z tym Buks przypomina *Orfeusza i Eurydykę* (1763, *Orfeo ed Euridice*) Glucka, operę mającą wbrew fabule mitologicznej szczęśliwe zakończenie¹⁰⁰. Istotnie, librecista Raniero da Calzabigi na końcu utworu każe Amorowi wskrzesić Eurydykę. Da się jednak wskazać

⁹⁷ J. Chomicki, [hasło] *Opera*. [W:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1968, s. 728.

⁹⁸ N. Buks, *op. cit.*, s. 455–456.

⁹⁹ M. D. Shrayer, *op. cit.*, s. 92.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 456.

jeszcze jedno źródło ewentualnej inspiracji autora opowiadania. Orfeusza, któremu się udało (z tym zastrzeżeniem, że widzimy go nie po wyjściu z Podziemia, ale jeszcze w Hadesie) odnajdujemy w literaturze rosyjskiej w wierszu Władimira Sołowjowa *Tri podwiga* (nap. 1882, wyd. 1883), co od biedy można by przetłumaczyć jako *Trzy dokonania*. Zdaniem niemieckiego znawcy twórczości Sołowjowa, Ludolfa Müllera, wiersz ów obejmuje „całą Sołowjowowską filozofię miłości, później przedstawioną przezeń na sposób teoretyczny w *Sensie miłości*”¹⁰¹. Oto druga część owego utworu (w pierwszej przywoływany jest mit Pigmaliona i Galatei oraz Perseusza i Andromedy):

Но незримый враг восстанет,
В рог победный не зови –
Скоро, скоро тризной станет
Праздник счастья и любви.
Гаснут радостные клики,
Скорбь и мрак и слезы вновь...
Эвридики, Эвридики
Не спасла твоя любовь.
Но воспрянь! Душой недужной
Не склоняйся пред судьбой,
Беззащитный, безоружный,
Смерть зови на смертный бой!
И на сумрачном пороге,
В сонме плачущих теней
Очарованные боги
Узнают тебя, Орфей!
Волны песни всепобедной
Потрясли Аида свод,
И владыка смерти бледной
Эвридику отдает¹⁰².

(Ale podniesie bunt niewidoczny nieprzyjaciół, / nie dmij w zwycięski róg – / Szybko, szybko w stypę się zamieni / święto szczęścia i miłości. / Gasną radosne okrzyki, / Znowu boleść i mrok, i lzy... / Eurydyki, Eurydyki / Twoja miłość nie uratowała. / Ale wstań! Niech twoja cierpiąca dusza / Nie korzy się przed losem, / Bezbronny, nieuzbrojony, / Wyzwij śmierć na śmiertelny pojedynek! / Na mrocznym progu, / w tłumie płaczących cieni / Oczarowani bogowie / rozpoznają cię, Orfeuszu! / Fale wszystko zwyciężającej pieśni / Wstrząsnęły sklepieniem Hadesu / I władca bladej śmierci / Oddaje Eurydykę.)

Jak komentuje ten wiersz w świetle Sołowjowowskiej nauki o miłości cielesnej Anton Jansen, „Orfeusz, inaczej niż Pigmalion i Perseusz, pokonuje samą śmierć. Ryzykując własne życie w poszukiwaniu umarłej nimfy Eurydyki, wnika w głąb królestwa śmierci, Hadesu, czyli w świat materii. Przekształca to królestwo o d w e w n ą t r z i nasycza je nowym życiem. Jedynie dlatego, że podporządkowuje swą wolę woli wyższych, boskich

¹⁰¹ Cyt. za: A. Jansen, *op. cit.*, s. 125.

¹⁰² W. Sołowjow, *Stichotworienija i szutocnyje pjesy*, sost. Z. G. Minc, Leningrad 1974 (Bibliotieka poeta), s. 70–71.

sił, Orfeusz może nie tylko panować nad tym, co w człowieku i naturze niższe, zwierzęce, ale naprawdę go przekształcić. Dzięki temu staje się twórcą człowieka duchowo-cieleśnego, który później nie będzie już podporządkowany wiecznemu cyklowi narodzin i śmierci¹⁰³.

Wydaje się, że możliwe jest zinterpretowanie w świetle nauki Sołowjowa *Powrotu Czorba*. Filozof powiada, że aby zasłużyć na szczęście, „miłość powinna wziąć swój krzyż”¹⁰⁴. Cierpienie związane ze śmiercią ukochanej osoby może oczywiście być takim krzyżem. Trzeba tu jednak powiedzieć, że „wzięcie krzyża” nie oznacza u Sołowjowa pokonania śmierci.

W niedokończonej powieści *Solus rex* też – jak się zdaje – można widzieć odwołanie do mitu Orfeusza. Narratorem jednego z drukowanych jako opowiadania fragmentów jest artysta-plastyk, któremu właśnie zmarła żona. Lekarstwem na cierpienie spowodowane jej stratą ma być sztuka, w której artysta próbuje za sprawą fikcyjnej postaci wskresić ukochaną. O ile w wypadku *Powrotu Czorba* możliwa jest interpretacja, zgodnie z którą tytułowy bohater zwycięża śmierć i odzyskuje umarłą w postaci jej doskonałego obrazu, o tyle planowana powieść bliższa jest tradycyjnego mitu o Orfeuszu i Eurydyce. Sztuka, tworzenie fikcji, która zmienia się w świat bardziej realny niż otaczająca wdowca rzeczywistość, pomaga bohaterowi wskresić żonę w przebraniu wymyślonej postaci, ale postać ta potem umiera, więc nawet w świecie fantazji zwycięstwo nad śmiercią okazuje się pozorne.

Także Nina, bohaterka ogłoszonej czasopiśmienniczo w 1936 r. *Wiosny w Fialcie* (*Wiesna w Fialtie*, ang. 1947, *Spring in Fialta*) nie żyje, o czym dobrze wie odbiorca czytający tekst powtórnie, ale czego szybko można się domyślić także przy wnikliwej pierwszej lekturze, wszak już blisko początku utworu, zaraz po pojawieniu się w tekście Niny, czytamy: „Tym razem spotkaliśmy się w ciepłej i mglistej Fialcie i nie mógłbym z większym kunsztem celebrować tej okazji [...], nawet gdybym wiedział, że widzimy się po raz ostatni; mówię «po raz ostatni», bo jakoś nie mogę sobie wyobrazić niebiańskiej firmy pośredniczej, która zgodziłaby się zorganizować mi spotkanie za grobem”¹⁰⁵. Znaki jej śmierci powracają w całym opowiadaniu jako lejtmotyw cyrku, ale o tym, że są to zapowiedzi kresu życia bohaterki, dowiadujemy się dopiero z dwu ostatnich zdań (WwF, s. 298): Nina ginie w zderzeniu samochodu osobowego, którym jechała, z cyrkową ciężarówką.

Gdyby spróbować w jednym zdaniu scharakteryzować *Wiosnę w Fialcie*, należałoby powiedzieć, że jest to utwór o straconej (i w jakimś sensie odzyskanej) szansie na miłość, którą to szansę daje los, raz po raz stykając ze sobą bohaterów (narrator powiada w pewnym momencie, że nie rozumie, jaki los ma w tym ich stykaniu „cel”, WwF, s. 288). A losem jest tu, bo to przecież dzieło literackie, nie kto inny, tylko autor (*nota bene*, Nabokov, jak się zdaje, wizytuje świat przedstawiony swego opowiadania pod postacią

¹⁰³ A. J a n s e n, *op. cit.*, s. 127, podkreślenie autora cytatu.

¹⁰⁴ W. S o ł o w j o w, *Sens miłości*, s. 47.

¹⁰⁵ V. N a b o k o v, *Wiosna w Fialcie*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, s. 274. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się skrót WwF i numer strony.

kogoś, kogo narrator uważa za Anglika, znakiem rozpoznawczym jest tu pasja entomologiczna, WwF, s. 273, 293, 295). Przyczyną zmarnowania szansy wydaje się wybujała i pozbawiona oporów seksualność Niny, zachowującej się tak, „jak gdyby kobieca miłość była źródłaną wodą zawierającą lecznicze sole, którą ona na najmniejszy znak chętnie napoi każdego” (WwF, s. 277). W opisie z książki Ferdynanda, męża Niny, który narrator uznaje za jej portret, pojawia się „przyjazny uśmiech, który zawsze gotów był zmienić się w gorący pocałunek” (WwF, s. 289). Czytamy też o pewnym poecie, jednym z niewielu mężczyzn, „którzy wzdychali do niej platonicznie” (WwF, s. 288), o towarzystwie, w którym dwu lub trzech mężczyzn „łączyły z Niną bliskie stosunki” (WwF, s. 285), wreszcie o młodym Austriaku, „który (sądząc po nieuchwytnych, ale niezawodnych symptomach) należał do tego samego bardzo kosmopolitycznego stowarzyszenia” (WwF, s. 289) co narrator, czyli do stowarzyszenia jej kochanków. Narrator korzysta z erotycznej szczodroblowości Niny, ale w miarę upływu czasu narasta w nim dziwna żalność i lęk: „Opanowywał mnie lęk, ponieważ marnowało się coś uroczego, delikatnego i niepowtarzalnego, coś, czego nadużywałem, w ordynarnym pośpiechu chwytając nędzne okrucy i lekceważąc skromny, ale szczery rdzeń, który być może to coś obiecywało mi żalnym szeptem. Opanowywał mnie lęk, bo na dłuższą metę jakoś tam akceptowałem życie Niny, kłamstwa, czczość, niezrozumiały szwargot tego życia” (WwF, s. 291). Podczas ostatniego spotkania pod wpływem impulsu wywołanego pocałunkiem w usta narrator usiłuje dotrzeć do owego rdzenia, ale choć inaczej niż zawsze zwraca się do kochanki, albo nie udaje mu się znaleźć języka czy chwytu retorycznego, które by do niej trafiły, albo nie udaje mu się zdobyć na wytrwałość i konsekwencję:

Z nieznośną siłą przeżyłem (tak przynajmniej mi się teraz wydaje) wszystko, co kiedykolwiek było między nami, poczynając od podobnego pocałunku; i powiedziałem, zastępując nasze tanie, oficjalne „ty” owym osobliwie pełnym ducha i ekspresji „pani”, do którego wzbogacony dookólną drogą powraca samotny żeglarz, opłynąwszy świat:

– A jeśli ja panią kocham?

Nina spojrzała na mnie, powtórzyłem te słowa, chciałem coś dodać... ale przez jej twarz przeleciało coś podobnego do nietoperza – szybki, dziwny, niemal brzydki grymas, i ona, która z całkowitą prostotą wypowiadała najordynarniejsze słowa, zmieszała się; ja także poczułem się niezręcznie...

– Nie, nic, żartowałem – powiedziałem pośpiesznie, lekko obejmując ją w talii.

(WwF, s. 287)

A jednak ostatecznie wychodzi na jaw, że Nina jest inna niż otaczający ją ludzie, jej mąż i jego towarzystwo: „Ferdynand i jego przyjaciel, te nietykane cwaniaczki, te salamandry losu, te bazyliuszki fartu, wyszli z wypadku z miejscowymi i krótkotrwałymi zadrapaniami łusek, natomiast Nina, choć tak długo i wiernie ich naśladowała, ostatecznie okazała się jednak śmiertelna” (WwF, s. 298).

Nie darmo narrator nosi w wersji angielskiej¹⁰⁶ imię Wiktor, które, jak wiadomo, pochodzi od łacińskiego *victor* – „zwycięzca”¹⁰⁷. Jak twierdzi jeden z badaczy, w opowiada-

¹⁰⁶ W wersji rosyjskiej narrator nazywa się Wasilij, i to imię jednak należy uznać za znaczące dla wymowy utworu, pochodzi bowiem od greckiego *basileus* – „król”, „władca”. N. A. Piotrowski, *Słownik russkich licznych imion*, Moskwa 1980, s. 70 (hasło *Wasilij*).

¹⁰⁷ J. Grzenia, *op. cit.*, s. 324 (hasło *Wiktor*).

niu mamy do czynienia z odwołaniem do opowieści o walce św. Jerzego ze smakiem¹⁰⁸. Kilkakrotnie wspomniana w utworze Góra św. Jerzego jest bodaj najbardziej charakterystycznym elementem topografii fikcyjnej Fialty (jak powiada o tej nazwie Brian Boyd, „połączenia Fiume nad Adriatykiem z Jałtą nad Morzem Czarnym”)¹⁰⁹, zwróćmy też uwagę na „zadrapania łusek”, smoczego atrybutu. Wiktor (Wasilij) jest zwycięzcą na dwu szczególnie ważnych dla Nabokova polach – artystycznym i miłosnym. Jego tekst to prawdziwa sztuka i oczywiście bije na głowę fałszywe sztuczki Ferdynanda, a po śmierci Niny narrator pozostaje ze swoją miłością, teraz już idealną, do której mąż nieżyjącej bohaterki absolutnie nie wydaje się zdolny.

Miłością ograniczoną do sfery duchowej, bo niespełnioną, jest miłość bez wzajemności. Z taką miłością mamy do czynienia w powieści *Splendor*, w której tytule oryginalnym znajdujemy nieprzetłumaczalne słowo *podwíg* (tytuł wersji angielskiej: *Glory*). Ów tytułowy *podwíg* dotyczy przede wszystkim wyczynu bohatera, emigranta, który nielegalnie przekracza granicę ze Związkiem Radzieckim (i prawdopodobnie przy tym ginie). Słowo *podwíg* występuje jednak, jak widzieliśmy, w tytule cytowanego tu wiersza Sołowjowa, w traktacie *Sens miłości* słowo to również się pojawia, podobnie jak w paru innych dziełach filozofa. Jednym z czynników, które skłaniają bohatera powieści do jego „wyczynu”, jest nieodwzajemniona miłość. Owo przekroczenie granicy można uznać za głupotę, niepotrzebne narażanie życia, wydaje się jednak, że Nabokov widzi w nim czyn quasi-artystyczny, a to ze względu na jego całkowitą bezinteresowność i bezużyteczność¹¹⁰. Bohater powieści nosi imię Martin, które wprawdzie pochodzi od boga Marsa, ale kojarzy się z późnolacińskim słowem *martyr*, czyli „męczennik”¹¹¹. Fakt ten przywodzi na myśl fragment *Sensu miłości*: „W naszym środowisku materialnym nie można ochronić prawdziwej miłości, jeśli się jej nie rozumie i nie przyjmuje jako moralnego wysiłku. Nie przypadkiem Kościół prawosławny w swoim obrzędzie *małżeństwa* wspomina świętych *męczenników* i do ich wieńców chwały przyrównuje wieńce małżeńskie”¹¹². W oryginale „wysiłek moralny” to *nrawstwiennyj podwíg*¹¹³. Oczywiście nie sposób udowodnić, że tytuł powieści Nabokova odwołuje się do Sołowjowskiej filozofii miłości, niemniej wydaje się co najmniej prawdopodobne, że w opalizowaniu jego znaczeń da się odnaleźć i jej blask.

Obronę Łużyna interpretować można, i tak się ją często interpretuje, jako historię walki zakochanej kobiety z szachowym oblędem jej narzeczonego, a potem męża. Próby oderwania Łużyna od szachów, wciągnięcia go w życiową codzienność wcale nie muszą

¹⁰⁸ J. L e w i n g, *Primieczanija*. [W:] W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. IV: 1935–1937, Sankt-Pietierburg 2002, s. 774.

¹⁰⁹ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 426.

¹¹⁰ Szerzej piszę o tym w rozdziale o *Splendorze*, s. 141.

¹¹¹ A. D o l i n i n, G. U t g o f, *Primieczanija*. [W:] W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III, s. 716–717. Sam autor we wstępie do angielskiej wersji powieści wspomina o „splendorze opromienionego męczennika”: V. N a b o k o v, *Wstęp* [do:] *Splendor*, s. 11.

¹¹² W. S o ł o w j o w, *Sens miłości*, s. 47, kursywa autora cytatu.

¹¹³ W. S o ł o w j o w, *Smysł lubwi*, [w:] i d e m, *Soczinienija w dwuch tomach*, s. 537.

jednak być nacechowane pozytywnie. Dla tytułowego bohatera to szachy są prawdziwym życiem. Są także dziedziną idealną, czysto duchową, Łużynowi przeszkadza nawet materialność figur szachowych, toteż szczególnie chętnie gra na ślepo (czyli bez patrzenia na szachownicę), jak czytamy: „Znajdował w tym głęboką rozkosz”¹¹⁴. Szachy kojarzone są w powieści ze sztuką (szczególnie z muzyką)¹¹⁵, a Łużyn jawi się jako artysta.

Miłość w *Obronie Łużyna* występuje zarówno w odmianie czysto duchowej, jak i sensualnej. Chociaż małżeństwo bohatera, jak się zdaje, nie zostaje skonsumowane, to jednak jego zainteresowanie poznaną w niemieckim kurorcie rodaczką ma też charakter zmysłowy. Rozmawiając z nią po raz pierwszy, Łużyn ma wrażenie, że jej głos „w przytłumieniu rozbrzmiewał przez całe jego życie” (OŁ, s. 87). Jak zauważa jeden z badaczy, „Łużynowski błysk rozpoznania jest w gruncie rzeczy podobny do sytuacji, które powtarzają się w tekstach mających skłonności metafizyczne romantyków i symbolistów i których źródło można wytropić w przypisywanej Platonowi koncepcji pierwotnego połączenia dusz mężczyzny i kobiety w sferze idealnej”¹¹⁶. Zarazem jednak, kiedy bohater stara się zgłębić swoje dziwne wrażenie, pojawia się pozornie bezsensowna asocjacja zmysłowa: „Usiłując rozeznac się w tym uczuciu czegoś bardzo znajomego, przypomniał sobie bez żadnego z tym związku, ale ze wstrząsającą wyrazistością, twarz młodzietkiej prostytutki o obnażonych ramionach, w czarnych pończochach, stojącej w oświetlonej szczelinie drzwi, w ciemnym zaułku niewiadomego miasta. I całkiem bez sensu wydało mu się, że to jest właśnie ona, że zjawiała się teraz, nałożywszy przyzwoitą suknię, że trochę jest brzydsza, jakby zmyła z siebie kuszące barwiczki, stając się jednak przez to dostępniejsza” (OŁ, s. 87). To skojarzenie znajduje pewne uzasadnienie, jeśli przypomnimy sobie fragment wcześniejszego opisu głównej postaci kobiecej powieści: „odślaniała ramiona i szyję, nieco podkreślając ich delikatną świeżość” (OŁ, s. 75). Mówiąc o zmysłowych aspektach relacji Łużyna i młodej damy, warto przypomnieć moment, w którym Łużyn ujmując dziewczynę w pasie i „nie wiedząc, co robić dalej” usiłuje „usadzić ją sobie na kolanach” (OŁ, s. 97).

Bohater, wspaniale grając na turnieju w Berlinie, wydaje się uskrzydłony miłością, ale fizyczna, cielesna obecność ukochanej drażni go i stanowi dlań przeszkodę. Początkowo odczuwa rozdrażnienie, nie wiedząc nawet, kto jest jego źródłem (tym bardziej można uznać jego reakcję za żywiołową i nieuprzedzoną): „Kątem oka widział nogi stłoczonych osób i, nie wiedzieć czemu, szczególnie drażniła go wśród wszystkich tych ciemnych spodni para kobiecych nóg w lśniących szarych pończochach. Te nogi najwyraźniej niczego nie rozumiały, niepojęte, po co przyszły... Szaroniebieskim, ostronosym pantoflom z jakimiś pasieczkami bardziej przystałoby stukotanie po trotuarze – byle dalej, byle dalej stąd. Zatrzymując swój zegar, zapisując ruch albo odstawiając wziętą figurę, popatrywał z ukosa na te nieruchome nogi i dopiero w półtorej godziny

¹¹⁴ V. N a b o k o v, *Obrona Łużyna*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2005, s. 81. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót OŁ i numer strony.

¹¹⁵ Szerzej piszę o tym w rozdziale o *Obronie Łużyna*, s. 128–129.

¹¹⁶ V. A l e x a n d r o v, *op. cit.*, s. 62.

później, kiedy wygrał partię i wstał, obciągając kamizelkę, zobaczył, że te nogi należą do jego narzeczonej” (OŁ, s. 109).

Łużyn doznaje wprawdzie „gwałtownego przyływu szczęścia” (*ibidem*) na myśl, że ukochana obecna była przy jego zwycięstwie, ale przed następną, szczególnie ważną partią „prosi ją, by wyszła” (OŁ, s. 111).

Trzeba powiedzieć, że idealne, czysto duchowe szachy są w powieści skażone swego rodzaju „grzechem pierworodnym” o posmaku wyraźnie seksualnym, gdyż łączy się je w powieści z erotyką¹¹⁷. Mały Łużyn najpierw wpada pod nogi wydawcy pisma artystycznego, który zwraca uwagę na wiszący w mieszkaniu obraz Fryne w kąpieli¹¹⁸ i mówi żartem: „Znów wylazła goła” (OŁ, s. 34), a chwilę później w gabinecie ojca wspomina mu o szachach muzyk, który tuż przedtem rozmawiał przez telefon z niezidentyfikowaną, nieznaną nam kobietą, z którą jednak, jak się domyślamy z jego replik (słów wypowiedzianych przez kobietę nie słyszymy), łączą go bliskie, intymne stosunki. Rozstawienie figur na szachownicy pokazuje bohaterowi (i uczy go ich nazw) daleka kuzynka matki, „ciocia”, z którą ma lub będzie wkrótce miał romans jego ojciec. Prezentem od cioci, prezentem jeszcze sprzed „epoki szachów”, są dwie książki, które Łużyn „pokochał na całe życie” (OŁ, s. 12), *W osiemdziesiąt dni dookoła świata* Jules’a Verne’a i *Przypadki Sherlocka Holmesa* sir Arthura Conan Doyle’a (lub jakaś inna pozycja opowiadająca o słynnym detektywie); w obydwu poruszyły go „przewidywanie i bezlitośnie rozwijający się wątek” (OŁ, s. 13), co oczywiście zapowiada namietność do „gry bogów”. Także ciocia przynosi mu w prezencie skomplikowane układanki, puzzle, zwiastujące trudne szachowe wzory. To w mieszkaniu cioci chłopiec rozwija swe umiejętności, grając z jej admiratorem. Łużyn senior przekonuje się o szachowym talencie syna, wróciwszy z potajemnej schadzki ze swoją kochanką. Ciocia pojawia się również w niemieckim kurorcie, dokąd rodzice wywożą chłopca, chcąc go oderwać od szachów i gdzie przez przypadek akurat rozgrywany jest turniej, na którym Łużyn zdobywa trzecią nagrodę. Wcześniej, kiedy bohater szuka w starych czasopismach zapisów partii i rozgrywa je początkowo na szachownicy, a potem w myślach, podejrzewany jest o zgoła inne zainteresowania: „ojciec, który przychodził, żeby zobaczyć, co też on robi w wilgotnym, niezamieszkanym pokoju, widział, że syn jest niespokojny, nasępiony i uszy mu płoną; na stole leżały tomy czasopisma i Łużyna seniora ogarniało podejrzenie, czy syn nie szuka tam przypadkiem podobizn nagich kobiet” (OŁ, s. 28). Opiekun i menażer szachisty, Walentinow, rozstając się z bohaterem, który przestał już być cudownym dzieckiem, obdarowuje go pieniędzmi „tak jak obdarowuje się uprzykrzoną już kochankę” (OŁ, s. 51)¹¹⁹. Szachy, poszczególne etapy szachowego rozwoju Łużyna, kojarzone są więc

¹¹⁷ Pisz o tym Vladimir Alexandrov: V. E. A l e x a n d r o v, *op. cit.*, s. 59–63, i d e m, [hasło] *The Defense*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 76–78.

¹¹⁸ Przypomnijmy, że Fryne była znaną z piękności grecką heterą. Zdaniem komentatorki, chodzi o kopię obrazu Henryka Siemiradzkiego *Święto Posejdona albo Fryne*. O. S k o n i e c z n a, *Przemyślenia*. [W:] W. N a b o k o w, *Sobranie sochinenij russkogo pierioda w piami tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 709–710.

¹¹⁹ Przed rozstaniem Walentinow trzyma swego podopiecznego z daleka od pokus seksualnych, co wiąże się z jego teorią, stanowiącą zabawną wariację Freudowskiej koncepcji sublimacji. „Miał [...] swoistą teorię, w myśl której rozwój talentu szachowego związany jest u Łużyna z rozwojem popędu płciowego, że

z miłością zdecydowanie cielesną, a przy tym występłą, sprzedaną, grzeszną (choć wzlot jego szachowego geniuszu na turnieju w Berlinie wiąże się raczej z miłością idealną), co mogłoby tłumaczyć swoiste wygnanie bohatera z szachowego raj, który zaczyna mu się jawić jako piekło.

W powieści *Rozpacz* (wyd. czasopiśmiennicze 1934, wyd. książkowe 1936, *Otczaniye*, ang. 1937, *Despair*) na pierwszy plan wysuwa się miłość własna. Bohater i zarazem narrator tak przekonany jest o swojej wspaniałości, wyższości wobec wszystkich, że nie dostrzega oczywistych zdrad żony. Jego miłość do samego siebie ma także aspekt cielesny, a więc siłą rzeczy homoerotyczny, choć wyraźniej występuje on dopiero w nieco rozbudowanej drugiej angielskojęzycznej wersji powieści. Jak jednak autor zapewnia w przedmowie do tej wersji, pewien wprowadzony do niej „istotny fragment” to w istocie rekonstrukcja, gdyż został on „głupio opuszczony przed laty, w bardziej bojaźliwych czasach”¹²⁰. Według komentatorów¹²¹, owym fragmentem jest opis doświadczenia z tym, co nazywa „rozdwojeniem osobowości”: Hermann siedzi w fotelu i obserwuje siebie samego (drugiego siebie) podczas aktu seksualnego z żoną. Widzi on przede wszystkim swoje, a więc męskie ciało i to ten widok sprawia mu przyjemność. Można by tu zobaczyć pomieszanie autoerotyzmu z homoseksualizmem¹²².

Sołowjow nigdzie nie mówi *expressis verbis* o masturbacji, ale być może ją właśnie miał na myśli, pisząc o pierwszej drodze miłości, piekielnej („o której nie będziemy mówić”)¹²³; taką hipotezę wysuwa A. W. Gułyga: „chodzi prawdopodobnie o masturbację, którą w tamtych latach uważano za zgubną dla organizmu”¹²⁴. Homoseksualizm filozof odrzucił: „Przyjaźni między ludźmi tej samej płci brakuje wszechstronnej różnicy formalnej uzupełniających się wzajemnie jakości”, a jeśli jednak „przyjaźń ta osiąga szczególną intensywność, to wtedy przekształca się w nienaturalny surogat miłości erotycznej”¹²⁵.

---

szachy stanowią osobliwą transmutację tego pociągu, obawiając się zaś, by Łużyn nie zmarnował cennych sił, ażeby w sposób naturalny nie rozładował dobroczynnego duchowego napięcia, trzymał go z dala od kobiet i cieszył się z jego cnotliwego naburmuszenia” (OL, s. 83). Nazwisko Walentinowa można więc też uznać za ironiczną aluzję do walentynek, czyli święta zakochanych (pochodzący z anglosaskiej rodziny Nabokov mógł znać to święto, przynajmniej od XIX w. bardzo popularne w świecie anglosaskim, z domu; przypomnijmy też, że pisarz studiował w Cambridge. Pod koniec powieści Walentinow pojawia się znowu i usiłuje zaangażować Łużyna do filmu, gdzie miałby on grać w szachy z jego bohaterem, słynnym szachistą, przedtem skazanym na ciężkie roboty za napastowanie seksualne kobiety. *Nota bene*, zdecydowana niechęć Nabokova do odzierania miłości z otoczki platońsko-romantycznej to, jak się zdaje, przyczyna (nie jedyna wszelako ani bynajmniej nie najważniejsza) zdecydowanego odrzucenia przezeń freudyzmu.

¹²⁰ V. Nabokov, *Przedmowa do wydania amerykańskiego* [1966], [w:] *idem*, *Rozpacz*, przeł. L. Engelking. Warszawa 2003, s. 8.

¹²¹ A. Dolinin, O. Skonieczna, *Primieczanija*. [W:] W. Nabokov, *Sobranije soczinienij ruskogo perioda...*, t. III, s. 758–759.

¹²² Nieco szerzej o wątkach homoerotycznych w *Rozpaczy* piszę w poświęconym jej rozdziale, s. 181–183.

¹²³ W. Sołowjow, *Dramat życiowy Platona*, s. 67.

¹²⁴ A. W. Gułyga, *Filosofia lubwi*. [W:] W. Sołowjow, *Soczinienija w dwuch tomach*, t. I, s. 43. Inaczej ową „piekielną drogę” rozumie Janusz Dobieszewski, który uważa, iż filozof miał na myśli „niszczącą moc miłości, mogącą prowadzić do zbrodni i śmierci”; polski badacz powołuje się przy tym na artykuł *Poezija Tiutczewa* (1895, *Poezija F. I. Tiutczewa*). J. Dobieszewski, *op. cit.*, s. 327. Sołowjow istotnie o „złej miłości” w poezji Tiutczewa pisze w tekście: krytycznoliterackim *Poezija Fiodora Tiutczewa*. W. Sołowjow, *Poezija F. I. Tiutczewa*, [w:] *idem*, *Litieraturnaja kritika*, sost. N. I. Cymbajew, Moskwa 1990, s. 115–116.

¹²⁵ W. Sołowjow, *Sens miłości*, s. 20.

Postaci homoseksualistów znaleźć można w utworach Nabokova sporo¹²⁶, najważniejszą z nich jest Charles Kinbote z *Bladego ognia* (1962, *Pale Fire*), jeden z Nabokovowskich uzurpatorów, przeciwstawiony poecie Johnowi Shade'owi, pozostającemu w harmonijnym, wiernym i długotrwałym związku heteroseksualnym. Dodajmy, że Kinbote jest jednym z najbardziej jaskrawych Nabokovowskich przykładów egoizmu. Jak ujmuje to Ellen Pifer: „Mimo admiracji dla geniuszu poety, Kinbote w swej postawie i zachowaniu wobec niego zawsze jest egoistyczny, jeśli nie wręcz nikczemny”¹²⁷. Natomiast Shade także w stosunku do natrętnego sąsiada, którego nie ma powodu lubić, którego upodobań seksualnych absolutnie nie podziela i którego musi uważać za niezrównoważonego psychicznie, zawsze stara się być pełen zrozumienia i empatii. W szkicach do powieści *Oryginał Laury* (pośm. 2009, *The Original of Laura*) homoseksualne uczucia i związki (dotyczy to zresztą postaci epizodycznej, Adama Linda) mają tragiczne zakończenie: „Adam odkrył, że chłopiec, którego kochał, udusił innego, nieosiągalnego chłopca, którego kochał nawet bardziej”¹²⁸. Po tym odkryciu Lind popelnia samobójstwo.

Wyjątkowo ostro cielesność i seks przeciwstawione są miłości idealnej w *Zaproszeniu na egzekucję*, swoistej antyutopii, której akcja toczy się w dalekiej przyszłości w zdegradowanym świecie.

Ucieleśnieniem owego świata i zarazem osobą cieszącą się w nim szczególnym prestiżem jest mający wykonać na bohaterze wyrok śmierci kat, M'sieur Pierre, opoka i filar tej rzeczywistości (by odwołać się do greckiego źródłosłowu jego imienia lub jednego ze znaczeń angielskiego słowa *pier*). Cały ów świat przesycony jest tym, co po rosyjsku określa się słowem *poszłost'*, które jak podkreśla Nabokov, nie ma dokładnego odpowiednika w innych znanych mu językach¹²⁹. M'sieur Pierre to niemal czysta esencja *poszłosti*¹³⁰, która przejawia się także w jego wypowiedziach o miłości. Kat przedstawia skazańcowi coś w rodzaju wykładu o przyjemnościach, wcześniej przygotowanego, mającego wzbudzić w nim żal za światem, który będzie trzeba wkrótce porzucić. Szczególnie obszernie rozwodzi się nad tym, co nazywa przyjemnością miłosną:

– Przyjemność miłosną – powiedział M'sieur Pierre – osiąga się za pomocą jednego z najpiękniejszych i najpożyteczniejszych ze wszystkich znanych człowiekowi ćwiczeń fizycznych. Powiedziałem „osiąga się”, ale być może słowo „wydobywa się” lub „wydobycie” pasowałoby jeszcze lepiej. Chodzi bowiem właśnie o planowe i wytrwałe wydobywanie przyjemności, zalegającej głębiej poddawanej obróbce istoty. W czasie wolnym od pracy robotnik miłości natychmiast uderza obserwatora sokolim wyrazem oczu, wesołym usposobieniem i świeżością cery. Proszę także zwrócić uwagę na płynność mojego chodu. Mamy więc do czynienia ze zjawiskiem czy też szeregiem zjawisk, które można określić jednym wspólnym terminem – przyjemność miłosna lub erotyczna¹³¹.

¹²⁶ O motywie homoseksualizmu u Nabokova pisze w III rozdziale swej książki M. Ma a r, *Solus Rex. Die schöne böse Welt des Vladimir Nabokov*, Berlin 2010, s. 41–54.

¹²⁷ E. Pifer, *op. cit.*, s. 116.

¹²⁸ V. N a b o k o v, *Oryginał Laury*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2010, s. 47–48.

¹²⁹ V. N a b o k o v, *Nikolay Gogol*, London 1973, s. 63.

¹³⁰ Zwraca na to uwagę wielu badaczy, por. np. G. M. H y d e, *op. cit.*, s. 135; S. D a v y d o v, [hasło] *Poshlost'*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 631; S. I. P a r k e r, *Understanding Vladimir Nabokov*, Columbia, South Carolina 1987, s. 51.

¹³¹ V. N a b o k o v, *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 137. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót ZNE i numer strony.

M'sieur Pierre dostrzega tylko i wyłącznie fizyczny, fizjologiczny aspekt zbliżenia erotycznego (w pewnym momencie mówi o rozkoszy „załatwiania potrzeb naturalnych, którą wielu stawia na równi z rozkoszą miłości”, ZNE, s. 140). Nawet kiedy dyrektor więzienia gorliwie wtrąca banalną zresztą uwagę z innego, mianowicie sentymentalnego, rejestru, kat go ostro karci:

– [...] *Zwróciłem uwagę, Rodrygu Iwanowiczu, na to, że mężczyźnie skazanemu na śmierć najtrudniej ze wszystkiego zapomnieć kobietę, smaczne kobiece ciało.*

– *I lirykę księżycowych nocy – dodał od siebie Rodryg Iwanowicz, zmierzyszy Cyncynata surowym spojrzeniem.*

– *Nie, proszę mi już nie przeszkadzać w rozwijaniu tematu, jak będzie pan miał ochotę, zabierze pan głos później.*

(ZNE, s. 138)

M'sieur Pierre znajduje w swoim wykładzie miejsca dla przyjemności „natury duchowej”, konkretnie estetycznej, które jednak okazują się z jego punktu widzenia nędznym surogatem cielesnych: „Proszę sobie przypomnieć, jak to we wspaniałej galerii czy muzeum zatrzymał się pan nagle i nie mógł oderwać oczu od jakiegoś pikantnego biustu – niestety, brązowego lub marmurowego” (ZNE, s. 139).

W wykładzie o „przyjemności miłosnej” rzuca się w oczy pojawiający się w bezosobowym opisie zaimek dzierżawczy „mój”: „Proszę także zwrócić uwagę na płynność mojego chodu”. M'sieur Pierre nie pozostawia wątpliwości, że zalicza siebie do wspaniałych „robotników miłości”. Już zresztą wcześniej, w groteskowej scenie gry w szachy, której towarzyszy rozmowa (ale słyszymy tylko jedną, gadatliwą stronę), chwali się swymi przewagami na polu erotycznym. Śmieszność tych przechwałek objawia się w pełni dopiero później, kiedy okazuje się, że kat jest impotentem. To do niego odnosi się przecież uwaga żony bohatera: „Nie napieraj się, jak nie możesz” (ZNE, s. 182).

Bohater utworu, Cyncynat C., jest w powieściowym świecie jedyną osobą zasługującą na miano istoty ludzkiej, przeciwstawioną zbiorowisku człowiekopodobnych kukieł. Jako istota ludzka bohater zdolny jest do prawdziwej miłości. W powieści powraca wspomnienie ukochanej, Marfińki, i Ogrodów Tamary, krainy zakochania Cyncynata. Niestety Marfińka jest jedną z człowiekopodobnych kukieł: „już w pierwszym roku małżeństwa [...] zaczęła go zdradzać: z kim popadło i gdzie popadło. Zwykle, gdy Cyncynat wracał do domu, Marfińka ze szczególnym sytym uśmieszkiem przyciskając do szyi pulchny podbródek, jakby czyniła sobie wymówki, i spoglądając spode łba uczciwymi piwnymi oczami, mówiła niskim, podobnym do gruchania głosikiem: «A Marfińka znowu dziś to robiła». [...] Wkrótce zaszła w ciążę – i nie z nim. Urodziła chłopca, niezwłocznie zaszła znowu – i znowu nie z nim – i urodziła dziewczynkę” (ZNE, s. 29–30). To domowe udręki, męki nieustannej zazdrości sprawiają, że bohater przestaje się pilnować, w rezultacie czego odkryta zostaje jego „zbrodnicza” inność. M'sieur Pierre nie potrafi oczywiście zrozumieć cierpień Cyncynata, mówi: „Cóż z tego, że zdradzała pana – przecież i pan trzymał ją w objęciach” (ZNE, s. 132).

Mimo dręczących wspomnień niewierności bohater pisze w liście do żony: „A jednak: kocham cię. Beznadziejnie, śmiertelnie, nieodwracalnie...” (ZNE, s. 59). I pragnie, by

przynajmniej rozumiała jego sytuację. Ta miłość, w której oczywiście tkwi element cielesny – we wspomnieniach Cyncynata o Ogrodach Tamary pojawia się „gaworzenie Marfińki, jej nogi w białych pończochach i aksamitnych pantofelkach, chłodne piersi i różane pocałunki o smaku leśnej poziomki” (ZNE, s. 26) – przykuwa go do jego świata, każe żywić bezsensowne nadzieje na ucieczkę z więzienia, zamiast chwycić się wyraźnego przecucia innej, lepszej rzeczywistości. Nawet jednak na uroczystym widzeniu Marfińka zjawia się w celi męża w towarzystwie między innymi kolejnego amanta, a próby uzmysłowienia żonie sytuacji skazańca i jego odczuć okazują się całkowicie bezsensowne.

W *Zaproszeniu na egzekucję* występuje jeszcze jedna ważna postać płci żeńskiej emanująca zmysłowością, córka dyrektora więzienia, Emmoczka, w której niektórzy krytycy, być może nie bez racji, dostrzegli jeden z pierwowzorów Lolity. Jej erotyczne nacechowanie jest niewątpliwe, niech wystarczy tu kilka przykładów: „skrzyżowała obnażone pokryte puszką ramiona, rozchyliła różowe usta (ZNE, s. 42); „spokojnie usiadła, przyciskając podbródek do podciągniętych i ściśniętych kolan, na które naciągnęła sukienkę, ukazując od dołu gładkie uda” (ZNE, s. 43)¹³²; „Na jej nagich ramionach i wzdłuż goleni stały dęba jasne włoski” (ZNE, s. 69); „wtuliła czoło w jego pierś, jej rozsypane, spadające na jedną stronę loki obnażyły widoczną w rozcięciu sukni górną część pleców – z dołeczkiem zmieniającym położenie w zależności od ruchów łopatek, całą równomiernie pokrytą białawym puszką, który wydawał się symetrycznie rozczesany” (ZNE, s. 135). To Emmoczka rozbudza fałszywe nadzieje Cyncynata na pomoc w ucieczce, skazaniec myśli, zobaczywszy ją po raz pierwszy, że gdyby była dorosła, to „jak w poetyckiej starożytności” (ZNE, s. 44), zapewniłaby mu wolność. Wzmianka o „poetyckiej starożytności” każe szukać źródła tych myśli w klasycznych wierszach i rzeczywiście można je tam znaleźć – w wierszu Michaiła Lermontowa *Sąsiadka* (1840, *Sosiedka*)¹³³, monologu więźnia skierowanym do młodej dziewczyny, której ojciec ma klucze do jego więzienia¹³⁴. Emmoczka zdaje się początkowo potwierdzać nadzieje skazańca, który znajduje narysowany ręką dziecka cykl obrazków pokazujący historię ucieczki. Później, kiedy Cyncynat chce wydobyć od niej datę swej egzekucji, dziewczynka mówi nagle „jutro”. Cyncynat pyta: „Jutro umrę?” i słyszy w odpowiedzi: „Nie, uratuję”. Dziewczynka dodaje jeszcze: „Uciekniemy i ożeni się pan ze mną” (ZNE, s. 135). Ostatecznie jednak, kiedy bohater niespodziewanie znajduje się poza więzieniem i spotyka tam Emmoczkę, ta chwyciła go mocno za rękę i prowadzi wcale nie w bezpieczne miejsce, tylko „w paszczę lwa” – do mieszkania rodziców.

¹³² Wzmianki o ukazywaniu gładkich ud nie ma w wersji angielskiej. Po *Lolice* Nabokov starał się lekko stuszać zmysłowość wcześniej stworzonej dziewczynki.

¹³³ Jako pierwszy aluzję tę zidentyfikował G. S z a p i r o, *Russkije literaturnyje alluzii w romanie Nabokowa „Priglaszenie na kazn”*, „Russian Literature” 1981, vol. IX, nr IV: Special Issue: The Russian Avant-Garde VI, s. 370–371.

¹³⁴ *Nota bene*, ten motyw powróci później w powieści *Nieprawie godło* – w porównaniu: „Czy każdy przeżywa takie chwile? Jakaś twarz, zdanie, krajobraz, powietrzna bańka z przeszłości nagle wlatuje. Jakby w więzieniu głowy dziecko komendanta uwolniło ją z celi wśród neuronów, podczas gdy umysł zajęty był zupełnie inną kwestią”. V. Nabokov, *Nieprawie godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006, s. 203.

Cyncynat musi dopiero uświadomić sobie, że wszystko go zwiodło, żeby być gotowym na spokojne opuszczenie więzienia ciała (to oczywiście motyw gnostyczny, choć wcześniej o ciele jako więzieniu duszy mówi w *Kratylosie* Platon): „Wszystko mnie zwiodło – pisze bohater – wyjaśniając się, wszystko. Otóż i ślepa uliczka życia tutaj – i nie w jego ciasnych ramach należało szukać ocalenia” (ZNE, s. 187).

Bohater *Daru* (niekompletne wyd. czasopiśmiennicze 1937–1938, wyd. książkowe 1952, ang. 1963, *The Gift*), Fiodor Godunow-Czerdyncew, odnajduje swą prawdziwą miłość, swą drugą połowę (jak wiadomo, według słów Arystofanesa w *Uczcie* Platona, ludzie pierwotnie byli androgynicznymi całościami, zostali rozdzieleni na połówki, a miłość to przyciąganie się owych połówek, dążenie do uzupełnienia siebie)¹³⁵. Co charakterystyczne, w powieści nie dochodzi do zbliżenia cielesnego. Wydaje się, że powinno do niego dojść tuż po jej zakończeniu, gdyż zakochanych czeka pierwsza noc w pustym mieszkaniu, ale uważny czytelnik wie coś, o czym nie wiedzą bohaterowie: żadne z nich nie ma kluczy do owego mieszkania.

Nabokov planował kontynuację *Daru*, jego drugą część, w której ukochana Fiodora miała zginąć pod kołami samochodu, a bohater miał ją wcześniej zdradzić z wulgarną francuską prostytutką, seksualnie go fascynującą¹³⁶. Druga część powieści jednak nie powstała, a w tym *Darze*, który od pisarza otrzymaliśmy, bohatera, będącego jedną z uprzywilejowanych, by tak rzec, „metafizycznie uzdolnionych” postaci Nabokova widzimy w stanie zakochania, a więc stanie sprzyjającym metafizycznym przeczuciom.

W *Prawdziwym życiu Sebastiana Knighta* (1941, *The Real Life of Sebastian Knight*)¹³⁷ mowa jest o dwu miłościach tytułowego bohatera. Pierwszą z nich jest Klara (w oryginale Clare) Bishop, z którą Sebastiana łączy niewątpliwie bliskość duchowa. Szczególnie ważne w wypadku wybitnego pisarza, a takim jest bohater, wydaje się to, że Klara wykazuje dużą wrażliwość na twórczość artystyczną Sebastiana, rozumie jej znaczenie dla ukochanego i okazuje się pomocna podczas powstawania jego dzieł, choćby dzięki temu, że przepisuje je na maszynie (warto zauważyć, że w wypadku Nabokova zajmowała się tym jego żona, Wiera)¹³⁸, ale również dlatego, że taktownie czyni cenne dla twórcy uwagi językowe (narrator utrzymuje, i nie mamy powodu mu nie wierzyć, że Knight lepiej władał rosyjskim niż angielskim). Narrator *Prawdziwego życia*, który przedstawia się czytelnikowi jako V, przyrodni brat Knighta, nie zna dobrze Klary, ale traktuje ją z sympatią:

Ich związek trwał sześć lat. [...] Klara z bliska przyglądała się powstawaniu pierwszych trzech piątych całego jego dorobku [...]; ponieważ zaś w przerwach między książkami Sebastian wciąż snuł, zawieszał i snuł od nowa rozmaite twórcze zamysły, wolno przypuszczać, że w ciągu tych sześciu lat nie ustawał

¹³⁵ Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1984, s. 79–84.

¹³⁶ Na temat planów kontynuacji *Daru* zob. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 516–517; A. D. Ilinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, s. 145–147, 157–158.

¹³⁷ Na temat możliwego związku wyrażenia „prawdziwe życie” z myślą Solowjowa i z jego *Sensem miłości* zob. rozdział poświęcony omówieniu *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta*, s. 240–241.

¹³⁸ Jak pisze autorka biografii żony pisarza, „trudno powstrzymać się i nie wyobrazić sobie Wiery jako Klary z *Sebastiana Knighta*”. S. Schiff, *Véra Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2005, s. 67.

w pracy. A Klara kochała jego zapracowanie. [...] Miała wyobraźnię (muskul duszy). I to szczególnie silnego, nieomal męskiego typu, a prócz wyobraźni prawdziwe poczucie piękna, przejawiające się nie tyle nawet w kontakcie ze sztuką, ile w nieustannej gotowości, aby dostrzec aureolę wokół patelni lub podobieństwo między wierzbą płaczącą a skye terrierem. Wreszcie los obdarzył ją wyostrzonym poczuciem humoru. Nic dziwnego, że tak świetnie się wpasowała w życie Sebastiana¹³⁹.

Bohater jest w tym związku szczęśliwy, natomiast romans z kobietą, dla której rzuca Klarę, jest dlań bolesny i niszczący. Powieść wyraźnie sugeruje, że jego wyłączną podstawą jest pożądanie fizyczne. Narrator powiada: „Choćbym nawet wiedział ze źródła zasługującego na zaufanie, że Klara w roli kochanki nie całkiem spełniała wymagania Sebastiana, i tak do głowy by mi nie przyszło wskazać ten akurat rodzaj niezadowolenia jako powód ogólnego rozgorączkowania i nerwowości mego brata” (PŻSK, s. 116). Sam zaś Sebastian w jednym ze swych utworów pisze: „Miłość fizyczna to tylko jeden więcej sposób powiedzenia tego samego, nie zaś specjalna nuta saksofonowa, którą gdy raz zostanie usłyszana, powtarzają wszystkie inne rejony duszy” (*ibidem*). Niemniej to właśnie fatalne seksualne zauroczenie Rosjanką poznaną w miejscowości o nazwie Blauberg (czyli, jeśli przetłumaczyć z niemieckiego: „Niebieska góra”, warto zauważyć, że po angielsku *blue* to nie tylko „niebieski”, ale i „smutny”, a także „erotyczny”, „pikantny”, „związany z seksem”)¹⁴⁰, naznacza bólem ostatnie lata życia bohatera. Narrator podejmuje próbę znalezienia owej *femme fatale*, zresztą udaną. Jeszcze nie wiedząc, że to właśnie ona jest osobą, której szuka, V przez chwilę myśli, „żeby kochać się z tą kobietą” i stwierdza: „Było to naprawdę bardzo dziwne, zarazem bowiem mocno mnie ona irytowała” (PŻSK, s. 184). Poza tym narrator dwukrotnie wspomina, że się mu ona podoba. Zresztą podobać się niewątpliwie chce, jej zachowanie jest wyraźnie kokieterijne. Domyślamy się, że podobnie jak na V, tylko silniej, musiała działać na Sebastiana. Sama zresztą o tym narratorowi opowiada, udając, że chodzi o jej przyjaciółkę: „Oznajmił jej z goryczą, że jest kobietą tanią i próżną, a potem ją pocałował, żeby się przekonać, czy aby nie ma do czynienia z porcelanową figurką. Porcelanowa to ona nie była, i wkrótce stwierdził, że nie może bez niej żyć, natomiast ona uznała, że już dosyć się nasłuchiwała jego relacji z własnych snów, snów w snach i snów w snach ze snów” (PŻSK, s. 174).

Znaczące wydaje się nazwisko ukochanej Sebastiana: Lecerf, wariant francuskiego nazwiska Cerf, będącego pierwotnie, jak podaje jeden ze słowników nazw własnych, „przezwiskiem wywodzącym się od jelenia – starofrancuskie *cerf* (łac. *cervus*) – nadawanym ze względu na wigor, jakim miało się odznaczać to zwierzę, lub przeciwnie, ze

¹³⁹ V. N a b o k o v, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2002, s. 89–91. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót PŻSK i numer strony.

¹⁴⁰ Ostatnia ukochana bohatera łączona jest w powieści z kolorem niebieskim: „Przed wszystkim wywlokłem z nich [szuflad – L.E.] dwie paczki listów, na których Sebastian nagryzmolił: «zniszczyć». Jedną zwinął tak, że nie mogłem zobaczyć charakteru pisma: papier listowy był błękitny jak skorupka jajka, z ciemnoniebieskimi marginesami” (PŻSK, s. 41), „gdy paliłem listy w kominku, jeden z błękitnych arkuszy oddzielił się od reszty” (*ibidem*); „Usiadła na niebieskiej kanapie” (PŻSK, s. 169); „Słońce nadawało jej włosom niebieskawy połysk” (PŻSK, s. 180); „Błękitna żyłka na białej dziewczęcej szyi” (PŻSK, s. 183). Na ów zabieg kolorystyczny zwraca uwagę L. L. L e e, *Vladimir Nabokov*, Boston 1976, s. 103.

względu na rogi uważane za atrybut zdradzanego męża”¹⁴¹. Nazwisko „Lecerf” ukochana Sebastiana przejęła od męża. Jej wcześniejsze nazwisko brzmi Turowiec, co może kojarzyć się z turem (zwierzę to po rosyjsku nazywa się tak samo jak po polsku), również wcieleniem wigoru, m.in. seksualnego, ale przede wszystkim włącza się w sieć obecnych w powieści nazw własnych związanych z szachami. Turowiec może przywoływać rosyjskie, przejęte z francuskiego, słowo *tura* („wieża”); nazwisko „Lecerf” zresztą, jeśli zacząć je czytać wspak, kojarzy się, choć w sposób mniej oczywisty, z inną figurą szachową, hetmanem, czyli królową (po rosyjsku *fierz*)¹⁴². Także nazwiska Knight i Bishop mogą oznaczać figury: *knight* to po angielsku „skoczek” („koń”), a *bishop* – „goniec” („laufer”). Nazwiska te wskazują na to, że Sebastian i Klara pasują do siebie, gdyż skoczek i goniec rozporządzają podobną „siłą”, ich wartość szachowa jest mniej więcej równa, są to tzw. figury lekkie, natomiast wieża i hetman to figury ciężkie¹⁴³. Przy rozporządzającej siłą seksualności, urody, uroku i uwodzicielstwa pani Turowiec-Lecerf bohater nie ma szans.

Prawie na samym początku *Nieprawego godła* (1947, *Bend Sinister*)¹⁴⁴ bohater, Adam Krug – w rozdziale 1. właśnie on jest też narratorem, potem się to zmienia – mówi lub pisze o bliskiej śmierci ukochanej osoby: „Operacja się nie udała i moja żona umrze” (NG, s. 18). To jedno zdanie tworzy bardzo krótki, wyróżniony tą krótkością z reszty tekstu, szósty akapit powieści.

Krug mógłby więc, zdawałoby się, dołączyć do bohaterów *Powrotu Czorba* i *Solus rex* (podobnie jak wdowiec z niedokończonych powieści rosyjskiej, także wdowiec z *Nieprawego godła* pisze do zmarłej żony list, NG, s. 160). Nie wolno mu jednak poddać się rozpacz i rozpamiętywaniu związku z utraconą ukochaną (choć jego wspomnienia o niej w utworze znajdziemy), gdyż ma pod swoją opieką jego owoc, ośmioletnie dziecko, a czasy, w których toczy się akcja powieści, są dla obywateli przedstawionego w niej fikcyjnego państwa wyjątkowo trudne i niebezpieczne.

Zmarła Olga nie ma rywalek w uczuciach wdowca, niemniej po pewnym czasie budzi się jego seksualność, a dokonuje się to za sprawą nowej opiekunki do dziecka i służącej, Marietki, która zachowuje się wobec Kruga wyzywająco. Charakterystyczne, że swym seksualnym uwodzicielstwem przerywa stan sprzyjający twórczej pracy, a więc zasadniczej treści jego życia (bohater jest wybitnym filozofem), po długiej przerwie Krug znowu może pisać. Jest jednak gotów ulec dojmującej żądzy:

¹⁴¹ P. Hanks, F. Hodges, A. D. Mills, A. Room, *The Oxford Names Companion*, Oxford 2002, s. 118 (hasło *Cerf*).

¹⁴² Uwagę na te szachowe skojarzenia zwraca A. Ginter, *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*, Łódź 2003, s. 11.

¹⁴³ W. Litmanowicz, J. Giżycki, *Szachy od A do Z*, Warszawa 1987, s. 158, 305–306, 509, 1116–1117 (hasła *ciężkie figury*, *goniec*, *lekkie figury*, *skoczek*).

¹⁴⁴ Istnieją trzy polskie przekłady tej powieści: Macieja Słomczyńskiego pt. *Skośnie w lewo*, Rafała Śmietany pt. *Z nieprawej strony* i Michała Kłobukowskiego pt. *Nieprawie godło*, w niniejszej pracy przyjmujemy tę ostatnią polską wersję tytułu. Dalsze cytaty i odwołania na podstawie wydania V. Nabokov, *Nieprawie godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006, po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdują się skrót NG i numer strony.

– Wiesz za mało albo o wiele za dużo – powiedział. – Jeżeli za mało, to uciekaj stąd, zamknij się na klucz i nigdy się do mnie nie zbliżaj, bo to będzie zwierzęca eksplozja i może cię strasznie zboleć. Ostrzegam. Mam prawie trzy razy więcej lat niż ty i jestem potężnym smutnym knurem w męskiej postaci. I nie kocham cię.

Z góry przyjrzała się udręce jego zmysłów. Zachichotała.

– O, naprawdę?

(NG, s. 223)

Do zbliżenia ostatecznie nie dochodzi, gdyż do drzwi zaczynają się dobijać jacyś ludzie. Marietka, jak się okazuje, jest z nimi w zмовie. Adam Krug zostaje aresztowany, ale największe cierpienie sprawia mu obawa o los dziecka, także gdzieś zabieranego (później dziecko zginie). Wszystko to dokonałoby się niezależnie od seksualnego „upadku” bohatera, ale następstwo chronologiczne sprawia fałszywe, ale zapewne zamierzone wrażenie przyczynowości.

W przedmowie do powieści Nabokov pisze: „Głównym tematem *Nieprawego godła* jest [...] bicie kochającego serca Kruga, tortura, jakiej poddano czyjaś wielką tkliwość – toteż książkę tę napisano i przeczytać trzeba właśnie dla tych stronic, na których opowiadał o Dawidzie i jego ojcu”¹⁴⁵.

Warto chyba zauważyć, że Sołowjow w swej hierarchii miłości wysoko stawia miłość rodzicielską: „Miłość rodzicielska [...] ze względu na siłę uczuć i konkretność przedmiotu zbliża się do miłości erotycznej [...]”¹⁴⁶. U Nabokova temat miłości rodzicielskiej i obaw o dziecko wysuwa się na pierwszy plan także w niektórych fragmentach *Błędego ognia* oraz w opowiadaniach *Sygnaly i symbole* (1948, *Signs and Symbols*) i zwłaszcza *Lance* (1952), wydaje się istotny także w *Pninie*, chociaż dla Wiktora (w oryginale Victora) Winda, syna byłej żony, tytułowy bohater jest tylko, a może raczej aż, duchowym ojcem, „aż”, bo przecież pierwiastek duchowy musimy uznać za znacznie ważniejszy dla Nabokova niż fizyczny.

Nabokov jest bardzo uciążliwy na krzywdę wyrządzaną dziecku¹⁴⁷ i niezależnie od sytuacji nie znajduje dla niej żadnych „okoliczności łagodzących”. Nie budzi wątpliwości jego moralna ocena Humnerta Humberta z *Lolity* (1955) i jego rosyjskiego pierwowzoru, bohatera *Czarodzieja* (nap. 1939, wyd. przekładów 1986, wyd. oryginału 1991, *Wolszebnik*). Nieporozumienia w tej kwestii mogły wynikać dlatego, że Nabokov po raz kolejny (tak jak np. w *Rozpaczy*) stworzył niezwykle sugestywnego narratora, który jest jednak bez wątpienia narratorem niewiarygodnym¹⁴⁸.

Humbert stanowi jeden z Nabokovowskich przykładów skrajnego egoisty, jest egoistą także w relacjach z tytułową bohaterką powieści, ów egoizm wobec seksualnej tyranii, jaką stosuje w stosunku do Lolity, jeszcze się nawet uwydatnia. Cieleśna żądza walczy w nim z tkliwością i zwycięża.

¹⁴⁵ V. N a b o k o v, *Przedmowa* [do:] i d e m, *Nieprawe godło*, s. 10.

¹⁴⁶ W. S o ł o w j o w, *Sens miłości*, s. 20.

¹⁴⁷ Por. jego obronę *Samotni* (1952–1953, *Bleak House*) Charlesa Dickensa przed zarzutem sentymentalizmu w sposobie potraktowania motywu niedoli dzieci: V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 134–135.

¹⁴⁸ O kwestii tej mówię szerzej w rozdziale poświęconym *Lolice*, s. 287–289.

Pamiętam pewne momenty – powiedzmy góry lodowe w raju – kiedy nasyciwszy się nią do syta, po bajecznych, obłądnych wyczynach, cały zwiotczały, w lazurowe paski, brałem ją na ręce, nareszcie z bezgłośnym jękiem czysto ludzkiej tkliwości [...] – i zaraz tkliwość pogłębiała się, przechodząc we wstyd i rozpacz, ja zaś kołysałem i lulałem w marmurowych ramionach moją jedyną, lekką Lolitę, i jęczałem w jej ciepłe włosy, obsypywałem ją bezładnymi pieszczotami i niemo błagałem o błogosławieństwo, lecz u szczytu tej ludzkiej, udręczonej, bezinteresownej czułości (gdy moja dusza dosłownie spowijała jej nagie ciało, gotowa czynić pokutę) w jednej chwili – o, straszliwa ironio! – znów nabrzmiewała chuć – a Lolita mówiła „No, n i e”, śląc do nieba westchnienie, i oto w sekundę cała tkliwość z lazurem rozsypywała się w pył¹⁴⁹.

Utraciwszy Lolitę, która od niego ucieka, Humbert tak jak bohater *Powrotu Czorb* idzie po śladach ich wspólnej podróży i tak jak Czorb pragnie odzyskać utraconą dziewczynę, ale mimo to sytuacja ich obu jest diametralnie różna. Zresztą Humbertem powoduje też żądza krwawej zemsty na nieznanym mu uwodzicielu Lolity. Inny jest też ostateczny rezultat owej podróży po śladach przeszłości. Czorbowi zapewne udaje się stworzyć nieśmiertelny obraz ukochanej, Humbert odnajduje żywą Lolitę, która jednak nie chce do niego wrócić. I dopiero odnalazszy Lolitę, która nie jest już nimfetką, lecz dorosłą kobietą w zaawansowanej ciąży, a więc seksualnie już go nie pociąga, Humbert wznosi się na poziom prawdziwej miłości: „oto leżała (moja Lolita!), beznadziejnie zniszczona w wieku lat siedemnastu [...], nie odrywałem od niej wzroku, i wiedziałem – ponad wszelką wątpliwość, tak jak wiem, że umrę – że kocham ją bardziej niż wszystko, co dotąd ujrzałem i wyobraziłem sobie na ziemi, bardziej niż wszystko, co mam nadzieję napotkać gdziekolwiek indziej. Była zaledwie słabym powiewem fiołków i echem zeschniętego liścia w porównaniu z nimfetką, na której niegdyś tarzałem się z takim krzykiem; [...] lecz dzięki Bogu nie tylko to echo wielbiłem. Owoc, który dotychczas hołubiłem wśród splecionych pnączy swego serca [...] skurczył się, pozostawiając samą esencję; a jałowy i samolubny występki – ten przekreśliłem i przekląłem” (L, s. 336). Zauważmy, że pojawia się tu przymiotnik „samolubny”, który najlepiej charakteryzuje wcześniejszy stosunek Humberta do Lolity. Dopiero teraz, kiedy „przejrzała” Lolita przestaje mocno działać na jego zmysły, Humbert – oczywiście jeśli powinniśmy mu w tym momencie wierzyć – przekracza egoizm.

Tytułowy bohater *Pnina* (1957) zdolny jest do prawdziwej, nieegoistycznej, bezinteresownej, gotowej do poświęceń, trwałej i wiernej miłości. Szansą na szczęśliwy związek jest młodzieńcze uczucie do Miry Bieloczkina, ale spłot wydarzeń nie pozwala się tej szansie zrealizować. A potem Pnin wybiera fatalnie. Liza Bogolepowa, która zgadza się przyjąć jego oświadczenia, nie kocha go, jest krańcowo samolubna i interesowna, ponadto jest kiepską, nieoryginalną poetką (małpującą Annę Achmatową), a później staje się psychoterapeutką, co w oczach Nabokova, nieprzejednanego wroga psychoanalizy, samo w sobie może stanowić negatywne podsumowanie jej osoby. Jest bohaterowi niewierna, po kilku latach porzuca go i wychodzi za kolegę z kręgów psychoanalitycznych, potem, oczekując już dziecka, wraca do Pnina, jak się jednak okazuje tylko po to,

---

¹⁴⁹ V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997, s. 345, podkreślenie Nabokova. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót L i numer strony.

by pomógł jej on wyjechać z Europy. Po latach odwiedza go znowu i tym razem kierując się wyrachowaniem: rozwodzi się z drugim mężem i chce, by pierwszy wspierał finansowo jej uczącego się w prywatnej szkole syna. Mimo jej wielokrotnych oszustw, mimo stałych rozczarowań, bohaterowi na Lizie wciąż zależy. Źródłem tej nieszczęsnej miłości może być zauroczenie cielesne, na co zdaje się wskazywać panieńskie nazwisko Lizy – Bogolepov pochodzi od *bogolepyj*, czyli piękny jak bóg¹⁵⁰. Liza to pierwszy przykład prawdziwie miłosnych, ale nieszczęśliwych, niewłaściwych wyborów bohaterów Nabokova. Podobnie rzecz się będzie miała z Armandą z *Przezroczystych przedmiotów* (1972, *Transparent Things*) i Florą z *Oryginału Laury* (pośm. 2009, *The Original of Laura*).

Bohaterowie *Ady* (1969), bardzo podobne do siebie rodzeństwo¹⁵¹, pozostają w sobie zakochani prawie przez całe życie, poznają się bowiem, kiedy on, Van, ma lat czternaście, a ona, Ada – dwanaście, po licznych rozstaniach łączą się na nowo i pozostają ze sobą „póki ich śmierć nie rozdzieli”. Są jednak w swym związku zamknięci na całą resztę świata, a więc w ich wypadku – jak opisywał to Solowjow – „rozerwanie osobistej ograniczoności, które znamionuje miłość i stanowi jej podstawowy sens, w rzeczywistości prowadzi wyłącznie do *egoizmu we dwoje*”¹⁵². Ponadto przez wiele dziesięcioleci ich miłość nie jest miłością seksualnie wierną, oboje nader łatwo ulegają rozmaitym cielesnym pokusom, co stanowi bezpośrednią przyczynę długiego rozstania. Dopiero faza końcowa, kiedy potrzeby seksualne obojga ulegają osłabieniu, a potem całkowitemu wygaszeniu, ich relacja zaczyna przypominać prawdziwe wyzbycie się egoizmu.

W *Przezroczystych przedmiotach* związek bohatera, Hugo Persona, z jego wybraną, Armandą, trudno nazwać szczęśliwym ze względu na jej chłód, skrajny egocentryzm i skłonność do promiskuityzmu, która powoduje udręki zazdrości (podobnie rzecz się ma ze związkiem bohatera niedokończonego *Oryginału Laury*)¹⁵³. Niemniej Hugo, jak czytamy: „Kochał ją wbrew jej niekochalności”¹⁵⁴.

Seks z Armandą ze względu na jej osobliwe pomysły bywa wręcz groteskowy. Armanda zarządza regularne uprawianie miłości „w porze podwieczorku w salonie, jak na scenie teatralnej, z towarzyszeniem banalnej konwersacji i w przyzwoitych strojach – on w swoim najlepszym garniturze i krawacie w groszki, ona w wytwornej czarnej sukni, zapiętej pod szyję” (PP, s. 83). Przez cały czas stosunku należy podtrzymywać niezobowiązującą pogawędkę na rozmaite tematy.

¹⁵⁰ J. F i e d o s i u k, *Russkije familii*, Moskwa 1996, s. 39 (hasło *Bogolepov*).

¹⁵¹ Należy w tym widzieć motyw androgynizmu (dokładniej na ten temat w rozdziale o *Adzie*, s. 368). Przypomnijmy, że Solowjow mówi w związku z doskonałą drogą miłości o „prawdziwym androgynizmie”. W niedokończonym *Oryginalu Laury* mamy nieco groteskową (pokraczną) wizję androgynizmu, kiedy jednemu z bohaterów śni się jego młodzieńcza miłość o imieniu Aurora (ona, choć od dawna nie żyje, jest też tu adresatką jego słów): „W szczytowym momencie twej powściągliwej ekstazy gwałtownie przesunąłem wygiętą dłoń między twoje dające mi przyzwolenie uda i namacałem pokryte potem fałdy długiej moszny, a następnie, bardziej z przodu, krótki obwisły członek. Jako autorytet w kwestiach snów chciałbym dodać, że nie był to wyraz homoseksualizmu, ale cudowny przykład finalnego hermafrodytyzmu”. V. N a b o k o v, *Oryginał Laury*, s. 203–204.

¹⁵² W. S o ł o w j o w, *Sens miłości*, s. 46, kursywa autora cytatu.

¹⁵³ Skłonność do erotycznej niewierności mają też Nina z *Wiosny w Fialcie*, Marfińka z *Zaproszenia na egzekucję* i tytułowa bohaterka *Ady*.

¹⁵⁴ V. N a b o k o v, *Przezroczyste przedmioty*, przeł. J. Kozak, s.l. (Warszawa) 1977, s. 82. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót PP i numer strony.

Najbardziej pamiętną chwilą zbliżenia z ukochaną jest dla Hugona wcale nie akt seksualny, tylko pocałunek:

Zatrzymała się [...] a wtedy on ją objął. Odwracała usta, ale Hugo był desperacko uparty. Uległa nagle, całkowicie, i oto zdarzył się mały cud. Drobna fala czulego drżenia zmąciła jej rysy, jak wietrzyk mąci odbicie w wodzie. Jej rzęsy zwilgotniały, dreszcz przeszył ramiona zamknięte w jego szczelnym uścisku.

(PP, 69–70)

Coś takiego nigdy się już między nimi nie powtórzyło. Być może jednak mamy w powieści do czynienia także z pocałunkiem Armandy, tyle że już nieżyjącej. Kiedy Hugo w trakcie swego ostatniego pobytu w Szwajcarii próbuje znaleźć trasę, którą w początkach swojej z nią znajomości przemierzył z ukochaną, a także miejsce „niezapomnianego pocałunku” (s. 116), gubi drogę i blakającego się zaskakuje deszcz: „Właśnie poczuł pierwsze cmoknięcie w łysinę na ciemieniu, więc wycofał się w las i wdowieństwo” (s. 111). Dodajmy, że w oryginale „cmoknięcie” to *kiss*¹⁵⁵. Byłby to więc pocałunek ducha, widma, co jednak wobec faktu, że cała fabuła powieści opowiadana jest przez umarłych, wydaje się bardzo prawdopodobne¹⁵⁶.

Ciekawe, że koncepcja pocałunku, a także koncepcja zakochania zdradzają pewną zbieżność z myślą rosyjskiej poetki Zinaidy Gippius (Hippius)¹⁵⁷. Jest to zaskakujące, zważywszy na fakt, że Gippius i Nabokov traktowali się z wzajemną niechęcią i brakiem uznania. Być może źródła zbieżności należy szukać we wpływie filozofii Sołowjowa, któremu to wpływowi Gippius bynajmniej nie zaprzeczała.

Rosyjska poetka uważa pocałunek za zrodzony z zakochania. „Pocałunek – powiada w tekście, który jest m.in. polemiką z Rozanowem – ta pieczęć bliskości i równości dwojga «ja», należy do zakochania; pożądanie, namiętność przez chciwość ukradły mu pocałunek, już dawno, kiedy zakochanie jeszcze spało, i przystosowały do swych potrzeb, zmieniawszy go, zabarwiwszy swoim kolorem. A on przecież w istocie jest im zupełnie niepotrzebny”¹⁵⁸. Zakochanie dla Gippius jest czymś zgoła odmiennym od cielesnej żądzy. Stan zakochania okazuje się absolutnie nieskalany cielesnością, warunkiem jego utrzymania ma być czystość seksualna¹⁵⁹. Zakochanie to, według Gippius, „nowe dla nas uczucie, niepodobne do żadnego innego, niedążące do niczego konkretnego, znanego od wieków, a nawet odrzucające wszelkie formy cielesnego połączenia, a zarazem odrzucające samo odrzucenie ciała. To jedyny znak «stamtąd», obietnica czegoś, co spełniwszy się, całkowicie by nas zaspokoilo, w naszej duszno-

¹⁵⁵ V. N a b o k o v, *Transparent Things*, Greenwich, Conn. 1974, s. 139.

¹⁵⁶ William Woodin Rowe tak właśnie, jako pocałunek widma Armandy, jednoznacznie interpretuje ten fragment. W. W. R o w e, *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor 1981, s. 14.

¹⁵⁷ Koncepcję erotyki u Zinaidy Gippius przedstawia dokładnie M. M a n k o w s k a, *Westalka Szatana czy służebnica Boga? Dekadencej Safo droga po miłość*, [w:] e a d e m, *Miedzy lucyferyczną ekstazą a boską pokorą. Zinaidy Gippius portret dekadencej*, Wrocław 2006, s. 135–193.

¹⁵⁸ Z. G i p p i u s, *Wlublonność*. [W:] *Russkij Eros ili filosofija lubwi w Rossii*, sost. W. Szesztakow, Moskwa 1991, s. 181.

¹⁵⁹ Por. M. R z e c z y c k a, *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich*, Gdańsk 2002, s. 74.

-cielesnej istocie, rozwiązałoby «przeklęty» problem¹⁶⁰. Owym „przeklętym” problemem jest kwestia płci, miłości erotycznej. Gippius, powołując się zresztą na Dmitrija Mierieżkowskiego, mówi o „chrześcijańskim zakochaniu”¹⁶¹. Nabokov nie używa epitetu „chrześcijańskie” czy jakiegokolwiek określenia wskazującego na konkretną konfesję, ale – jak pamiętamy – w wierszu *Zakochanie* ze swej ostatniej dokończonej powieści wspomina o uchyleniu się za sprawą tytułowego uczucia drzwi zaświata¹⁶²:

Zapominamy: zakochanie
to nie schylonej twarzy wdzięk,
lecz pod liliami wód otchłanie,
pływaka w nocy nagły lęk.

Gdy śniesz się, śnij się, zakochanie,
lecz nie dręcz, nie budź, zostaw sen,
bo lepsze niedopowiadanie,
niż ta szczelina, promień ten.

Przypomnieć chcę, że zakochanie
z jawy i zwykłych znaków drwi,
że może zaświat, zmartwychwstanie
w ciemności uchyliły drzwi.

---

¹⁶⁰ Z. Gippius, *op. cit.*, s. 178.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Zupełnie inaczej widział to przywódca i organizator rosyjskiego ruchu symbolistycznego, Walerij Briusow. Wprawdzie – i pod tym względem Nabokov jest mu bliski – jego zdaniem, drzwi wieczności (czy raczej Wieczności) uchyla sztuka, ale obok niej czyni to również akt seksualny, „będący wynikiem wszechogarniającej namiętności”. M. R z e c z y c k a, *op. cit.*, s. 164. Briusow pisze w jednym ze swych esejów: „Kiedy namiętność włada nami, jesteśmy blisko tych wiecznych granic, którymi otoczone jest nasze »błękitne więzienie«, nasz sferyczny, płynący przez czas wszechświat, Namiętność jest tym punktem, w którym świat ziemski styka się z tamtymi bytami, zawsze zamkniętymi, lecz posiadającymi drzwi”. W. B r i u s o w, *Wiechi. Strast'*, „Wiesy” 1904, nr 8, s. 23. Cyt. za: *ibidem*, fragment eseju w przekładzie M. Rzeczyckiej.

II

OPOWIADANIA

Twórczość nowelistyczną Władimira Nabokova, niebędącą bynajmniej marginalną sferą jego działalności twórczej, można podzielić na trzy okresy: wczesne rosyjskie opowiadania z lat dwudziestych ubiegłego stulecia, opowiadania rosyjskie z lat trzydziestych oraz późniejsze opowiadania angielskie, których jest zresztą stosunkowo niewiele¹.

Pierwszy nowelistyczny utwór pisarza czy w każdym razie pierwszy, który zdecydował się on ogłosić drukiem, to *Leśne lichy* (*Nieżył*, ang. przekład D. Nabokova *The Wood-Sprite*)²; w styczniu 1921 wraz z trzema wierszami młodego pisarza trafił on do gwiazdkowego (chodzi o prawosławne Boże Narodzenie) numeru berlińskiego dziennika rosyjskojęzycznego „Rul”. Utwór ten wyszedł pod literackim pseudonimem, pod którym miały się ukazywać wszystkie dalsze dzieła autora z rosyjskiego okresu twórczości – W. Sirin (chodziło głównie o odróżnienie się od ojca, również Władimira Nabokowa, znanego polityka i publicysty); właśnie wtedy pisarz użył go po raz pierwszy. Następne opowiadanie, *Słowo* (ang. przekład D. Nabokova *The Word*), wyszło tamże dopiero dwa lata później, jako że Nabokow w tym czasie ogłaszał głównie poezję. Kolejne drobne prozy twórca pisał i wydawał już częściej, po kilka na rok (ale w rekordowym pod tym względem 1924 powstało ich trzynaście). Na ogół drukował je „Rul”, ale poza nim także inne periodyki emigracyjne, „Russkoje echo” (Berlin), „Siegodnia” (Ryga) i „Sowriemien-nyje zapiski” (Paryż), najznakomitsze emigracyjne pismo literackie (wydawane w latach 1920–1940). Część tych tekstów z lat dwudziestych wraz z jednym utworem wcześniej niepublikowanym (nap. sierpień–wrzesień 1923, *Podlec*, którego tytuł autor zmienił

---

¹ O dwu okresach twórczości rosyjskiej mówi już autorka pierwszej książki poświęconej noweliście Nabokova, Marina Turkevich Naumann, która w swym dziele koncentruje się na okresie pierwszym: M. Turkevich Naumann, *Blue Evenings in Berlin: Nabokov's Short Stories of the 1920s*, New York 1978. Asunción Barreras Gómez wyróżnia trzy wspomniane okresy i każdemu z nich poświęca osobny rozdział swej pracy: A. Barreras Gómez, *El juego intelectual. Ironía y textualidad en las narraciones breves de Vladimir Nabokov*, Logroño 2003. Nieco inaczej, bo na cztery okresy, dzieli ten dorobek Maxim D. Shrayer w swej książce o Nabokovowskiej noweliście i w dołączonym do niej wykazie chronologicznym opowiadań pisarza. Pierwszy etap, nazwany „wczesnym”, to również lata dwudzieste (33 teksty), drugi, „środkowy”, obejmuje 19 utworów powstałych od roku 1930 do 1935, trzeci, „dojrzały”, tworzą jedno opowiadanie napisane w oryginale po francusku, i sześć opowiadań rosyjskich z lat 1936–1939 i wreszcie czwarty, „amerykański”, to dziesięć dzieł anglojęzycznych z lat 1943–1951. M. D. Shrayer, *The World of Nabokov's Stories*, Austin 1999, s. 12–13, 322–324.

² *Nieżył* to po rosyjsku dosłownie „widmowy stwór”.

w wersji angielskiej na *An Affair of Honor* – *Sprawa honoru*) weszła do tomu *Powrót Czorba* (*Wozwraszczenije Czorba*) z podtytułem *Opowiadania i wiersze* (*Rasskazy i stichi*). Zawierał on 24 wiersze i 15 opowiadań i wyszedł w grudniu 1929 r. (z datą 1930) nakładem berlińskiego wydawnictwa „Słowo”, powstałego dziewięć lat wcześniej dzięki inicjatywie Iosifa Hessena, Awgusta Kaminki i ojca pisarza, Władimira Dmitrijewicza Nabokowa. Tytuł książki pokrywał się z tytułem znakomitego opowiadania, opublikowanego czasopiśmienniczo w listopadzie roku 1925. Tomowi *Szpicel* (1938, *Sogladataj*) tytuł nadała mikropowieść, ale książka zawierała również dwanaście opowiadań. Kolejny rosyjski tom nowelistyczny, *Wiosna w Fialcie i inne opowiadania* (*Wiesna w Fialtie i drugije rasskazy*), ukazał się dopiero w 1956 r. (w Stanach Zjednoczonych), choć zawarte w nim utwory powstały w latach trzydziestych. Pierwszy angielski przekład małej formy prozatorskiej Nabokova to dokonane przez Gleba Struve tłumaczenie *Powrotu Czorba*, ogłoszone w Paryżu w roku 1932, dwa lata później w Londynie ukazał się *Pasażer* (*Passażyr*, ang. *The Passenger*) w przekładzie tego samego tłumacza. Tom *Feralna trzynastka* (1958, *Nabokov's Dozen*) obok opowiadań anglojęzycznych zawierał tłumaczenia trzech rosyjskich pochodzących z lat trzydziestych. W *Kwartecie Nabokova* (1966, *Nabokov's Quartet*) znalazł się jeden przekład z rosyjskiego, *Sprawa honoru*, pozostałe trzy utwory napisane były po angielsku. Pod koniec życia Nabokov wydał angielskie wersje niektórych swych wczesnych krótkich próz w tomach *Krasawica i inne opowiadania* (1973, *A Russian Beauty and Other Stories*), *Unicestwienie tyranów i inne opowiadania* (1975, *Tyrans Destroyed and Other Stories*) oraz *Detale zachodu słońca i inne opowiadania* (1976, *Details of a Sunset and Other Stories*)³; każdy z nich zawierał tuzin przełożonych z rosyjskiego utworów, zwykły lub diabelski. W pierwszym i trzecim z tych tomów znalazło się po trzynaście tłumaczeń opowiadań rosyjskich, w środkowym dwanaście, do czego doszedł jeden utwór anglojęzyczny. Kilka wcześniej niedrukowanych napisanych po rosyjsku krótkich próz z lat dwudziestych wyszło dopiero pod koniec XX w. (1989–1995) w przekładach na francuski, włoski, niemiecki i niderlandzki. Po angielsku ogłoszono je razem w zbiorze *The Stories of Vladimir Nabokov* (1995), zredagowanym przez syna pisarza, Dmitriego (Dmitrija). Ich rosyjskie oryginały dostępne są w tomie I pięciotomowej edycji dzieł zebranych okresu rosyjskiego (*Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, Sankt-Petersburg 1999–2002).

Pierwsze publikowane opowiadanie Nabokova powstało w okresie jego studiów w Cambridge, ostatnie, *Lance*, w roku 1951, a więc jeszcze przed pojawieniem się w druku najgłośniejszych angielskojęzycznych powieści pisarza, przede wszystkim *Lolity* (1955), która przyniosła mu światową sławę i niezależność finansową. Niemniej ostatnią książką ogłoszoną za jego życia był tom nowelistyczny z 1976 r. Brak nowszych krótkich próz pisarz skomentował w wywiadzie udzielonym w 1971 Stephenowi Janowi Parkerowi: „Często kusi mnie, żeby napisać opowiadanie. Od czasu do czasu błyska przede mną

³ Informacje bibliograficzne według: M. Juliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 80–82, 329–331, 354–365, 465–494; M. D. Shroyer, *op. cit.*, s. 322–324; N. Tolstaja [Tolstaja], M. Meilakh [Miejłach], [hasło] *Russian Short Stories*, translated by M. D. Shroyer. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 644–645.

całkiem pełny obraz jakiegoś, migoce przez chwilę i zdecydowanym ruchem zostaje odsunięty. Pragnę zachować energię na obszerniejsze zadania; starość jest rozważna i oszczędna⁴.

Krótkie formy narracyjne Nabokova pozostają w cieniu jego powieści, powszechnie uważanych za największe osiągnięcia pisarza, choć nie brak tu niewątpliwych arcydzieł, prawdziwych pereł nowelistyki rosyjskiej i amerykańskiej. Jeden z krytyków napisał w recenzji zbioru *Unicestwienie tyranów*: „Zastanawiałem się czasem, czy w swych rozmaitych dokonaniach Nabokov nie jest najlepszy w opowiadaniu, ukazanie się tego tomu jego najwcześniejszych utworów umacnia mnie w takim przeświadczeniu⁵. Jest to jednak głos odosobniony i bez wątpienia niesprawiedliwy w odniesieniu do powieściopisarskiego dorobku autora *Błatego ognia*.

Sam Nabokov uważał opowiadanie za przynależne do tego samego gatunku co powieść, mówiąc tak wyrażał się metaforycznie, chodziło mu bowiem bynajmniej nie o żanr literacki: „Wiele rozpowszechnionych gatunków łuskoskrzydłych tworzy małe, ale niekoniecznie skarlłowaciale odmiany powyżej granicy lasu. W odniesieniu do typowej powieści opowiadanie jest taką małą odmianą alpejską albo polarną. Wygląda inaczej, ale wykazuje cechy tego samego gatunku i jest z nim związana szeregami regularnych przekształceń⁶. Pisarz stwierdzał też: „Przykładne opowiadanie [...] fizycznie jest cieniutką książeczką, a biologicznie drobną powieścią⁷. I dodawał: „Moje opowiadania powstają dokładnie w ten sam sposób co moje powieści. Te ostatnie wymagają więcej czasu, to wszystko. Przeciętnie napisanie dziesięciostronicowego opowiadania zajmuje mi dwa tygodnie, dwustustronicowej powieści – mniej więcej rok⁸.

W latach dwudziestych, a więc w okresie, w którym powstają też pierwsze trzy z powieści Nabokova, pisarz tworzy i publikuje szczególnie wiele krótkich form narracyjnych, niemal połowę całego swego dorobku w tej dziedzinie. Nasuwa się więc pytanie, czy przypadkiem opowiadań z tego okresu nie należy traktować jako wprawek warsztatowych, swego rodzaju palcówek. Niewątpliwie niektóre z tych utworów przywodzą na myśl dzieła późniejsze, w kilku zachwyca przede wszystkim precyzyjny, a zarazem poetycki opis rzeczywistości, będący i w następnych latach bardzo silną stroną prozy Nabokova, w kilku pojawiają się pierwsze zarysy chwytów i tematów charakterystycznych dla największych osiągnięć pisarza. Na jeden zwraca uwagę sam autor, ku swemu zdumieniu odkrywając w *Bajce*, opowiadaniu z 1926 r., pierwszy załączek bohaterów *Lolity*: „Nie czytałem *Skazki* od roku 1930 i kiedy pracowałem teraz nad jej przekładem, ogromnie zaskoczył mnie niesamowity fakt, że oto w opowiadaniu, które napisałem niemal przed półwieczem, napotykam towarzyszącego swej nimfetcie Humberta, nieco

---

⁴ S. J. Parker, *Vladimir Nabokov and the Short Story*, „Russian Literature Triquarterly”, nr 24, Ann Arbor 1991, s. 70.

⁵ E. Weeks, [recenzja], „The Atlantic Monthly” 1975, marzec, s. 144. Cyt. za: M. Turkevich Naumann, *op. cit.*, s. IX.

⁶ S. J. Parker, *op. cit.*, s. 69.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

wprawdzie zramolalego, ale w pełni rozpoznawalnego”⁹. Z pewnością nie może natomiast dziwić nuta nostalgii za utraconą ojczyzną (czy po prostu za przeszłością, szczególnie dzieciństwem, rajskim ogrodem), która będzie się odzywać w bardzo wielu utworach pisarza. Zaskakują co najwyżej rosyjskie motywy folklorystyczne w takich opowiadaniach, jak *Leśne lichy* czy *Burza* (1924, *Groza*, ang. *The Thunderstorm*). Przecież tytułowa postać z debiutanckiej prozy narracyjnej to nie kto inny, tylko folklorystyczny demon leśny, *leszuj* (inaczej *lesowik*, *lesowej*, *leszak*, *lisun*), a znajdziemy tam i inne postaci ze wschodniosłowiańskiej demonologii ludowej (*wodnik*, *polewik*, *domowoj*). Odwiedzający narratora stwór wykazuje cechy leśnego demona znane z zapisów folklorystycznych. Zwróćmy uwagę, że „Wyświechtany płaszczyk miał zapięty chyba na odwrot, po damsku”¹⁰. To sygnał demonicznych związków z diabelskim lewym pierwiastkiem, lewą domeną, *leszuj* często ma lewą stronę odzieży założoną na prawą¹¹. Warto też zwrócić uwagę na taki oto szczegół opisu gościa: „Prawe oko pozostawało w cieniu, a lewe patrzyło na mnie lękliwie, podłużne, ciemnozielone” (LL, s. 15). *Leszuj* bywa jednooki¹², a jeśli ma oboje oczu, to prawe jest na ogół nieruchome i większe od lewego¹³. Jak pisze Kazimierz Moszyński, zielony kolor oczu „przypisuje lud niekiedy demonom leśnym” właśnie¹⁴. Słowa „ledwie widoczna brew” (*ibidem*) to aluzja do wiary ludowej, że leśny duch nie ma brwi¹⁵. „Spiczaste uszy” (*ibidem*) odwołują się do suchych uszu gospodarza lasu¹⁶ lub przyciętych uszu czarta¹⁷, z którym *leszuj* bywa utożsamiany. Jak najbardziej właściwe dla folklorystycznego pana lasu są też jego dawne działania, o których wspomina w rozmowie z narratorem. „Przecież pamiętasz, jak kiedyś zabłądziłeś w ciemnym zakątku mojego lasu, ty i jakaś mała biała spódniczka, a ja suplałem ścieżki, obracałem pniami drzew, migotałem w listowiu” (LL, s. 17). Wodzenie ludzi po manowcach, wciąganie ich w chaszcze, doprowadzanie ich do utraty orientacji w lesie jest bardzo charakterystyczne dla tego wschodniosłowiańskiego demona¹⁸. „Dawniej

⁹ V. N a b o k o v, [Nota do opowiadania *Bajka*], przeł. L. Engelking, cyt. za: i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, Warszawa 2007, s. 410.

¹⁰ V. N a b o k o v, *Leśne lichy*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, s. 15. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót LL i numer strony.

¹¹ A. N. A f a n a s j e w, *Poeticeskije wozzrienija sławian na priorodu*, t. 2, Moskwa 1995, s. 171; W. I., W. T. [W. W. Iwanow, W. N. Toporow], [hasło] *Leszuj*. [W:] *Sławianskaja mifologija. Encyklopedičeskij słowar*, red. W. J. Pietruchin, T. A. Agapkina, L. N. Winogradowa, S. M. Tolstaja, Moskwa 1995, s. 243; J. J. Ł e w k i e w s k a [Lewkijewska], [hasło] *Lesnik*. [W:] *Słowenska mitologija. Enciklopedijski recznik*, red. S. M. Tolstoj [Tolstaja], L. Radenković, Beograd 2001, s. 338.

¹² A. N. A f a n a s j e w, *op. cit.*, s. 171; B. A. U s p i e ŋ s k i, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, przeł. E. Janus, M. R. Mayenowa, Z. Kozłowska, Lublin 1985, s. 142–143.

¹³ J. J. Ł e w k i e w s k a, *op. cit.*, s. 338.

¹⁴ K. M o s z y ŋ s k i, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, z. 1, Kraków 1934, s. 609.

¹⁵ A. N. A f a n a s j e w, *op. cit.*, s. 171; K. M o s z y ŋ s k i, *op. cit.*, s. 608; J. J. Ł e w k i e w s k a, *op. cit.*, s. 338.

¹⁶ K. M o s z y ŋ s k i, *op. cit.*, s. 611.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. N. A f a n a s j e w, *op. cit.*, t. 2, s. 175; K. M o s z y ŋ s k i, *op. cit.*, s. 639, 683; J. J. Ł e w k i e w s k a, *op. cit.*, s. 338–339; W. W o j t o w y c z, *Ukraińska mifologija*, Kyjw 2005, s. 297 (hasło *Lisowyk*); W. Z a j w o r o n o k, *Znaky ukrajinskoji etnokultury. Słownik-dowodynyk*, Kyjw 2006, s. 339 (hasło *lisowyk*).

igrałem od świtu do zmierzchu, gwizdałem jak szalony, klaskałem w dłonie, ploszyłem przechodniów” (*ibidem*). Leszyj odpowiedzialny jest za rozmaite hałasy w lesie, odzywa się jako echo, gwizdże, świszczy, krzyczy, klaszcze w ręce i wydaje zwierzęce odgłosy¹⁹. Postać leśnego licha zgadza się więc w bardzo wielu szczegółach z rosyjskimi i ogólniej wschodniosłowiańskimi wierzeniami ludowymi, zapisanymi przez etnografów.

Z kolei w *Burzy* bohater spotyka lub śni – nie jest to do końca oczywiste²⁰ – proka Eliasza, czyli po rosyjsku Ilję. Związek Eliasza z burzą jasny jest tylko wtedy, jeśli weźmiemy pod uwagę ludowe wierzenia Słowian wschodnich. Święty Ilja, potężny gromowładca („Ilja burze trzyma”), jest w tym folklorze schryścianizowanym żydowskim prorokiem Eliaszem i zarazem pogańskim Perunem²¹. Jak słusznie zauważa Asunción Barreras Gómez, czytelnik musi dysponować niejaką znajomością folkloru rosyjskiego, by zrozumieć aluzję do boga gromowładcy²². Oczywiście rosyjscy czytelnicy emigracyjni, do których opowiadanie było adresowane, znajomość tę posiadali.

W późniejszych tekstach Nabokova obecność słowiańskich czy w ogóle jakichkolwiek wierzeń ludowych dostrzec znacznie trudniej (folklor jako pewien ujednolicony system kultury, którym w dużej mierze rządzi zasada powtarzalności i który obejmuje zjawiska niejednostkowe, był Nabokowowi, skrajnemu indywidualiście i wrogowi szablonu i uniformizacji, siłą rzeczy dosyć obcy), co nie znaczy, że w ogóle ich nie ma.

Opowiadania z pierwszego okresu nowelistycznej twórczości pisarza są dość różne. Akcja toczy się na ogół w Niemczech, przy czym bohaterami są bądź emigranci rosyjscy, bądź Niemcy, ale także w Anglii, w Szwajcarii, w jednym wypadku w przedrewolucyjnej Rosji i w jednym w Związku Radzieckim. W kilku utworach powracają podobne obrazy i motywy: pejzaże wieczornej i nocnej metropolii, błyszczący asfalt, światła wielkiego miasta, ruchome cienie, często załamujące się na krawężniach, i miotające iskry niemieckie tramwaje, którym Nabokow poświęcił osobną winietkę w *Przewodniku po Berlinie* (1925, *Putiewoditiel po Bierlinu*, ang. *A Guide to Berlin*).

Śledzenie we wczesnych opowiadaniach początków takich czy innych zjawisk, charakterystycznych i ważnych dla dzieła Nabokova, jest zajęciem pasjonującym, niemniej przede wszystkim trzeba wyraźnie powiedzieć, że przynajmniej parę utworów nowelistycznych z lat dwudziestych to po prostu świetne dzieła artystyczne, które w pełni bronią racji swego istnienia także w oderwaniu od reszty dorobku autora.

¹⁹ A. N. Afanasjew, *op. cit.*, t. 2, s. 174; K. Moszyński, *op. cit.*, s. 683; W. Wojtowycz, *op. cit.*, Kyjw 2005, s. 297 (hasło *Lisowyk*); W. Żajworonok, *op. cit.*, s. 339 (hasło *lisowyk*).

²⁰ Fakt, że pod koniec opowiadania narrator wybiega na ulicę „w przemoczonych kapciach i znoszonym szlafroku, żeby dogonić pierwszy zaspany tramwaj” (V. Nabokov, *Burza*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] *List, który nigdy nie dotarł do Rosji*, s. 143), przemawia za oniryczną naturą opisywanych wydarzeń, niemniej ich status ontologiczny (sen czy jawa, rzeczywistość?) nie jest do końca jasny; z chwytem niepewnego statusu ontologicznego wydarzeń spotykać się będziemy w wielu utworach Nabokova.

²¹ T. A. Agapkina, [hasło] *Ilja*. [W:] *Sławianskaja mifologija*, s. 204–206; O. W. Bełowa [Bielowa], [hasło] *Ilja Gromownik*. [W:] *Słowenska mifologija*, s. 222–223; W. Żajworonok, *op. cit.*, s. 260 (hasło *Ilja-prorok*).

²² A. Barreras Gómez, *op. cit.*, s. 96.

Przyjrzyjmy się zatem dokładniej kilku z nich.

Nader interesującym eksperymentem są *Detale zachodu słońca* (1924), które w rosyjskim oryginale nosiły tytuł *Katastrofa*²³. Widzimy tu jeden z pierwszych przykładów – wcześniejszy mamy w napisanym bardzo niedługo przedtem opowiadaniu pod wymownym tytułem *Traf chciał (Śluczajność*, ang. *A Matter of Chance*) – Nabokowowskiego działania losu, bo to przecież los pozwala bohaterowi opowiadania pozostać szczęśliwym. Gdyby Mark dowiedział się (z czego czytelnik dzięki wszechwiedzącemu narratorowi zdaje sobie sprawę), że jego narzeczona, Klara, odchodzi od niego do dawnego ukochanego, sprawiłoby mu to nieznośny ból, ale los okazuje się litościwy – odbiera mu życie. Los pojawia się, nazwany po imieniu, w tekście utworu. Zwróćmy uwagę na następujący urywek: „miał taką młodą twarz ten nasz Mark, różowe krosty na podbródku, rozświetlone radością oczy, nieprzyszyty kosmyk w zagłębieniu karku... Można by się spodziewać, że los go oszczędzi”²⁴. Fragment ów należy uznać za zapowiedź tragicznego wypadku bohatera, ostrzeżenie, że czeka go śmierć. O zapowiedzi tej zresztą w trakcie pierwszej lektury zapominamy, wszak z faktu, że Mark miał wypadek, w wyniku którego umarł, zdamy sobie jasno sprawę aż na samym końcu opowiadania. Dopiero kolejna lektura pozwala ułożyć wszystkie elementy na właściwych miejscach. Nabokov stwierdził kiedyś: „Można tylko powtórnie czytać powieść. Albo powtórnie ją powtórnie czytać”²⁵. Lektura pojedyncza jest niewystarczająca, ponieważ dzieło literackie, inaczej niż malarskie, percypuje się w czasie. „Kiedy czyta się książkę po raz pierwszy – powiada Nabokov – sam proces pracowitego wodzenia wzrokiem od lewej do prawej, linijka za linijką, strona po stronie, cała ta skomplikowana praca nad książką, sam proces dowiadywania się, w kategoriach czasu i przestrzeni, o czym książka traktuje, tworzy swoistą barierę, stanowi przeszkodę w ocenie. Kiedy patrzymy na obraz, nie musimy wodzić oczami w jakiś szczególny sposób, nawet jeśli, tak jak książka, obraz ów zawiera elementy głębi i progresji. Element czasu nie pojawia się właściwie przy pierwszym kontakcie z obrazem. Czytając książkę, musimy mieć czas, żeby się z nią zapoznać. Nie mamy fizycznego organu (jakim jest oko w przypadku oglądania obrazu), który ogarnąłby całość pisarskiej wizji, a potem pozwolił się delektować szczegółami. Ale za drugim, trzecim lub czwartym razem zachowujemy się wobec książki w pewnym sensie tak, jak zachowujemy się wobec obrazu”²⁶. Dotyczy to wszystko, rzecz jasna, także opowiadań. Również dopiero przy powtórnej lekturze *Detali*

²³ W nocie do angielskiej wersji tego utworu Nabokov powiada: „Wydaje mi się mocno wątpliwe, żebym był osobiście odpowiedzialny za koszmarny tytuł (*Katastrofa*), którym przytłoczono to opowiadanie”, przeł. M. Kłobukowski, cyt. za: V. N a b o k o v, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, s. 405.

²⁴ V. N a b o k o v, *Detale zachodu słońca*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, s. 134. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót DZS i numer strony.

²⁵ J. G. H a y m a n, *A Conversation with Vladimir Nabokov – with Digressions*. „The Twentieth Century”, nr z grudnia 1959, s. 449. Podobna wypowiedź znalazła się w jednym z wykładów uniwersyteckich: „człowiek nie może c z y t a ć książki; może ją tylko przeczytać powtórnie. Dobry czytelnik, wielki czytelnik, czytelnik aktywny i twórczy jest czytelnikiem wielokrotnym”. V. N a b o k o v, *Dobrzy czytelnicy i dobrzy pisarze*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 35–36, podkreślenie autora cytatu.

²⁶ *Ibidem*, s. 36.

zachodu słońca zdołamy odczytać ironiczny wymiar zdania: „Można by się spodziewać, że los go oszczędzi”. Ależ los właśnie to robi. Ocala radość w oczach bohatera, ocala jego szczęście.

Jeszcze ciekawsze niż przedstawienie działania losu wydają się pewne zabiegi w końcowej partii utworu. Nabokov, jak potem nader często będzie to miał w zwyczaju, zastawia na odbiorcę pułapkę. Czytelnik, prowadzony przez wszechwiedzącego narratora, w pierwszej chwili nie zdaje sobie sprawy z tego, co się właściwie dzieje. Kluczowy jest tu następujący fragment:

Przegapił przystanek, na którym powinien był wysiąść. [...] Złapał oburącz za stalowe pręty, pochylił się i ocenił wzrokiem odległość. W dole sunął gładki, lśniący asfalt. Mark skoczył. Od raptownego tarcia zapiekły go podeszwy stóp, nogi same pobiegły, a buty zadudniły po jezdni mimowolnym echem. W jednej chwili zdarzyło się kilka dziwnych rzeczy: kiedy przód tramwaju raptownie odsunął się od Marka, siedzący tam motorniczy krzyknął z wściekłością; połyskliwy asfalt wzniosł się nagle jak siedzenie huśtawki; rycząca masa zadała Markowi cios od tyłu. Poczuł się, jakby od głowy po palce stóp przeszył go gruby grot pioruna, a potem popadł w zupełne odrętwienie. Stał samotnie na błyszczącym asfalcie. Rozejrzał się. W oddali zobaczył samego siebie – smukłe plecy Marka Standfussa, który szedł na ukos przez jezdnię, jakby nigdy nic. Ze zdumieniem doścignął go jednym swobodnym susem i właśnie zbliżał się do krawężnika, czując w całym ciele stopniowo słabnącą wibrację.

Głupio zrobiłem. O mało mnie nie przejechał autobus...

Ulica była szeroka i pogodna. Barwy zachodu słońca ogarnęły połowę nieba. Górne piętra i dachy kąpały się w przepysznym świetle. Zadarłszy głowę, Mark ujrzał przejrzyste portyki, fryzy i freski, kraty okryte pomarańczowymi różami i skrzydlate posągi, wznoszące ku niebu złociste, pałające nieznośnym blaskiem liry. Architektoniczne czary uchodziły w niebiańską dal, falując promiennie, eterycznie, świętecznie, a Mark nie rozumiał, czemu wcześniej nie zauważył tych galerii, tych świątyń zawisłych w górze.

(DZS, s. 134–135)

Po lekkomyślnym skoku bohatera z pomostu tramwaju wydarza się coś niepokojącego: jakaś masa uderza Marka od tyłu, co sugeruje wypadek. Potem jednak czytamy, że bohater stoi nadal na asfalcie – a więc żyje, jest cały i zdrowy. Zupełnie już uspokaja nas urywek monologu wewnętrznego: „Głupio zrobiłem. O mało mnie nie przejechał autobus...”. Czytelnik ma tendencję ufać narratorowi, a ponieważ od początku mamy do czynienia z opowiadaczem wszechwiedzącym, przyjmuje, że ten rzetelnie zdaje mu sprawę z doskonale sobie znanego faktycznego stanu rzeczy. Tymczasem w momencie skoku nastąpiła zmiana punktu widzenia, o czym odbiorca nie został poinformowany. Owszem, punkt widzenia Marka pojawiał się od czasu do czasu od samego początku utworu, ale absolutnie nie dominował, zdarzało się nawet, że narrator powiadamiał nas o wydarzeniach, o których bohater nie miał pojęcia. Nadal opowiada się tu, w końcowej partii tekstu, w trzeciej osobie, ale – jak się powoli przekonujemy – mamy teraz do czynienia z wizją bohatera, jego przedśmiertnym majaczeniem (to nakładanie się perspektyw przypomina zjawisko mowy pozornie zależnej). Asunción Barreras Gómez stwierdza, że w opowiadaniu „Nabokov wprowadza dwa poziomy ontologiczne, które czytelnik musi odkryć. [...] *Details of Sunset* pokazują dwa odmienne poziomy, dwie odmienne rzeczywistości, które czytelnik powinien odróżnić od siebie i wśród których

powinien wybrać tę bardziej realną²⁷. Hiszpańska badaczka przypomina również to, co Nabokov mówił o rzeczywistości, a co wydaje się istotnie ważne także dla tego opowiadania: „Rzeczywistość to sprawa bardzo subiektywna. Mogę ją zdefiniować jedynie jako swego rodzaju stopniowe gromadzenie informacji; i jako specjalizację. Jeśli weźmiemy na przykład lilię albo jakiś inny element natury, to stwierdzimy, że lilia jest bardziej rzeczywista dla przyrodnika niż dla zwykłej osoby. Ale jeszcze bardziej rzeczywista jest dla botanika. Jeszcze inne stadium rzeczywistości osiąga taki botanik, który jest specjalistą od lilii. By tak rzec, można podchodzić do rzeczywistości bliżej i bliżej, ale nigdy nie podejdzie się wystarczająco blisko, bo rzeczywistość to nieskończone następstwo stopni, poziomów percepcji, fałszywych den, toteż jest ona nienasycona, nieosiągalna. Można wiedzieć wciąż więcej i więcej o jakiejś rzeczy, ale nigdy wszystkiego, to beznadziejne²⁸. Warto tu dodać jeszcze inną, późniejszą o parę lat, wypowiedź pisarza na temat rzeczywistości: „Rzecz jasna, istnieje przeciętna rzeczywistość, postrzegana przez nas wszystkich, ale nie jest to rzeczywistość prawdziwa, jest to jedynie rzeczywistość ogólnych idei, konwencjonalnych form monotonii, aktualnych wstępniaków. [...] Paradoksalnie, jedynymi rzeczywistymi, autentycznymi światami są oczywiście te, które wydają się niezwykle²⁹. Pamiętając o tych słowach, musimy uznać świat przedśmiertnej wizji Marka za bardziej realny i autentyczny niż jego rzeczywistość codzienna. Owe „przejrzyste portyki, fryzy i freski, kraty okryte pomarańczowymi różami i skrzydlate posągi, wznoszące ku niebu złociste, palające nieżnośnym blaskiem liry” (Julian W. Connolly trafnie zauważa związek tej wizji z artystyczną inspiracją, pisząc, że zarówno „obraz «skrzydlatych» posągów, jak i «lir», które owe posągi unoszą w górę, są w sztuce i literaturze Zachodu mocno kojarzone z natchnieniem³⁰)³⁰ wydają się niezwykle, są więc światem autentycznym. Te wszystkie „detale zachodu słońca” – autor nie przypadkiem wybrał taki właśnie tytuł dla wersji angielskiej opowiadania – kryją w sobie głębszą realność, przekraczającą sztafpowosć codziennych wrażeń. Dzięki czemu – spytajmy – Mark zdolny jest dostrzec owe „detale”, będące, jak uważa Shroyer, „transcendentalnymi wzorami przeświecającymi przez fasady zwykłego świata³¹? Może dzięki temu, że znajduje się w stanie zakochania, który – jak wiemy z późniejszych tekstów Nabokova, zwłaszcza z jego ostatniej powieści *Patrz na te arlekin!* – pozwala zajrzeć w inny świat, bo inny świat leciutko uchyla przed zakochanym drzwi. A może Mark dostrzega rzeczy, których nie widział wcześniej, ponieważ bliski jest śmierci (szukając czysto fizycznego powodu, dla którego bohater widzi architektoniczne szczegóły u góry budynków, wolno zapewne przypuścić, że jest tak, ponieważ w istocie leży on na asfalcie i jego oczy skierowane są ku niebu). Aleksandr Dolinin tak właśnie interpretuje ten fakt: „Mark Standfuss [...] staje się pierwszą, ale bynajmniej nie ostatnią

²⁷ A. Barreras Gómez, *op. cit.*, s. 118.

²⁸ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 10–11.

²⁹ *Ibidem*, s. 118.

³⁰ J. W. Connolly, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge 1992, s. 19.

³¹ M. D. Shroyer, *op. cit.*, s. 25.

postać Nabokova, której śmierć opisana jest jako poszerzenie świadomości, jako przejście od ślepoty do widzenia, kiedy odchodzącemu bohaterowi odsłaniają się cudowne «detale zachodu słońca» [...] oraz czarodziejskie zawisłe w górze galerie i świątynie»³².

Wróćmy jednak do dwu poziomów ontologicznych i zadań odbiorcy. Podejrzliwość czytelnika budzi najpierw pewien drobny szczegół, ukochana Marka otwiera drzwi mieszkania i bohater natychmiast trafia do jadalni. Klara mówi: „Kiedy ludzie są tacy szczęśliwi, jak my teraz, mogą się obejść bez korytarza” (DZS, s. 136). Można by to uznać za zwrot retoryczny, ale korytarza nie ma, by tak rzec, „obiektywnie”, a to już fakt wielce osobliwy, przeczący codziennemu doświadczeniu. W jadalni znajdują się przyjaciel Marka oraz starszy jegomość, którego bohater widział w tramwaju czytającego czasopismo medyczne. Nie widać żadnego uzasadnienia ich obecności w tym miejscu. Paroksyzm bólu częściowo przywraca Marka innej rzeczywistości, sukienka Klary zmienia się nagle w lampę, co wydaje się szczególnie wyraźnym sygnałem przenikania się dwu poziomów ontologicznych³³. Później bohater znowu, tak jak tuż po skoku z tramwaju, widzi samego siebie z pewnej odległości, by po chwili stopić się ze sobą, zażegnać rozdwojenie. Uważny czytelnik ma już świadomość dwu rzeczywistości i halucynacyjnego charakteru jednej z nich. Sytuację całkowicie wyjaśnia ostatnie zdanie, w którym znów dominuje punkt widzenia wszechwiedzącego narratora, deklarującego zresztą koniec zakresu swej wszechwiedzy: „Mark już nie oddychał, Mark odszedł – dokąd, w jakie inne sny, tego nikt nie wie” (DZS, s. 137). Opowiadanie zamyka się śmiercią bohatera.

Szczególnie interesująca wydaje się w tym utworze technika znaków podminowujących wiarygodność narracji i każących odbiorcy szukać innej, prawdziwszej wersji wydarzeń, prześwitującej przez szczeliny opowieści i dającej się jakoś zrekonstruować. Nabokov rozwinię i skomplikuje tę technikę w takich wybitnych powieściach, jak *Rozpacz* i *Blady ogień*.

Już w pierwszej części opowiadania uważny czytelnik miał szansę odkryć coś, czego wszechwiedzący narrator początkowo mu nie zdradza, a co bohater z całych sił neguje, mianowicie fakt, że Klara wcale go nie kocha. W czwartym akapicie, gdzie mowa jest o chłopięcym kosmyku Marka, czytamy: „Właśnie za ten kosmyk pokochała go Klara i przysięgała, że to prawdziwa miłość, i że już całkiem zapomniała o przystojnym, zniszczonym cudzoziemcu, który w zeszłym roku wynajmował pokój u jej matki, Frau Heise” (DZS, s. 129). Te przysięgi Klary budzą od razu wątpliwość, mimowolnie zaczynamy się zastanawiać, czy są szczere. Potem o rywalu przypomina bohaterowi jego matka: „Ale ona podobno całkiem niedawno kochała się w innym, w jakimś cudzoziem-

---

³² A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] idem, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 37–38.

³³ Nie jest jednak sygnałem jedynym, wbrew temu, co twierdzi Pekka Tammi: „tylko powracający motyw «zieleni», na przemian przywołujący zieloną spódnicę narzeczonej bohatera i zielony klosz lampy kołyszącej się nad jego łóżkiem, łóżem śmierci, wskazuje na oscylowanie pomiędzy snem a rzeczywistością”. P. Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, t. 231), s. 79.

skim awanturniku" (DZS, s. 131). Mark zbywa ją słowami: „Och, przestań – nic nie rozumiesz” (DZS, s. 132), ale czytelnik po raz kolejny dowiaduje się o niebezpiecznym dla bohatera cudzoziemcu. Nazajutrz Mark przypomina sobie niedawne spotkanie z Klarą: „Gdy przed kilkoma dniami mówił jej, ile ciepłota i czułości będzie w ich wspólnym życiu, nagle wybuchła płaczem. Oczywiście rozumiał, że rozplakała się z radości (sama mu to w ten sposób wytłumaczyła); zaczęła wirować po pokoju, aż spódnica wzdęła jej się jak zielony żagiel, a później stanęła przed lustrem i jęła szybkimi ruchami przyglądać sobie lśniącej włosy barwy morelowego dżemu. Twarz jej pobladła i przybrała wyraz oszołomienia, oczywiście także ze szczęścia. Wszystko to było w sumie całkiem naturalne” (DZS, s. 132). Dwa razy powtórzone „oczywiście” wbrew swemu słownikowemu znaczeniu sugeruje kompletną nieoczywistość „szczęścia” Klary, a zapewnienie o naturalności jej zachowania musi być odczytane odwrotnie do swego literalnego sensu. Za Julianem W. Connollym zwróćmy uwagę na jeszcze jeden istotny szczegół³⁴. Wracając z bibki do domu, Mark widzi na pustej parceli „kilka meblowozów wyładowanych aż po sufity, przypominających ogromne trumny”. Dalej czytamy: „Bóg jeden wiedział, co w nich spiętrzone. Pewnie dębowe kufry, podobne do żelaznych pajaków żyrandole i ciężki szkielet małżeńskiego łóża” (DZS, s. 130). Szkielet ze względu na wieloznaczność tego słowa kojarzy się ze śmiercią, trupem, ludzkimi lub zwierzęcymi szczątkami i zapowiada fiasko związku z Klarą. Mamy tu chyba do czynienia z myślami bohatera (dominuje w tym fragmencie jego perspektywa), który jednak zdaje się nie dostrzegać złowróżbnej aury szkieletu. A może ów szkielet jest rezultatem wyparcia ze świadomości wątpliwości Marka. Porównanie „jak trumny” wróży oczywiście śmierć bohatera. Zadanie odkrycia prawdy o stanie uczuć Klary jak gdyby zapowiada trudniejsze zadanie, czekające czytelnika w drugiej części opowiadania.

W *Wigilii* (1924, *Rozdiestwo*, ang. *Christmas*) śmierć nie jest punktem dojścia, tylko wyjścia. Chodzi o śmierć syna, którego właśnie pogrzebał ojciec. Jego nazwisko, Ślepcow, sygnalizuje pierwsze u Nabokova tak wyraźne pojawienie się motywu ślepoty (w tym wypadku metaforycznej), istotnego w jego późniejszej twórczości. Jest to też pierwsza proza, w której znajduje odbicie wielka entomologiczna pasja pisarza³⁵.

Udręka bohatera w opowiadaniu narasta, chociaż już w pierwszym akapicie widzimy go zataczającego się z rozpacz i ośleplego od łez³⁶. Nie przynosi mu pociechy wizyta na grobie syna, czuje się tam szczególnie od niego daleki. Lektura zapisków młodego człowieka, które wraz z kilkoma innymi rzeczami zmarłego przynosi do ogrzanego pokoju w bokówce dworu, wyjątkowo dotkliwie uświadamia mu niemożność komunikacji z dzieckiem i fakt, że istotne wydarzenia z jego życia (pierwsza, niewyznana miłość) pozostaną na zawsze tajemnicą. Pragnąc jakiegoś kontaktu ze zmarłym i nie mogąc znieść wszechogarniającej rozpacz, Ślepcow wpada na rozwiązanie: „Jutro Gwiazdka

³⁴ J. W. Connolly, *op. cit.*, s. 17.

³⁵ W poezji odbicie to pojawia się już wcześniej, wiersz *Motyle nocne* (*Nocnyje baboczki*), drukowany był po raz pierwszy w dzienniku „Rul”, 15 III 1922 r.

³⁶ V. N a b o k o v, *Wigilia*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, s. 205. Dalsze cytaty i odwołania na podstawie tego samego wydania, po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się skrót W i numer strony.

– przypomniał sobie nagle – a ja umrę. Oczywiście. To takie proste. Jeszcze dziś w nocy...” (W, s. 212). Bytowanie na ziemi bohatera widzi – i wydaje mu się to ostateczną prawdą na jego temat – jako całkowicie pozbawione sensu i piękna (narracja jest w opowiadaniu trzecioosobowa, ale mamy niewątpliwie do czynienia z punktem widzenia bohatera): „Ślepcow przycisnął palcami obie powieki i przelotnie ujrzał przed sobą ziemskie życie, zupełnie odsłonięte i zrozumiałe, a zarazem upiorne w swoim smutku, upokarzająco bezcelowe, jałowe, odarte z cudów...” (*ibidem*).

I w tym momencie zdarza się coś, co diagnozie tej zaprzecza, zdarza się swego rodzaju cud. Kokon, który syn bohatera przechowywał w puszcze po herbatnikach, pęka i wychodzi z niego czarne stworzenie; okaże się ono wielką indyjską ćmą z gatunku *Attacus* (rodzina pawicowatych)³⁷. Cud ma racjonalne wyjaśnienie, które zresztą pojawia się w tekście – stworzenie wyłoniło się „z kokonu, bo pogrążony w żałobie człowiek przeniósł puszkę do ciepłego pokoju i ciepło to przeniknęło w głąb szczelnej powłoki z liści i jedwabiu” (*ibidem*) – ale nie przestaje być cudem.

Opowiadanie ma zakończenie otwarte, nie wiemy, co dalej stało się ze Ślepcowem, ale mamy prawo domyślać się, że cud „narodzin” (rosyjskie *Roźdiestwo* – „Boże Narodzenie”, w naturalny sposób związane jest ze słowem *roźdienie* – „narodziny”)³⁸ wspaniałego motyla nocnego, a ściślej rzecz biorąc, zakończenia przemiany larwy w ostateczną, dojrzałą postać owada, w którym to zjawisku Tolstaj i Mejlach widzą „znak dany istocie ludzkiej w stanie krańcowej rozpacz”³⁹, otworzył mu oczy na piękno, radość, szczęście ziemskiego życia. Nieprzypadkowe jest przecież ostatnie słowo utworu: „A potem te grube czarne skrzydła, z których każde naznaczone było szklistym okiem i miało fioletowy meszek na zakrzywionych górnych koniuszkach, głęboko odetchnęły, zachłystując się tkliwą, nieomal ludzką radością” (W, s. 217; w rosyjskim oryginale słowem tym jest *szczęście*, a w wersji angielskiej *happiness*)⁴⁰. Ta „niemal ludzka radość” skłania też do przeprowadzania analogii między ćmą a synem Ślepcowa. Może

³⁷ Joann Karges w pracy o łuskoskrzydłych Nabokova uważa, że chodzi tu o atlasa (*Attacus atlas*), należącego do największych motyli na świecie (zresztą pawicowate to wyłącznie motyle dużych i średnich rozmiarów), jak podaje badaczka rozpiętość jego skrzydeł dochodzi do 320 mm. J. K a r g e s, *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*, Ann Arbor 1985, s. 17, 78. Por. też V. J. S t a n ě k, *Wielki atlas owadów*, przeł. A. Kadej, J. Nowakowski, J. Stolarek, Warszawa 1984, s. 369, 378.

³⁸ Do tego dochodzi autentyczny toponim Roźdiestwieno, którego jednak w opowiadaniu nie znajdziemy. Niemniej niewykluczone, że pewne zewnętrzne uwarunkowania utworu są nieoobojętne dla jego znaczenia, a nawet że uznać je można za wpisane w szczególny, ale zamierzony przez autora sposób w tekst. Roźdiestwieno to nazwa wsi pomiędzy majątkami Rukawisznikowów i Nabokowów. „Rosyjskiej wsi, gdzie toczy się akcja *Wigilii* [...] – piszą Tolstaj i Mejlach – Nabokov nadał cechy majątku rodowego, w którym spędził dzieciństwo. Opowiadanie zawiera opis krypty dziadka Nabokova ze strony matki, I. W. Rukawisznikowa, w której pochowany został jego syn Władimir po bardzo przedwczesnej śmierci spowodowanej gruźlicą. Krypta owa nadal znajduje się w cerkwi Narodzenia Najświętszej Marii Panny we wsi Roźdiestwieno”. N. T o l s t a j a, N. M e j l a k h, *op. cit.*, s. 650. Czy istotnie mamy tu do czynienia z wizerunkiem grobu w krypcie, nie wydaje się pewne (mogila znajduje się chyba jednak raczej na zewnątrz, na cmentarzu), niewątpliwie jednak opisy wiele zawdzięczają realnemu Roźdiestwienowi i okolicom.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ W. N a b o k o w, *Roźdiestwo*, [w:] *idem*, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. I: 1918–1925, Sankt-Pietierburg 1999, s. 168; V. N a b o k o v, *Christmas*, [w:] *idem*, *The Stories*, London 1996, s. 136.

owad jest sygnałem jego obecności⁴¹, a więc znakiem dalszego istnienia w innej formie, kontekst indyjski skłaniałby nawet do myślenia o reinkarnacji, myśleniu takiemu zaprzecza jednak całość twórczości Nabokova i fakt, że nie chodzi o narodziny nowego osobnika, tylko metamorfozę. Jak się okazuje, jedynie zdawało się, że poczwarka w puszcze jest martwa, może więc i śmierć dziecka jest w istocie pozorna i synek bohatera żyje w innej postaci, może jego ciało w przywiezionej do rodzinnego grobowca trumience było swego rodzaju poczwarką, z której wykluła się dusza? Wiadomo, że w chrześcijaństwie (w opowiadaniu występuje symbolika chrześcijańska – cerkiewny krzyż, W, s. 208, choinka ze świeczką na „rozkrzyżowanym wierzchołku”, W, s. 210) motyl symbolizuje duszę zmartwychwstałą⁴² i ogólniej zmartwychwstanie i nieśmiertelność⁴³; Jezusa przedstawia się niekiedy z motylem w dłoni jako symbolem zmartwychwstania⁴⁴. Co więcej, w jednym z istotnych tekstów chrześcijańskich podkreślających związaną z motylem symbolikę zmartwychwstania, tekście św. Bazylego, mowa jest o owadzie indyjskim, mającym jako motyl duże skrzydła (ćma określona jest w opowiadaniu jako „wielka”, W, s. 209): „Co powiadacie wy, którzy nie dajecie wiary Pawłowi, jeśli chodzi o tę przemianę, jaka dokonuje się podczas zmartwychwstania, gdy widzicie, że wiele stworzeń powietrznych zmienia swoją postać? Co też mówi się o tym rogatym robaku indyjskim, który najpierw zmienia się w gąsienicę, a potem staje się poczwarką; nie pozostaje jednak w tej postaci, lecz otrzymuje skrzydła w kształcie dużych szerokich liści”⁴⁵. Dodajmy, że już w czasach antycznych mamy do czynienia z tą symboliką, tym bardziej że grecki wyraz *psyche* oznacza zarówno duszę, jak i motyla. Wiadomo, że w antyku zwłaszcza „ćmy uważano za postacie, pod którymi ukazują się dusze”⁴⁶. Starożytni „Grecy wyobrażali sobie dusze jako małe, uskrzydłone podobizny ludzi, krążące wokół grobów”⁴⁷, stąd owo przekonanie. Ponadto motyle „jako emblematy dusz spotyka się w miejscach tak od siebie oddalonych jak Zair, Azja środkowa, Meksyk i Nowa Zelandia”⁴⁸. Spotyka się je też w wierzeniach Słowian⁴⁹. W późniejszych dziełach Nabokova ćmy i motyle pozostają w bliskiej koneksji z zaświatami, pojawienie się tego typu owada musi skłaniać do zastanowienia. Pisarz powiedział kiedyś: „To, że w nie-

⁴¹ Nie ma co do tego wątpliwości William Woodin Rowe, który wspomina „działanie ducha syna Ślep-cowa poprzez przepoczwarzającą się ćmę”. W. W. R o w e, *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor 1981, s. 127.

⁴² W. K o p a l i ŋ s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 236 (hasło *Motyl*). Por. też Á. P a s c u a l C h e n e l, A. S e r r a n o S i m a r r o, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 156 (hasło *Motyl*).

⁴³ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992 (hasło *Motyl*); S. K o b i e l u s, *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 210 (hasło *Motyl*).

⁴⁴ J. T r e s i d d e r, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 134.

⁴⁵ *Homiliae in Hexamaeron*, VII, s. 8. Cyt. za: D. F o r s t n e r, OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 282.

⁴⁶ D. F o r s t n e r, OSB, *op. cit.*, s. 282.

⁴⁷ S. K o b i e l u s, *op. cit.*, s. 209.

⁴⁸ J. T r e s i d d e r, *op. cit.*, s. 134.

⁴⁹ Por. K. M o s z y ŋ s k i, *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 550–551; A. N. A f a n a s j e w, *op. cit.*, t. III, s. 109–110.

których wypadkach motyl coś symbolizuje (np. duszę) pozostaje całkowicie poza obszarem moich zainteresowań⁵⁰. Jest to przy tym jedna z wielu jego wypowiedzi antysymbolicznych⁵¹, będących chyba – choć Nabokov zawsze twierdził, że w literaturze nie interesują go szkoły ani kierunki – echem niechętnych symbolizmowi wystąpień akmeistów w Rosji jego wczesnej młodości⁵². Pamiętajmy o tym, ale zauważmy, że po pierwsze wypowiedziom Nabokova nie zawsze można czy trzeba w stu procentach wierzyć, po drugie użycie tej symboliki mogło być nieświadome, po trzecie jej zaistnienie stanowi fakt obiektywny, pojawia się w dziele niezależnie nawet od woli autora i niezależnie od jego woli może być z niego odczytane. Emblematyczne związki motyli nocnych i dziennych z zaświatami, udokumentowane w różnych kulturach, pozostają faktem niezależnie od obszaru zainteresowań pisarza.

Maxim D. Shrayer uznaje *Wigilię* za „wczesne arcydzieło” Nabokova⁵³. Sam pisarz był chyba po latach od jego stworzenia innego zdania, skoro planując w kwietniu 1971 r. dwa tomy przekładów rosyjskich opowiadań włączył *Rozdiestwo* do grupy tych, których przekładać nie należy (ostatecznie angielska wersja utworu ukazała się w tomie *Details of a Sunset and Other Stories*) i w dodatku opatrzył je uwagą „bardzo słabe”; jeszcze w listopadzie 1972 planował je pominąć razem z zaledwie trzema innymi tekstami⁵⁴. Co raziło go w *Wigili*, możemy się tylko domyślać. Być może uznał jej symbolikę za zbyt oczywistą. Niesłusznie, „ćma z gatunku *Attacus*” dzięki swemu konkretowi jest symbolem świeżym, wyjątkowym i pełnym życia, wyrastającym z głębokiej owadoznawczej wiedzy autora. Być może przeszkadzały mu jawnie chrześcijańskie odniesienia (Marina Turkevich Naumann stwierdza: „W gruncie rzeczy *Wigilia* jest wyjątkiem wśród wszystkich wczesnych dzieł Nabokova; są tu wyraźnie religijne podteksty”)⁵⁵, lub też drażniła go zbyt oczywista koncepcja metafizyczna z tradycyjnym Panem Bogiem w roli głównej. W końcu słowa wszechwiedzącego narratora o skrzydłach nocnego motyla, które „wciąż rosły i rozpościerały się, aż rozwinęły się do granic, jakie wyznaczył im Bóg” (W, s. 213), są gwarantem istnienia Stwórcy, przynajmniej w świecie przedstawionym opowiadania.

⁵⁰ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 168.

⁵¹ Najsilniejszą znajdziemy w recenzji pt. *Symbol e Rowe’a* (1971, *Rowe’s Symbols*): „Samo pojęcie symbolu zawsze było dla mnie wstrętne i nigdy nie znudzę się opowiadaniem o tym, jak kiedyś oblałem pewnego studenta – niestety naiwnie powtarzającego tezy poprzedniego nauczyciela – bo napisał, że Jane Austen opisuje liście jako „zielone», ponieważ Fanny przepelnia nadzieją, a „zielen” jest kolorem nadziei. Symbolistyczny humbug w szkołach przyciąga umysły skomputeryzowane, ale niszczy zwykłą inteligencję, jak również wrażliwość poetycką. Powoduje blaknięcie duszy. Otepia zdolność cieszenia się rozigraniem i urokiem literatury”. V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 304–305. Gdzie indziej pisarz przyznał wprawdzie, że cała „sztuka jest w jakimś sensie symboliczna”, zaraz dodał wszelako: „ale należy powiedzieć „stój, złodzieju» krytykowi, który z premedytacją i niezdolną pedanterią przekształca subtelny, stworzony przez artystę symbol w nieświeżą alegorię”. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze*, s. 369.

⁵² Por. E. P a p l a, *Akmeizm. Geneza i program*, Wrocław 1980, s. 23–45.

⁵³ M. D. S h r a y e r, *op. cit.*, s. 72. Już jeden z recenzentów tomu *Powrót Czorba* stwierdził, że „*Wigilia* to jedno z najlepszych dzieł Sirina”. S. N a l j a n c z [właśc. S. I. Szowgienow], [Recenzja tomu *Wozwraszczenie Czorba*]. „Za swobodul” 1930, nr 209 (z 4 VIII), s. 3. Cyt. za przedrukiem w: *Klassik bez rietuszy. Literaturyj mir o tworczestwie Władimira Nabokowa*, sost. A. G. Mielnikow O. A. Korostielew, Moskwa 2000, s. 51.

⁵⁴ S. J. P a r k e r, *op. cit.*, s. 64.

⁵⁵ M. T u r k e v i c h N a u m a n n, *op. cit.*, s. 203.

Tymczasem Nabokov z całkowitą obojętnością traktował „zorganizowany mistycyzm, religię i kościół, jakkolwiek kościół”⁵⁶, nie porzucając jednak bynajmniej metafizycznych rozważań ani przeczuć.

Tytułowe opowiadanie zbioru *Powrót Czorba* napisane zostało w październiku 1925 r.⁵⁷, a więc w okresie, kiedy jego twórca pracował nad *Maszeńką* (ukaze się ona w marcu 1926), w przerwie między ukończeniem pierwszej wersji powieści i początkiem wprowadzania do jej tekstu poprawek i zmian⁵⁸. W *Maszeńce* na pierwszy plan wysuwa się temat pamięci i podobnie jest w *Powrocie Czorba*. I tu, jak w *Wigili*, punktem wyjścia jest śmierć, tym razem chodzi o śmierć żony tytułowego bohatera, która podczas podróży poślubnej dotknęła przewodu wysokiego napięcia na powalonym przez burzę słupie. Po jej zgonie, nawet nie czekając na pogrzeb, Czorb rusza w drogę powrotną odwiedzając „wszystkie te miejsca, w których byli we dwoje”⁵⁹, i dociera wreszcie do niemieckiego miasta, gdzie poznał i poślubił swoją ukochaną. Czyni to, ponieważ przychodzi mu do głowy, „że jeśli zgromadzi wszystkie drobiazgi, na które razem zwrócili uwagę, jeśli zrekonstruuje ten niedawno miniony czas, to jej obraz stanie się nieśmiertelny i zastąpi mu ją na zawsze” (PCz, s. 233). Bohater zamiast podróżować w czasie, w przeszłość, co jest niemożliwe, podróżuje więc w przestrzeni, cofa się po własnych śladach. W pewnym sensie podróżuje jednak zarazem w czasie, gdyż taką podróż i kontrolę nad czasem umożliwia pamięć. Jego przedsięwzięcie przypomina utrwalenie czyjejś postaci, postaci umarłego, w dziele sztuki, mogące postać tę unieśmiertelnić.

Z tekstu opowiadania wiemy, że Czorb jest „literatem” (PCz, s. 235), a więc artystą. *Powrót Czorba* odwołuje się do antycznego mitu o innym artyście, Orfeuszu, i jego żonie Eurydyce, którego to mitu klasyczne wersje literackie znajdujemy w X księdze Owidiuszowych *Przemian* i w IV księdze *Georgik* Wergiliusza⁶⁰. W opowiadaniu pojawia się

⁵⁶ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 39.

⁵⁷ Maxim D. Shrayer wysuwa tezę, że na kształt opowiadania miała wpływ niedawna przeszłość Nabokova. O ile nie da się chyba w pełni przekonywająco dowieść (psychologicznie w momencie pisania utworu nie wydaje się to już prawdopodobne), że w historii miłosnego szczęścia i straty znalazły odbicie relacje pisarza ze Swietlaną Siewert, zaręczyny i ich zerwanie (choć są tu niewątpliwe punkty wspólne, niechęć rodziców do niemieckim nazwisku do emigracyjnego literata, związek ukochanej z jasnością i światłem: imię Swietłana zawiera w sobie słowo *swiet* – „światło”), o tyle niewątpliwy wydaje się wpływ trasy podróży Nabokova na wybór miejsc akcji. Ze swym siedemnastoletnim podopiecznym, Aleksandrem Zakiem (Sakiem), którego jako domowy pedagog uczył angielskiego, gimnastyki, tenisa i boks, Nabokov wyjechał 27 VIII 1925 r. do Szwarcwaldu. Byli między innymi w położonym na jego zachodnich stokach i nad rzeką Dreisam Fryburgu Bryzgowijskim, mieście ze słynną gotycką katedrą (z początku XIII w.), które zapewne stało się wzorem „spokojnego niemieckiego miasta” (s. 231, zob. przypis następny) z opowiadania. Nabokov i Zak pieszo zwiedzili Szwarcwald. 4 września pojechali do Konstancji na granicy szwajcarskiej, gdzie pisarz spotkał się ze swą niedawno poślubioną żoną. Niceę i jej okolice Nabokov poznał już wcześniej, był tam w dzieciństwie (1903) i znacznie później, w sierpniu 1923 r. M. D. Shrayer, *op. cit.*, s. 104. Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 49, 211, 241, 243–244; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 44, 114, 126. Tłumaczenie polskie mylnie podaje, że Nabokov spotkał się z żoną w Konstancy, a więc – należałoby sądzić – w Rumunii, a nie w Konstancji.

⁵⁸ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 249; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 127.

⁵⁹ V. Nabokov, *Powrót Czorba*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, s. 233. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót PCz i numer strony.

⁶⁰ Znacznie szersze omówienie tej kwestii znajduje się w rozdziale *Miłość erotyczna w twórczości Vladimira Nabokova*, s. 21–24.

posąg Orfeusza, spogląda na niego z okna pokoju obscurnego hotelu prostytutka, którą ze strachu przed samotną nocą wynajął bohater. Czorbowi wydaje się, że patrzy na swoją zmarłą żonę, kiedy nagle budzi się w nocy i widzi leżącą obok postać, krzyczy wtedy z przerażenia i przez chwilę „opętańczym blaskiem” płonie jego oko. „Biała mara kobiety” nie jest jednak oczywiście jego żoną. Nie ma więc tu już analogii do historii Orfeusza. Sądząc z tego, co mówi narrator, wydaje się, że próba istotnie szczęśliwie dobiegła kresu: „Czorb odetchnął z ulgą i pojął, że próba została zakończona” (PCz, s. 240). Bohater „z obojętnym uśmiechem” (*ibidem*) obserwuje prostytutkę, jako że wszystko jest już poza nim, wszystko się dopełniło. Ponieważ w tym momencie przechodzimy w opowiadaniu do jej, prostytutki, punktu widzenia (wcześniej mieliśmy do czynienia z perspektywą najpierw państwa Keller, rodziców zmarłej żony, potem Czorbę, potem prostytutkę i przez chwilę znów bohatera), nie wiemy, w jaki sposób interpretować ten uśmiech, podobnie jak nie wie tego ona. Zacytujmy jednego z badaczy: „dla dziewczyny wszystkie wydarzenia i zachowanie obecnych są całkowicie niezrozumiałe [...], jej spojrzenie pozwala patrzeć na wszystko z zewnątrz, z dystansu, w rezultacie czego wzmocniony jest jeszcze otwarty charakter zakończenia opowiadania”⁶¹. Jak uważa Priscilla Meyer, ów uśmiech może oznaczać albo to, że bohater „osiągnął spokój, albo że jego doświadczenie odebrało mu rozum, albo jedno i drugie”⁶². Mimo jednak owych „albo, albo” ta interpretacja zdaje się zbyt jednoznaczna, zawężona. W każdym razie obraz żony zapewne się dopełnił, zyskał doskonałość. Wszelako obraz nie jest oczywiście żywą osobą. Wdowiec pozostaje z nim w niezrozumieniu, milczeniu i samotności. „Samotność Czorbę jest głównym tematem *The Return of Chorb* i na różne sposoby nasila się na przestrzeni opowiadania” – twierdzi Asunción Barreras Gómez⁶³. Zakończenie utworu jest otwarte: nie wiemy, co się stanie dalej, ale możemy być pewni, że bohater nie znajdzie zrozumienia u zdroworozsądkowych, filisterskich państwa Keller, niewiedzących jeszcze o śmierci córki, i nie zdoła wytłumaczyć im swego postępowania.

Być może jednak daloby się wskazać moment, kiedy Czorb nie jest całkiem sam. Znalazł się w pokoju hotelowym, w którym niegdyś spędził noc poślubną, Czorb otwiera kufer z ubraniami żony, po czym przechadza się po pomieszczeniu. I wtedy czytamy: „O żarówkę głośno uderzyła ćma” (PCz, s. 236). Wiedząc, że łuskoskrzydłe często mają u Nabokova zaświatowe koneksje i – jak się zdaje – bywają sygnałem bliskości zmarłych, możemy się zastanawiać, czy w tym momencie nie daje przypadkiem znać o swej obecności żona bohatera⁶⁴. Ćma uderzająca w zapaloną żarówkę jest czymś bardzo naturalnym, ale nie od rzeczy będzie przypomnieć o związkach zmarłej ze światłem i – z uwagi na rodzaj śmierci – elektrycznością. Żarówki, nie nazwane po imieniu, ale opisane peryfrastycznie, pojawiają się w tekście utworu wcześniej: „Jej śmierć wydawała mu się wyjątkowym, niemal niebywałym wypadkiem, uważał, że nie

⁶¹ M. Sýkora, *Vladimir Nabokov od „Mášeňky” k „Daru”*, Brno 2002, s. 70.

⁶² P. Meyer, *op. cit.*, s. 124.

⁶³ A. Barreras Gómez, *op. cit.*, s. 126.

⁶⁴ Rozważania na ten temat snuje Julian W. Connolly i dochodzi do wniosku, że to możliwe: *op. cit.*, s. 15–16.

może być nic czystsze od takiej właśnie śmierci — spowodowanej uderzeniem elektrycznego strumienia, który nalany do szklanych naczyń, daje najczystsze, najjaśniejsze światło” (PCz, s. 232). Czorb nie zwraca na ten sygnał uwagi, ale to samo dotyczy również późniejszych bohaterów Nabokova, postawionych w obliczu subtelnych zaświatowych interwencji.

Ma się rozumieć, możliwość obecności ducha żony bohatera jest jedynie delikatnie zasugerowana, nic tu nie jest pewne, oczywiste ani jednoznaczne. Poza miłością i fizyczną śmiercią.

Bajka, opowiadanie z roku 1926 (ogłoszone po raz pierwszy w dzienniku „Rul” w numerach z 27 i 29 czerwca), to utwór jawnie fantastyczny. Tym samym posiada on podstawowy wyznacznik gatunku bajki czy baśni, gdyż „baśnią (lub bajką/baśnią fantastyczną), nazywaną również bajką lub baśnią właściwą, określane są utwory niewielkiej najczęściej objętości o treści fantastycznej, przekazywane ustnie lub w formie pisanej”⁶⁵. Bajka i baśń kojarzą nam się głównie z tekstami przeznaczonymi dla czytelnika dziecięcego, stąd efekt nieadekwatności tytułu opowiadania, które koncentruje się na żądzy erotycznej młodego człowieka, a więc temacie uważanym za nieodpowiedni dla nieletnich. Oczywiście nasze skojarzenia są częściowo mylne, istnieją bowiem całe połacie bajek silnie nasyconych jawną erotyką, by wspomnieć *Baśnie z tysiąca i jednej nocy* (IX–X w., *Kitab alf laila wa-laila*) czy wiele wręcz obscenicznych bajek ludowych, których najsłynniejszym tomem na gruncie rosyjskim są zebrane przez Aleksandra Afanasiewa *Sekretne bajki* (*Zawietnyje skazki*), po raz pierwszy wydane anonimowo w roku 1872 w Genewie, gdyż w Rosji z powodów cenzuralnych wyjść nie mogły. Nabokowowi jednak, zapewne ze względu na jego potencjał humorystyczny, najwyraźniej zależy na efekcie nieadekwatności, gdyż neutralny rosyjski tytuł *Skazka* tłumaczy na angielski *A Nursery Tale* (*nursery* to „pokój dziecienny”).

Bajkę Nabokova zaliczyć można do znanych z folkloru na całym świecie bajek o nadnaturalnych czy nadludzkich pomocnikach⁶⁶. Takim nadnaturalnym pomocnikiem jest tu diabeł. Warto też zwrócić uwagę na obecny w opowiadaniu bajkowy warunek. Wreszcie mamy tu tak charakterystyczny dla bajek dla dzieci morał, który można by streścić słowami „należy poprzestawać na małym”.

Młody człowiek z opowiadania, Erwin, jest wyjątkowo nieśmiały wobec płci przeciwnej. Kiedyś, z poduszczenia złośliwych kolegów, zaczął na ulicy nieznaną, która powiedziała tylko: „Jak panu nie wstyd. Proszę zostawić mnie w spokoju”, co odebrało mu resztkę kurażu. Jedynie w wyobraźni, jadąc tramwajem do pracy i wracając z niej, a także przy innych okazjach, Erwin wybiera sobie dziewczęta do baśniowego haremu. I oto któregoś dnia, gdy oddaje się tej swojej pasji w kawiarni, słyszy od pani w średnim wieku, która przysiadła się do jego stolika, że rzecz chyba dałaby się załatwić. Dama

⁶⁵ M. Kubisiak, [hasło] *Baśń*. [W:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazdy, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 79. Por. też jk [J. Krzyżanowski], [hasło] *Bajka magiczna*. [W:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 34.

⁶⁶ Por. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. I, Wrocław 1962, s. 156–183 (wątki 500–559).

wyjaśnia mu, że jest diabłem i by przekonać go o swej mocy zapowiada potrącenie pewnego starszego jegomościa przez tramwaj, a gdy staje się to faktem, mówi: „Powiedziałam «potrąci», a mogłam powiedzieć «przejedzie»”⁶⁷.

Diabeł we wcieleniu, w którym spotyka go Erwin, nosi nazwisko Monde (w rosyjskim oryginale zaś Ott). Ott to nie tylko doskonale symetryczne imię Otto pozbawione symetrii⁶⁸, ale również niemieckie słowo *Gott* (bóg) bez pierwszej litery⁶⁹, a zauważmy, że wedle demonologicznych tradycji szatan lubi wykoślawiać imię Boże. Nazwisko Monde z kolei kojarzy się ze światem (fr. *monde* – „świat”), a więc i z księciem świata tego z Ewangelii św. Jana, 12.31. Zarazem po przestawieniu sylab otrzymujemy brzmiące podobnie w wielu językach słowo „demon”.

Erwin może wybrać w określonym czasie dowolną liczbę dziewcząt, które będą jego, pod warunkiem, że ich liczba okaże się nieparzysta. Ta nieparzystość również znajduje odzwierciedlenie w nazwisku diabła w wersji rosyjskiej – Ott, w przeciwieństwie do imienia Otto, zawiera nieparzystą liczbę liter, jest owym imieniem w jego „nieparzystej fazie”⁷⁰. Warunku tego, zdawałoby się tak prostego, nie udaje mu się spełnić. Początkowo wybiera pięć dziewcząt i spotkana w tramwaju Frau Monde radzi mu na tym poprzestać, ale bohater uznaje po pewnym czasie, że to zbyt mało i szuka dalej. Jego trzynasta wybranka – widział tylko jej plecy – okazuje się tożsama z pierwszą. W ten sposób wszystko bierze w łeb, dziewczyna mówi te same słowa, które niegdyś powiedziała zaczepiona przez Erwina nieznajoma i bohaterowi pozostaje odejść sprzed willi pod numerem 13 na ulicy Hoffmana, odejść z niczym⁷¹. Trzynastka, w zgodzie z popularnym przesądem (nawet diabeł woli nie wymawiać tego liczebnika i – w wersji angielskiej – każe bohaterowi „szukać między numerem dwunastym i czternastym”)⁷², okazała się dlań pechowa.

W opowiadaniu spotykamy się z kilku sygnałami intertekstualności. Jednym z nich jest ulica Hoffmana. To – podobnie jak nieznana z planów rzeczywistego Berlina aleja Amadeusza (B, s. 258) – oczywiste nawiązanie do romantycznego pisarza niemieckiego Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna (1776–1822), w którego dziele znaleźć można liczne pierwiastki fantastyczne i który jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli

⁶⁷ *Nota bene*, można się zastanawiać nad wpływem *Bajki* Nabokova na pierwszy i trzeci rozdział *Mistrza i Małgorzaty* (powieść pisana 1928–1940, *Mastier i Margierita*) Michaiła Bułhakowa, scenę, w której pod tramwajem ginie Berlioz, co potwierdza profetyczną moc diabła Wolanda. Wiaczesław W. Iwanow przekonująco dowodzi, że wpływ taki był nie tylko możliwy, ale że wręcz jest niewątpliwy. *Czort u Nabokowa i Bułhakowa*, „Zwieszda” 1996, nr 11.

⁶⁸ W *Przewodniku po Berlinie* czytamy: „na paśmie dziewiczego śniegu ktoś napisał palcem «Otto», ja zaś pomyślałem, jak piękne to imię, w którym między dwiema łagodnymi głoskami «o» tkwi para delikatnych spółgłosek”. V. N a b o k o v, *Przewodnik po Berlinie*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji*, s. 244.

⁶⁹ Zwraca na to uwagę Omry Ronen: O. R o n e n, *Puti Szkłowskiego w „Putiewoditiele po Bierlinu”*, „Zwieszda” 1999, nr 4, s. 169.

⁷⁰ M. B i e z r o d n y, *Imia czorta*, „Nowoje litieraturnoje obozrenije” 1998, nr 31, s. 277.

⁷¹ Nabokov napisał w liście do Andrew Fielda datowanym 26 IX 1966 r.: „Rzeczą, która nadaje opowiadaniu jego główny urok, jest fakt, że miałby on swój harem, gdyby do listy nie dodał nimfetki (nr 12), jako że liczba nieparzysta, jedenaście, nie zmieniłaby się w parzystą przez dodanie ostatniej, już wcześniej wybranej dziewczyny (nr 1)”. Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 259, przypis na dole strony.

⁷² V. N a b o k o v, *Bajka*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, s. 261. Dalsze cytaty i odwołania na podstawie tego samego wydania, po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się skrót B i numer strony.

baśni literackiej. Bodaj za ważniejszy intertekst należy uznać obszar utworów związanych z diablem i umowami zawieranymi z księciem ciemności. W wersji angielskiej opowiadania czytamy w pewnym momencie: „Stosownie do okoliczności gramofon w kawiarni śpiewał arię o kwiatkach z *Fausta*” (B, s. 252)⁷³. Aria ta jest „stosowna do okoliczności”, ponieważ jest maj i kwitną pierwsze bzy, ale – jak się za chwilę okaże – również dlatego, że bohater spotka się w tej kawiarni z diablem. Nic dziwnego, że gdy padają słowa o „warunku”, czytelnik oczekuje żądania duszy Erwina. On sam też się zresztą tego spodziewa (Barreras Gómez zauważa, że Nabokov stosuje zasadę wielkiego kontrastu, gdyż zachodzi ogromna różnica między tym, czego należy oczekiwać, a tym, z czym istotnie mamy ostatecznie do czynienia)⁷⁴. Frau Monde mówi jednak: „Nie, nie, to nie to, o czym pan myśli. [...] Pańskiej duszy nie potrzebuję” (B, s. 256). Dlaczego diabeł jej nie potrzebuje, możemy jedynie próbować się domyślić: może dlatego, że i tak ją z czasem dostanie, a może dlatego, że to nie dusza, tylko jej skarlała wersja, duszyczka. W każdym razie motyw paktu z diablem zostaje tu zdegradowany, strawestowany. Kiedy Erwin straci szansę na ziszczenie się marzeń, powie tylko „szkoda” (B, s. 267) i będzie myślał o tym, że następnego dnia musi rano wstać i pójść do pracy. W jego wypadku, jak napisał jeden z badaczy, to „smutna historyjka”⁷⁵, coś małego i trywialnego, nie wielka tragedia.

Niekiedy pojawiają się we wczesnych opowiadaniach Nabokova elementy czegoś, co można by nazwać programem literackim czy literackim wyznaniem wiary. *Pasażera* (1927, *Passażyr*, ang. *The Passenger*), przedstawiającego rozmowę pisarza z krytykiem, można odczytać jako apel o unikanie literackich schematów i pozostawienie w dziele tajemnicy. W *Przewodniku po Berlinie*, w którym doszukać się można aluzji do powieści Wiktora Szklowskiego *Zoo. Listy nie o miłości albo Trzecia Heloiza* (1923, *Zoo. Piśma nie o lubwi, ili Trietja Eloiża*)⁷⁶, Nabokov pokazuje własną koncepcję chwytu uniezwyklenia (*ostranienije*), o którym pisał Szklowski właśnie, koncepcję pokazywania rzeczy tak, jakby były wspomnieniem (a więc, jak zauważa Shroyer, czynnikiem uniezwyklenia jest tu czas)⁷⁷: „I chyba o to właśnie chodzi w twórczości literackiej, żeby przedstawić zwykłe przedmioty tak, jak odbijają się one w życzliwych zwierciadłach przyszłych czasów; odnaleźć w otaczających nas rzeczach wonną delikatność, którą dostrzegą i należycie ocenią dopiero odległe pokolenia potomków, kiedy każda blahośćka z naszej pospolitej codzienności samoistnie nabierze wykwintnego, odświeżonego wyrazu, a zamiast kostiumu na wytworną maskaradę będzie można włożyć najzwyklejszą z naszych marynarek”⁷⁸.

⁷³ W rosyjskim oryginale efektu tego jeszcze nie ma, podobnie jak wzmianki o alei Amadeusza oraz słów diabła „między numerem dwunastym i czternastym”. Natomiast tylko po rosyjsku słowo „gramofon” może się kojarzyć z Hoffmanem, w wymowie rosyjskiej jest to bowiem Gofman. Na fakt ten zwraca uwagę J. L. L. e e, *Primieczanija*. [W:] W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 719.

⁷⁴ A. B a r r e r a s G ó m e z, *op. cit.*, s. 134.

⁷⁵ L. L. L. e e, *Vladimir Nabokov*, Boston 1976, s. 31.

⁷⁶ Por. O. R o n i e n [Ronen], *op. cit.*, s. 166–172; i d e m, *Zaum za priedielami awangarda*, „Litieraturnoje obozrienije” 1991, nr 12, s. 42–43.

⁷⁷ M. D. S h r a y e r, *op. cit.*, s. 79.

⁷⁸ V. N a b o k o w, *Przewodnik po Berlinie*, s. 246.

25 grudnia 1928 r. w dzienniku „Rul” ukazało się *Wigilijne opowiadanie* (*Rozdiestwieskij rasskaz*, ang. *The Christmas Story*), złośliwy i dość ponury portret radzieckiego „klasyka”, piszącego na „zamówienie społeczne”. Kolejna krótka proza narracyjna powstanie dopiero w marcu roku 1930, a więc sporo miesięcy później, będzie ona jednak początkiem nowego etapu w nowelistyce Nabokova.

Już trzecia dekada XX w. przyniosła kilka arcydzieł Nabokova w zakresie krótkich form prozatorskich, ale okres jego pełnej pisarskiej dojrzałości, mimo ograniczenia twórczości nowelistycznej na rzecz powieści, obfituje w szczególnie wiele wybitnych osiągnięć.

Nietrudno zauważyć, że jako temat dominuje w krótkich prozach Nabokova z lat dwudziestych rozmaicie ujmowana śmierć (ona była czynnikiem głównym w trzech spośród czterech dokładniej omówionych wyżej dzieł), tak będzie i w późniejszej twórczości nowelistycznej pisarza, przynajmniej w utworach dla niej kluczowych. Wiazać się nadal będzie z tym tematem, i to nawet w jeszcze większym stopniu, kwestia życia pośmiertnego, jak również dwu i wielu rzeczywistości.

Wydaje się, że kwestia ta miała być jedną z kluczowych w powieści *Solus rex*, utworze nigdy niedokończonym, z którego pozostały dwa fragmenty, włączone do jednego ze zbiorów opowiadań (*A Russian Beauty and Other Stories*) jako małe formy prozatorskie.

Liczne motywy, które później miały się znaleźć w powieści *Solus rex*, Nabokov chciał wprowadzić do kontynuacji *Daru*, w której ukochana Fiodora, Zina, zginęłaby w groteskowym wypadku. Śmierć ukochanej, kobiety życia, jego rdzenia i sensu, motyw znany z opowiadania *Powrót Czorba*, wyznaczała, jak się zdaje, koordynaty utworu. Już tu pojawiała się postać o nazwisku Falter, która potem miała przejść do jednego z fragmentów *Solus rex*. Tak jak w tym *Darze*, który znamy i który ostatecznie jednak nie stał się pierwszym członem dylogii, tekst kończyłby się nawiązaniem do Puszkina – Fiodor miał mianowicie czytać wysoko cenionemu przez siebie poecie Koncejewowi swoje zakończenie niedokończonego dramatu wielkiego poety rosyjskiego, mianowicie dramatu *Rusalka*⁷⁹, które Nabokov zresztą zdążył napisać⁸⁰. Niedokończenie zawisło jak klątwa nad zamysłem nowego rosyjskiego utworu powieściowego. Nabokov porzucił kontynuację *Daru*, by pisać zapowiedź *Lolity*, opowieść *Czarodziej (Wolszebnik)*, która nie została po napisaniu wydana, później zaś postanowił wykorzystać związane z tą kontynuacją pomysły w powieści *Solus rex*. I ta powieść nie została jednak dokończona, Nabokov wyjechał do USA i porzucił pracę nad bardzo interesująco zapowiadającym się rosyjskim dziełem. Wiele lat później pisał: „Zniszczyłem całość oprócz dwu rozdziałów i paru notatek. Rozdział I, zatytułowany *Ultima Thule*, napisany zapewne w marcu i kwietniu 1940, ukazał się w roku 1942 («Nowyj żurnal», vol. I, Nowy Jork). Przedtem, na początku 1940, wyszedł rozdział II, *Solus rex* («Sowriemiennye zapiski», vol. 70, Paryż). [...] Gdybym powieść ukończył, czytelnicy nie zastanawialiby się być może nad paroma

⁷⁹ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 517; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 202.

⁸⁰ Opublikował je pod swoim nazwiskiem, a nie pod nazwiskiem swego bohatera, nie wspominając o pierwotnych zamiarach włączenia go w całość powieściową, w numerze drugim nowojorskiego pisma „Nowyj żurnal” w 1942 r.

kwestiami. Czy Falter był szarlatanem? Czy był prawdziwym jasnowidzem? Czy był medium, które być może wykorzystała zmarła żona narratora, przemycając niejasne wyrażenie rozpoznane lub nie przez jej męża? Jakkolwiek się rzeczy mają, jedno jest wystarczająco jasne. Kiedy tworzył fikcyjny kraj (który początkowo miał tylko odwracać jego uwagę od żalu, ale potem stał się niezależną od niczego obsesją artystyczną), Thule tak pochłonęło wdowca, że zaczęło zmieniać się w odrębną rzeczywistość. W rozdziale I Sinieusow wspomina, że przenosi się z Riwiery do swego poprzedniego mieszkania w Paryżu, w istocie jednak przenosi się do ponurego pałacu na odległej północnej wyspie. Sztuka pomaga mu nawet wskrzesić żonę w przebraniu królowej Bellindy, ale ów wzruszający akt nie pozwala mu zatryumfować nad śmiercią nawet w świecie czystej fantazji. W rozdziale III ukochana miała znowu umrzeć, zabita bombą przeznaczoną dla jej męża na nowym moście przez Egel parę minut po powrocie z Riwiery. To mniej więcej wszystko, co mogę dostrzec w pyle i rumowisku swych starych wymysłów⁸¹. W tej sytuacji nie pozostaje nam nic innego jak potraktować oba rozdziały tak, jak Nabokov chyba ostatecznie chciał, żeby zostały potraktowane – jako odrębne opowiadania.

Z punktu widzenia tematu życia pozagrobowego, „zaświatowości”, bardzo istotne jest opowiadanie *Ultima Thule*, mające formę listu artysty plastyka Sinieusowa do zmarłej żony. Opowiada on w nim adresatce, o której dalszym istnieniu nie jest przekonany, przede wszystkim o swoim niegdysiejszym nauczycielu, Adamie Falterze, niedawno przezeń spotkanym. Kilka lat wcześniej byli u niego z żoną. Już po jej śmierci Sinieusow dowiadyuje się, że jego dawny nauczyciel miał rzekomo poznać „zagadkę wszechświata” i że oszalał. Spotyka się z nim i próbuje go skłonić do wyjawienia treści owej śmiertelnie niebezpiecznej zagadki, ale wszelkie próby są daremne. Falter mówi mu jednak: „niech pana pocieszy fakt, że bajdurząc tutaj i plotąc, niechcący się zdradziłem – wszystkiego kilka słów, ale błysnął w nich rąbek absolutnej prawdy – na szczęście nie zwrócił pan na to uwagi”⁸². Możliwe, że Falter spełnił tu rolę medium, co w połączeniu z wyznaniem, że

⁸¹ V. N a b o k o v, [Nota do *Ultima Thule i Solus rex*], przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęś życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 675–676. Informacja o kolejności rozdziałów nie zgadza się z listem autora do Marka Aldanowa, który poprosił go o jakiś utwór do nowego rosyjskojęzycznego pisma, mającego zacząć ukazywać się w USA. Nabokov posłał mu fragment zatytułowany *Ultima Thule* i stwierdził, że chociaż nie umieścił odpowiedniej informacji na rękopisie, dobrze byłoby tekst opatrzyć notką: „Fragment powieści *Solus rex*, której początek zob. w (ostatnim, ale konkretnie którym?) numerze «Sowriemiennych zapisek»”. „Kak riedko tiepier” piszu po-russkij...”. *Iz pieriepiski W. W. Nabokowa i M. Aldanowa*. Ed. A. Czernyszew, „Oktjabr” 1996, nr 1, s. 129, kursywa autora. Aleksandr Dolinin, który też cytuje ów list, uważa, że późniejszy Nabokovowski komentarz dotyczący kolejności rozdziałów niezakończony powieści jest „zamierzoną mistyfikacją”. Jego zdaniem, oddając *Solus rex* do „Sowriemiennych zapisek”, pisarz „bez wątpienia zamierzał drukować go rozdział po rozdziale i nie miał raczej powodów, by przedstawiać drugi rozdział powieści jako jej początek, nie zastrzegając się w ogóle, że coś takiego czyni. Wobec tego «wyspiarski» fragment, któremu w angielskim przekładzie Nabokov nadał tytuł całej powieści, *Solus rex*, wbrew późniejszemu stwierdzeniu pisarza należy uważać nie za rozdział drugi, lecz za początkową partię tekstu, tak w tym czasie pomyślanego i częściowo napisanego. Co się zaś dotyczy *Ultima Thule*, to fragment ten, jak wynika z listu Nabokova do Aldanowa, nie był zgodny z pierwotnym zamysłem ani osobnym rozdziałem, ani bezpośrednią kontynuacją partii początkowej, lecz jakimś urywkiem, którego miejsca w kompozycji utworu autor nie uważał za możliwe przedstawić”. A. Dolinin, *Zagadka niedopisanego romana*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, s. 280.

⁸² V. N a b o k o v, *Ultima Thule*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęś życia i inne opowiadania*, s. 444. Dalsze cytaty również na podstawie tego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót UT i numer strony.

się zdradził, każe szukać jakichś fragmentów tekstu, które mogłyby potwierdzić metafizyczny przeblysłk prawdy. I istotnie możemy chyba wskazać na zbieżność dwu fragmentów (rzeczywiście chodzi zaledwie o „kilka słów”), którą my, uważni czytelnicy, mamy szansę dostrzec, której natomiast Sinieusow nie widzi⁸³.

O ile to świadectwo komunikacji z zaświatami wydaje się nieco niepewne i niejednoznaczne, o tyle w napisanych w lutym 1951, a ogłoszonych dopiero w lutym 1959 (odrzucił je wcześniej „New Yorker”) *Siostrach Vane* (*The Vane Sisters*), utworze, który autor uważał za jedno z trzech swoich najświetniejszych opowiadań (pozostałe to *Wiosna w Fialcie* i *Obłok, jezioro, zamek*)⁸⁴, świadectwo takie jest oczywiste, choć nie najłatwiejsze do znalezienia (i faktycznie narrator utworu go nie znajduje), choć w tekście autor umieścił kilka podpowiedzi, wyraźnych sygnałów dla uważnego czytelnika.

O wydarzeniach opowiada nam tu, posługując się pierwszą osobą liczby pojedynczej, pewien Francuz (jeden z obcokrajowców wśród narratorów anglojęzycznych utworów Nabokova), wykładowca literatury francuskiej w college'u dla dziewcząt gdzieś w Nowej Anglii. Podczas spaceru zwraca on uwagę na piękne sople zwisające z okapu domu, rusza na poszukiwanie podobnych malowniczych zjawisk, szczególnie cieni spadających kropli, i trafia na peryferie, w okolice, gdzie bywa rzadko, jeśli w ogóle był w nich kiedykolwiek. W ten sposób zupełnie przypadkiem natyka się na kogoś, kogo identyfikuje w swym tekście jedynie za pomocą inicjału (D.), a kto niegdyś również uczył w tym samym college'u. Od niego dowiaduje się o śmierci znanej mu osobiście malarki, Cynthii Vane. Inicjał D. być może powinien się skojarzyć ze słowem *death* („śmierć”), jako że chodzi nie tylko o zwiastuna zgonu jednej z tytułowych siostr, ale i o człowieka, który stał się przyczyną samobójstwa młodszej z nich, Sybil; miał z nią romans i w pewnym momencie postanowił definitywnie się rozstać. Sybil – dodajmy – była studentką narratora. Wiadomość o śmierci starszej z sióstr w naturalny sposób wywołuje wspomnienia o nich obu. Cynthia, jak opowiada nam narrator, wypracowała sobie teorię wpływu aur ludzi, którzy zeszli z tego świata, na żyjących: „Jak twierdziła, wszystko, co się jej zdarzało po śmierci tej czy innej osoby, czasem przez kilka godzin lub dni, nierzadko kolejnych, a czasem w nieregularnych odstępach powracając przez całe miesiące lub lata, było naznaczone zachowaniami lub charakterem zmarłego”⁸⁵. Narrator jest nad wyraz sceptyczny i ironiczny wobec tej teorii, a jednak znalazłszy się sam w swoim pokoju, nie może spać i mimowolnie czeka na jakiś sygnał obecności widma dawnej znajomej. Nie doczekawszy się go, rano wreszcie zasypia, a po obudzeniu gorączkowo szuka aury umarłej w swym śnie, w sennych marzeniach, które były „jakoś pełne Cynthii” (SV, s. 626). Czuje się jednak rozczarowany: „Bezpieczny w twierdzy światła dziennego, powiedziałem sobie, że oczekiwałem dużo więcej. Była malarką lśniących jak szkło drobiazgów, a teraz co, taka niejasna?!” (*ibidem*). Ostatni akapit

⁸³ Szerzej o tym piszę, omawiając motyw „zagadki wszechświata” w dziele Nabokova, w rozdziale o *Prawdziwym życiu Sebastiana Knighta*, s. 247–248.

⁸⁴ S. J. Parker, *op. cit.*, s. 68.

⁸⁵ V. N a b o k o v, *Siostry Vane*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, s. 616. Dalsze cytaty również na podstawie tego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót SV i numer strony.

tekstu też daje wyraz temu rozczarowaniu: „Sfrustrowany oglądałem parę lichych efemeryd. Mało ostre, jakaś ektoplazma. Cóż, akrostychy, teozofia, ewangelie nadnaturalności. Pamięć akcentowała ruch, konkret odpływał. Mętny ekran tasował reminiscencje. Migotliwe atrakcje sflaczały zamazane, odbarwione, drżące, stracone” (SV, s. 627).

Pojawia się tu słowo „akrostychy”, które w dodatku znajduje się w pobliżu wyrazów związanych ze spirytystycznymi zainteresowaniami Cynthii. Słowo to przywołuje w umyśle czytelnika jedno ze wspomnień narratora o zmarłej: „Żałuję, że nie mogę sobie przypomnieć tytułu powieści czy opowiadania (chyba dzieła jakiegoś pisarza współczesnego), gdzie bez wiedzy autora pierwsze litery słów w ostatnim akapicie tworzą odcyfrowaną przez Cynthię wiadomość od jego zmarłej matki” (SV, s. 619). Powodowany zapewne tym wspomnieniem, narrator nie mogąc zasnąć, łapie się na tym, że szuka akrostychów w będących widać na podorzędziu sonetach Szekspira (znajduje zresztą słowa całkiem przypadkowe, być może oprócz pierwszego z nich: *fate*, czyli „los”). Później jednak, gdy jest już „bezpieczny w twierdzy światła dziennego”, nie przychodzi mu do głowy, żeby sprawdzić pod kątem akrostychów swoje własne, dopiero co ukończone zapiski, a szczególnie ich ostatni akapit. Czytelnik jednak, jeśli zwrócił uwagę na podpowiedzi kogoś, kogo nazwać tu musimy „autorem implikowanym” czy „implicitnym” (termin wprowadzony przez Wayne’a C. Booth’a) lub „autorem modelowym” (termin wprowadzony przez Umberta Eco), czyli kogoś istniejącego w dziele jako „twórcza obecność rządząca narracją”⁸⁶, takiego sprawdzenia dokona i zostanie za to nagrodzony, gdyż pierwsze litery słów układają się w sensowny tekst: „Sople moje C., a ten parkometr masz od S.”⁸⁷. Jak się okazuje, teoria aur się potwierdza. Nie tylko senne marzenia są pełne Cynthii, ale cały dzień narratora i cały jego tekst. A więc spotkanie z D. nie było wcale rzeczą przypadku, dawnego znajomego doprowadziła do dawnego kochanka siostry Cynthia, działając swoją aurą i przejmując na siebie rolę losu. Wszak „olśniewające sople” (SV, s. 607) kojarzą się z nią jako „malarką lśniących jak szkło drobiazgów” (a „sople moje” – w oryginale „lcccles by Cynthia”⁸⁸ – to niemal tak jakby „sople mojego pędzla”), czyli z jedynym aspektem jej osoby, który narrator cenił, lubił i aprobował. Dar Sybil, parkometr na parkingu przed restauracją i jego wydłużony cień o rudawym zabarwieniu, kojarzą się z młodszą z tytułowych sióstr, gdyż właśnie na owym parkingu jej dawny wykładowca nie tylko z przyjemnością obserwuje ten cień, lecz także spotyka jej ukochanego. Zauważmy, że w opisie pojawia się tu słowo widmo: „Smukłe widmo, wydłużony cień parkometru” (SV, s. 609).

Narrator jest rozczarowany brakiem wyraźnego sygnału obecności umarłej, tymczasem sygnał taki się pojawia, wręcz trudno o jaśniejszy, tylko on nie potrafi go odczytać, tak jak nie potrafi powiązać lśniących sopli i atmosfery odwilżowego dnia z Cynthią i jej malarstwem. Narrator potraktowany więc został ironicznie⁸⁹. Właściwe znaczenie jego tekstu, które może odczytać czytelnik, jest przeciwstawne znaczeniu przezeń zamierzonemu.

⁸⁶ E. Quinn, *Literary Terms*, Glasgow 2004, s. 165–166 (hasło *implied author/reader*).

⁸⁷ W oryginale imiona obu sióstr pojawiają się w całości, ale brak polskich słów zaczynających się od litery „y” zmusza do ograniczenia się w przekładzie do inicjałów.

⁸⁸ V. Nabokov, *The Vane Sisters*, [w:] i d e m, *The Stories*, London 1996, s. 631.

⁸⁹ O ironii w *Siostrach Vane* pisze A. Barrera Gómez, *op. cit.*, s. 222–227.

W liście do Katharine A. White z „New Yorkera” Nabokov napisał:

„Może Pani twierdzić, że czytanie z góry na dół, z dołu do góry i po przekątnej nie jest czymś, czego oczekuje się od redaktora; jednakże za pomocą licznych aluzji do szczególnej lektury tak przygotowałem czytelnika, żeby niemal automatycznie wpadł na rozwiązanie zwłaszcza dzięki gwałtownej zmianie s t y l u.

Większość opowiadań, których napisanie rozważam (a parę podobnych napisałem już w przeszłości – w istocie opublikowaliście jedno z taką «wkładką» – to o starej żydowskiej parze i jej chorym synu [*Sygnaly i symbole* – L.E.]), będzie napisana w ten sposób, zgodnie z zasadą, że druga (główna) historia wpleciona jest w zewnętrzną, na wpół przezroczystą, albo umieszczona z tyłu za nią. Bardzo jestem rozczarowany faktem, że Pani, tak subtelny i zapalony czytelnik, nie dostrzegła wewnętrznego schematu mojego opowiadania. Nie chodzi mi o akrostych – tylko o zbieżności między duchem Cynthii a atmosferą początku utworu”⁹⁰.

W odniesieniu do akrostychu, na który ostatecznie autor zdecydował się wskazać, stwierdził: „Tej sztuczki można spróbować użyć w beletrystyce raz na tysiąc lat”⁹¹. Istotnie, jej powtórzenie byłoby plagiatem. Zarazem z samej swojej istoty ten trik wprowadza bardzo jednoznaczną wymowę utworu. Trzeba bowiem wyraźnie powiedzieć, że *Siostry Vane* są jednym z najbardziej jednoznacznych świadectw istnienia życia pozagrobowego, oczywiście jego istnienia w Nabokovowskim świecie przedstawionym. Bo ów akrostych, zawierający pewien komunikat, jest niepodważalnym faktem, jak również niepodważalnym faktem jest to, że autorstwo owego komunikatu, ostatecznie, jak się okazuje, niedostępnego nikomu z żyjących w rzeczywistości przedstawionej, w tym jego adresatowi, należy przypisać umarłej czy umarłym. Świadectwem istnienia „zaświata przedstawionego” (by posłużyć się tu konceptem Michała Głowińskiego), choć już nie aż tak jednoznacznym, jest również oddziaływanie aury Cynthii.

Świadectwa takiego, choć mniej jednoznacznego, dostarcza również dużo wcześniejsze, bo powstałe w czerwcu, a opublikowane w lipcu 1932 r., opowiadanie *Pełnia* (*Sowierszenstwo*, ang. *Perfection*), jak zapewnia Stacy Schiff⁹², jeden z ulubionych utworów nowelistycznych żony autora. Iwanow, jego bohater, rosyjski emigrant, który jeszcze w ojczyźnie ukończył studia geograficzne, co w ubogim życiu na wygnaniu na nic mu się nie przydaje, jest w Berlinie korepetytorem Dawida, syna „Rosjanki, która wyszła za pewnego berlińskiego przedsiębiorcę”⁹³. Na prośbę matki chcącej, żeby chłopiec jak najwięcej rozmawiał po rosyjsku, zostaje też jego opiekunem podczas wakacji nad Bałtykiem⁹⁴.

⁹⁰ List datowany 17 III 1961. V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Brucoli, San Diego 1989, s. 116–117, podkreślenie autora cytatu.

⁹¹ V. N a b o k o v, [Nota do *Siostr Vane*], przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, s. 678–679.

⁹² S. S c h i f f, *Vera Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2005, s. 353.

⁹³ V. N a b o k o v, *Pełnia*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, s. 149. Dalsze cytaty również na podstawie tego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót P i numer strony.

⁹⁴ Tu Nabokov nadaje swemu bohaterowi rys autobiograficzny, w sierpniu 1925 r. przez dwa tygodnie przebywał z powierzonym mu Aleksandrem Zakiem (Sakiem) w Sopocie lub pod Sopotem, w lipcu i sierpniu 1927 zaś był z trójką podopiecznych w Binz na Rugii. Informacje na podstawie: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 243, 274; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 126, 136.

Chłopiec wprost uwielbia kąpać się w morzu. Któregoś dnia dla psoty udaje, że się topi, opiekun śpieszy mu na pomoc i serce odmawia mu posłuszeństwa. Atak serca przygotowany jest wcześniej za pomocą wielu wzmianek w tekście: „[Iwanow] słyszał swój sztucznie ożywiony ton, ochrzakiwanie, a nawet dźwięk, którego Dawid słyszeć nie mógł: nieporadne, lecz sumienne bicie od dawna niedomagającego serca” (P, s. 153); „Kiedy po kwadransie marszu zeszli na plażę, Iwanowowi natychmiast zaczęło dokuczać bardzo przykre odczucie: raptem ścisnęło mu pierś, potem zaś poczuł w niej nagłą pustkę. [...] Nie wiedzieć skąd dobiegały dźwięki orkiestry, tak stłumione oddaleniem, że brzmiały, jakby wydobywały się spod korka; trudno było oddychać. [...] Z powrotem szło się pod górę; serce Iwanowa już to dokąś odpływało, już to wracało w pośpiechu, żeby lepiej lub gorzej wywiązać się z tego, czego odeń oczekiwano, wnet jednak znów uciekało [...]” (P, s. 156); „im zaś wyżej sięgała woda, tym bardziej zabójczy spazm ścisnął mu serce” (P, s. 158); „rankiem była cudowna pogoda, więc Dawid popędzał opiekuna, ale Iwanow nie czuł się dobrze” (P, s. 260); „porywiste nadmorskie powietrze ścisnęło mu pierś” (P, s. 161). Poza tym opiekun próbuje pedagogicznie oddziaływać na Dawida następującą uwagą: „nie należy bez umiaru rozkoszować się morskimi kąpielami. Jakże często się zdarza, że nieostrożny pływak umiera od słonecznego udaru albo na atak serca!” (P, s. 159).

Dzięki tym przygotowaniom czytelnik nie powinien mieć wątpliwości, że bohater opowiadania umiera, choć w pierwszej chwili narracyjna wolta przy końcu utworu może zbić go z tropu. Narracja prowadzona jest w trzeciej osobie, ale pozostaje cały czas przefiltrowana przez punkt widzenia Iwanowa. I owa perspektywa wcale na końcu się nie zmienia, gwałtownie zmieniają się tylko możliwości percepcyjne. Ostatni akapit opowiadania jednoznacznie wskazuje właśnie na ową radykalną zmianę:

Dopiero wtedy spadły mu zamglone okulary. Natychmiast rozwiął się mętny tuman, rozkwitając cudownymi kolorami, spośród których trysnęły najrozmaitsze dźwięki – huk morza, łopot wiatru, ludzkie okrzyki – a Dawid stał po kostki w świetlistej wodzie, nie wiedząc, co począc, trzęsąc się ze strachu, nie śmiąc tłumaczyć, że wcale się nie topił, tylko dla żartu tak się miotął, a nieco dalej od brzegu ludzie nurkowali, po omacku szukając wśród fal, a potem spoglądali na siebie wybałuszonymi oczami i znowu dawali nurka, ale wracali z pustymi rękami, inni zaś wołali do nich z plaży, radząc szukać nieco bardziej w lewo; człowiek z opaską Czerwonego Krzyża na ramieniu biegł skrajem morza, a trzech mężczyzn w swetrach spychali na wodę łódź, zgrzytającą dnem o żwir; oszołomionego Dawida odprowadzała dokąś otyła kobieta w binoklach – żona weterynarza, który miał wprowadzić przyjechać w piątek, ale musiał przełożyć urlop, a Bałtyk skrzył się od brzegu do brzegu, w przerzedzonym zaś lesie po drugiej stronie zielonej wiejskiej drogi wciąż jeszcze oddychały świeżo ścięte osiki; umorusany sadzą młodzieniec stopniowo białął, myjąc się pod kuchennym kranem, a nad wiecznymi śniegami nowozelandzkich gór fruwały czarne papugi; tymczasem pewien rybak mrużąc oczy przed słońcem, z powagą przepowiadał, że dopiero dziewiątego dnia fale wydadzą trupa.

(P, s. 163–164)

Bohater osiąga tytułową pełnię, doskonałość. Znika szyba między nim a światem, co sygnalizują spadające mu przyciemnione okulary. Przedtem szyba ta, przegroda, była stale obecna: „Jego myśl trzepotała, wędrując w górę i w dół po szybie, która do końca życia miała mu uniemożliwiać bezpośredni kontakt ze światem. Namiętnie pragnął

wszystkiego doznać, wszystko posiąść i pomacać, pozwolić, aby cętkowane głosy, ptasie zaśpiewy, przesyciły całe jego jestestwo, wnikać na moment w duszę mijanego przechodnia, tak jak wchodzi się w chłodny cień drzewa. Jego umysł zaprzętały nierozstrzygalne kwestie: Jak i gdzie myją się po pracy kominiarze? Czy ten leśny dukt w Rosji, który przed chwilą tak wyraźnie sobie przypomniał, w jakikolwiek sposób się zmienił?" (P, s. 152). Teraz bezpośredni kontakt jest możliwy, teraz wszelkie nurtujące kwestie da się rozstrzygnąć, teraz zobaczyć można i zrozumieć wszystko, niezależnie od znanych z codziennego doświadczenia ograniczeń ludzkiej percepcji i wiedzy.

Oczywiście wolno się zastanawiać, czy to aby nie wizja przedśmiertna. W takim wypadku mielibyśmy do czynienia z sytuacją analogiczną do tej w opowiadaniu *Detale zachodu słońca*, gdzie przedśmiertne majaczenia umierającego nakładają się na „realne” wydarzenia. W *Pełni* jednak bohater zdaje sobie w pewnej chwili sprawę z przekroczenia granicy śmierci: „kiedy Iwanow jeszcze raz rozejrzał się wokół siebie i stwierdził, że w tej rozpaczliwej mgle jest zupełnie sam, bez Dawida, zrozumiał, że skoro Dawid mu nie towarzyszy, to Dawid nie umarł” (P, s. 163). Poza tym zwróćmy uwagę na słowa o „szybie, która do końca życia miała mu uniemożliwiać bezpośredni kontakt ze światem”. Szyby nie ma, a więc koniec życia nastąpił. Słowa te wypowiada przecież narrator trzecioosobowy i wszechwiedzący, który jedynie korzystał z punktu widzenia bohatera.

Ze wcześniejszym przygotowaniem kończącej tekst śmierci mamy do czynienia również w opowiadaniu *Aurelian*, którego rosyjska wersja, zatytułowana *Pilgram*, powstała między 20 a 30 marca 1930 r. po ponad półtorarocznej przerwie w pisaniu opowiadań i ukazała się w lipcu w 43 numerze pisma „Sowriemiennye zapiski”⁹⁵. *Pilgram* to nazwisko bohatera utworu, właściciela berlińskiego sklepu z motylami, w którym handluje też przyborami szkolnymi, nazwisko znaczące, gdyż wskazujące na podróż i to podróż w sakralnym wymiarze, pielgrzymkę. Jak wynika z zachowanego czystopisu opowiadania, Nabokov początkowo chciał je zatytułować *Pałomnik* (Pielgrzym)⁹⁶. Wydaje się jednak, że w końcu zdecydował się na bardziej ukrytą aluzję do pielgrzymowania, gdyż dla czytelnika rosyjskiego związek tytułu z rzadkim słowem pochodzenia obcego (łacińskiego, od *peregrinus*), *pilgrim*, nie jest bynajmniej oczywisty⁹⁷. Związek taki byłby natomiast znacznie bardziej ewidentny w wypadku tekstu angielskiego, gdyż występujące zarówno jako brytyjskie, jak i niemieckie nazwisko słowo *pilgram* oznacza pielgrzyma w szkockiej angielszczyźnie (*scots*)⁹⁸. Toteż autor w wersji amerykańskiej zmienił tytuł na *Aurelian*. To dosyć rzadkie słowo, pochodzące od łacińskiego i angielskiego wyrazu *aurelia* („poczwarka, zwłaszcza poczwarka łuskoskrzydłego”), oznacza po angielsku „zbieracza motyli”. Bohater nosi w nowej wersji językowej to samo nazwisko, otrzymuje jednak także imię: Paul. Można je potraktować jako znaczące, gdyż wywodzi się ono od

⁹⁵ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 351, 568 (przypis 25); i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 154.

⁹⁶ Pisze o tym M. D. Shraayer, *The World of Nabokov's Stories*, Austin 1999, s. 118. Por. też uwagi rosyjskiego komentatora w dziełach zebranych Nabokova: J. Lewin, *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III: 1930–1934, Sankt-Pietierburg 2001, s. 779.

⁹⁷ Por. M. D. Shraayer, *op. cit.*, s. 119.

⁹⁸ Pisze o tym Shraayer: *ibidem*, s. 117–119.

łacińskiego przymiotnika *paulus* („mały”)⁹⁹. Już więc w imieniu i nazwisku mielibyśmy dobrze widoczne w utworze rozdarcie bohatera – między małością świata, w którym przyszło mu żyć, oraz małością siebie samego a wielkim marzeniem, wspaniałą pielgrzymką. Opozycja między okropną małością a wzniosłym cudem tajemnych zamysłów przenika całe opowiadanie. W pewnym miejscu czytamy o bohaterze:

*Parę razy mógł się przerzucić na bardziej intratny handel (powiedzmy, z motyli na tkaniny), lecz uparcie trzymał się swojego sklepu jako symbolicznego ogniwa między koszmarną codziennością a fantomem doskonałego szczęścia*¹⁰⁰.

„Fantom doskonałego szczęścia”, stale obecne w umyśle bohatera pragnienie, to zagraniczna „wyprawa łowiecka”, mająca przynieść upojenie, ekstazę polowania w różnych miejscach świata na rzadkie ćmy i motyle:

Dręczyło go zajadłe, nieomal chorobliwie silne pragnienie, żeby własnoręcznie chwycić najrzadsze motyle z dalekich krain, na własne oczy widzieć je w locie, stojąc po pas w bujnej trawie zamachnąć się siatką i poczuć, jak ze świstem trafia ona w cel niczym rakietą tenisowa, a potem objąć palcami wściekły trzepot skrzydeł w tiulowym woreczku.

(Au, s. 13–14)

Jedynie to marzenie, będące jednak czymś w jego życiu najważniejszym, prawdziwą obsesją, monomanią, której wszystko podporządkowuje (ze względu na nią, na przykład, nigdy nie chciał mieć dzieci), czyni zeń kogoś wyjątkowego, wydziela go z trywialnego drobnomieszczańskiego otoczenia, do którego zresztą Pilgram pod każdym innym względem należy:

Sypiał na wznak, w zsuniętej na czoło staroświeckiej szlafmocy; wedle wszelkich oznak trwał pogrążony w rzetelnym, rozgłosnym śnie, godnym podstarzałego niemieckiego sklepikarza, i łatwo było sobie wyobrazić, że jego podkołdernego odrętwienia nie urozmaicają żadne wizje; ale ten gburowaty, ocieślał jegołość, co jadła głównie Erbswurst i gotowane kartofle, niezmaczenie wierzył swojemu ulubionemu dziennikowi i (prócz wybranych dziedzin, związanych z jego potajemną pasją) nic nie wiedział o świecie, śnił jednak o sprawach, które żonie lub sąsiadom wydałyby się całkowicie niezrozumiałe, należał bowiem, a raczej powinien był należeć (jakiś element – miejsce, czas, człowiek – został nietrafnie dobrany) do szczególnego gatunku marzycieli, zwanych niegdyś aurelianami (może od nazwy przeplatki aurelii, której złociste poczwarki, owe „klejnoty natury”, tak lubili oni znajdować, zawieszane na płotach nad zakurzonymi pokrzywami z poboczy wiejskich dróg).

(Au, s. 10)

Dodać trzeba, że marzenie to zbudowane jest na fundamencie głębokiej pasji i solidnej wiedzy przyrodniczej, tak cenionych przez Nabokova: „Entomolog był zeń pierwszorzędny. Doktor Rebel z Wiednia nadał pewnej rzadkiej ćmie nazwę *Agrotis pilgrami*, a i Pilgram opublikował kilka własnych opisów” (Au, s. 13).

⁹⁹ J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 268–269 (hasło *Paweł*); H. Fros, SJ, F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 2007, s. 441 (hasło *Paweł*); P. Hanks, F. Hodges, *Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 232–233 (hasło *Paul*).

¹⁰⁰ V. Nabokov, *Aurelian*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] *idem, Kęsy życia i inne opowiadania*, s. 13. Dalsze cytaty również na podstawie tego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót Au i numer strony.

Ta pasja i wiedza naznacza go stygmatem wybrania. Jego stwórca doskonale rozumie te odczucia, dzieli z nim w końcu uciążliwość łowów na motyle i związaną z tym ekstazę, a poza tym był znakomitym, w pełni fachowym lepidopterologiem¹⁰¹. Najważniejsza jednak wydaje się tu ekstaza, doznanie nieomal mistyczne. Nabokov pisał przecież w autobiografii: „Doprawdy niewiele ze znanych mi doznań, czy to z zakresu uczuć, czy pragnień, ambicji czy dokonań mogłoby pod względem bogactwa i siły przewyższyć podniety eksploracji entomologicznych”¹⁰². I dalej: „To istna ekstaza, a za nią kryje się coś jeszcze, co trudno wyjaśnić. Jest to chwilowa próżnia, do której wpada wszystko, co kocham. Poczucie jedności ze słońcem i kamieniem. Dreszcz wdzięczności, komukolwiek jestem ją winien – kontrapunktowemu geniuszowi losu ludzkiego czy też czułym duchom dogadującym szczęśliwemu śmiertelnikowi”¹⁰³.

Bohaterowi los długo nie sprzyja, uparcie odmawia mu spełnienia marzenia, wszelkie rachuby biorą w łeb, aż wreszcie któregoś dnia do Pilgrama uśmiecha się szczęście, udaje mu się korzystnie sprzedać pewnemu zbieraczowi kolekcję rzadkich ciem. Czuje, że „łaskawy los, który go właśnie przyzywa, nigdy więcej tego zaproszenia nie powtórzy” (Au, s. 20). Nie zważa na nic ani na nikogo i starannie przygotowuje swój wyjazd. Nim zdąży jednak choćby wyjść z mieszkania, umiera nagle na wylew krwi do mózgu, pochyliwszy się, by pozbiierać monety z rozbitej skarbonki.

Jak już wspominaliśmy, taki jego koniec tekst zapowiada już wcześniej. Najpierw czytamy: „Odkąd o mało nie zabił go wylew (było to tak, jakby od tyłu przygniotła go jakaś góra, gdy pochylił się nad sznurowadłami), rozbierał się niechętnie, powarkując, póki w końcu nie spoczął bezpiecznie w łóżku” (Au, s. 10). Potem dowiadujemy się, że kiedy

¹⁰¹ Od dzieciństwa (konkretnie od 1906 r.) pasjonowało Nabokova łowienie, kolekcjonowanie i badanie motyli. Już w lutym 1920 r. w piśmie „The Entomologist” (vol. LIII, nr 681, s. 29–33) ukazał się pierwszy jego artykuł o łuskoskrzydłych *Kilka uwag o motylach Krymu* (*A Few Notes on Crimean Lepidoptera*), oparty na własnych spostrzeżeniach. Była to pierwsza jego publikacja owadoznawcza i zarazem pierwsza w ogóle publikacja w języku angielskim (w listopadzie tego samego roku wyszły drukiem dwa jego pierwsze angielskie utwory literackie, wiersze *Wspomnienie* [*Rememberance*] i *Dom* [*Home*], odpowiednio w „The English Review”, nr 144, i „The Trinity Magazine”, vol. V, nr 2). Później ukazało się sporo dalszych specjalistycznych artykułów, przyczynków i recenzji Nabokova z tej dziedziny. Bibliografia (M. Julia, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 425–444) wymienia osiemnaście tego rodzaju pozycji, ale nie jest kompletna, bo nie znalazły się w niej dwie prace, o których wiadomo skądinąd (K. Johnson, S. Coates, *Nabokov's Blues: The Scientific Odyssey of Literary Genius*, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 347). W latach 1942–1948 pisarz pracował w dziale entomologicznym Museum of Comparative Zoology Uniwersytetu Harvarda i prowadził tam prace badawcze. Johnson i Coates (*op. cit.*, s. 127) nazywają lata spędzone w Muzeum Zoologii Porównawczej „najważniejszymi w jego karierze entomologicznej”. Sam pisarz powiada, że z pracą naukową w Muzeum łączą się niezwykle „upojne wspomnienia, porównywalne niemal do wspomnień z dzieciństwa w Rosji” (V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 112). Osiągnięcia biologiczne Nabokova cenione były i są przez wielu entomologów. Jak on sam pisze: „Kilka z moich znalezisk zostało opracowanych przez innych badaczy, kilka nazwano moim nazwiskiem”. Przykładem jest tu miernikowiec Nabokova (*Epithesia nabokovi*) nazwany tak przez J. H. McDunnougha (*ibidem*, por. też B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 64). Sam Nabokov również opisał po raz pierwszy i nazwał pewien gatunek łuskoskrzydłych (*Lycaeides samuelis* Nab.). Por. V. Nabokov, *The Female of „Lycaeides Sublivens” Nab.*, „The Lepidopterist's News” 1952, vol. VI, nr 8 VIII, s. 35–36. Przedruk w: *Strong Opinions*, s. 315–318. Pod koniec życia planował nieukończone nigdy książki *Motyle Europy* (*Butterflies of Europe*), kompletny katalog motyli europejskich z wyłączeniem Rosji, oraz *Motyle w sztuce* (*Butterflies in Art*).

¹⁰² V. Nabokov, *Pamięci, przemów.*, s. 112.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 121.

bohater studiował mapę, „nagle wezbrała mu przed oczami jakaś oślepiająca czerni, więc przez dłuższą chwilę po omacku kuśtykał po sklepie, zanim znów lepiej się poczuł” (Au, s. 20). Wreszcie pod wpływem silnego wzruszenia Pilgram dostaje „gwałtownego krwotoku z nosa” (Au, s. 21).

Przełom, który niemal doprowadza do realizacji zamysłów bohatera następuje „pierwszego kwietnia któregoś z kolei roku, w ten a nie inny dzień” (Au, s. 18), można więc powiedzieć, że los robi Pilgramowi primaaprilisowy kawał. Być może jednak kawał ów spalił na panewce, gdyż opowiadanie kończy się opisem dalekiej podróży bohatera, śmierć zdaje się nie mieć żadnego znaczenia:

Tak, Pilgram odjechał daleko, bardzo daleko. Zapewne odwiedził Grenadę, Murcję i Albarracin, a potem ruszył jeszcze dalej, do Surinamu albo do Taprobane; niewątpliwie zobaczył wszystkie wspaniałe robaczki, których widoku tak pragnął – szybujące nad dżunglami aksamitnie czarne motyle, maleńką ćmę z Tasmanii i tego chińskiego powszelatka, co za życia ponoć pachnie zgniecionymi różami, a także piękność o krótkich czułkach, którą niejaki pan Baron odkrył niedawno w Meksyku. Czyli w pewnym sensie nie ma to żadnego znaczenia, że gdy Eleanor nieco później zaszła mimochodem do sklepu, ujrzała kraciastą walizkę, a potem swojego męża, rozciągniętego na podłodze plecami do lady, wśród rozrzuconych monet, z siną twarzą, zniekształconą ciosem śmierci.

(Au, s. 24)

W istocie jednak śmierć ma znaczenie, bo to przecież właśnie ona umożliwia tę podróż przez kilka kontynentów, tę pielgrzymkę. Pilgram zapewne wkracza przez bramę śmierci do innej, lepszej rzeczywistości. Wkracza przez nią w świat nieustającej entomologicznej ekstazy.

Z wizją przedśmiertną i oscylacją między nią a „rzeczywistością” mamy do czynienia w rosyjskim opowiadaniu *Terra incognita* napisanym na przełomie października i listopada, a opublikowanym w listopadzie 1931 r. w paryskim dzienniku rosyjskojęzycznym „Poslednije nowosti”.

Tu narracja prowadzona jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Narrator to ktoś o nazwisku Vallière, takie nazwisko przynajmniej pada, zresztą raz tylko, w jednej z „rzeczywistości” opowiadania. Owa rzeczywistość to jakaś kraina w tropikach (znów odzywa się tu Gumilowowska „Muza dalekich podróży”, po raz pierwszy w nowelistyce Nabokova dająca znać o sobie w bardzo wczesnej, bo napisanej w 1921 r., ale wydanej wiele lat po śmierci autora *Nataszy*, później zaś w *Aurelianie*), okolica niezbadana dotąd przez Europejczyków, których trzech, Gregson, narrator i Cook (dwaj pierwsi to podróżnicy i badacze, zbierają okazy miejscowych owadów) przedziera się na początku opowiadania przez dżunglę. Cook, zdaniem narratora, ucieka potem z tragarzami, ale wraca, bo nie mogąc im dotrzymać kroku, został sam. Konflikt między Cookiem a kierującym wyprawą Gregsonem doprowadza do śmiertelnej walki, w której obaj giną. Bliski śmierci jest też chory narrator.

Trudno określić, na jakim kontynencie okolica ta się znajduje, mowa jest o „tubylcach”¹⁰⁴, „tubylczych tragarzach” (TI, s. 83), którzy nie są określani ani jako Murzyni, ani

¹⁰⁴ V. N a b o k o v, *Terra incognita*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, s. 84. Dalsze cytaty również na podstawie tego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót TI i numer strony.

jako Indianie, tylko jako „Badończycy” (*ibidem*), przy czym są to ludzie o „lśniącej brązowej skórze, z gęstymi grzywami włosów i kobaltowymi arabeskami między oczami” (*ibidem*); mowa jest też o „dialekcie badońskim” (TI, s. 84). Nie wyjaśniają niczego pojawiające się w tekście nazwy własne. Zonraki zdaje się nie istnieć na żadnych ziemskich mapach. Podobnie nie ma na nich Wzgórz Gurano. Istnieje natomiast Gura, pojedyncza, dla Polaka jakby żartująca z ortografii góra w środkowej Nigerii. Istnieje też Badon, miasto w południowo-wschodnim Senegalu¹⁰⁵. To wskazywałoby na Afrykę. Afrykańskiego domysłu nie potwierdzają nazwy roślin: „*Vallieria mirifica*” (*ibidem*), „drzewa purpurackie” (*ibidem*), „limia” (*ibidem*) i „krzew acreana” (TI, s. 85). Nie zaprzeczają mu jednak również, gdyż są wymyślone, w realnym świecie takie rośliny nie istnieją. Pierwsza, rzecz jasna, musi się skojarzyć z nazwiskiem narratora, przy powtórnej lekturze, gdyż łacińskie określenie pada w tekście kilka stron i kilkanaście akapitów przed owym nazwiskiem. Drzewa purpurackie kojarzą się głównie z kolorem i może jeszcze z dumną postawą purpurata, limia przywołuje niewątpliwie łacińskie *limus* („szlam”, „błoto”, *limus profundi* – „bezdenne bagno”), ale także być może *limes* („granica”), wreszcie acreana wiąże się ewentualnie z francuskim słowem *âcre* („gorzki”) ¹⁰⁶. Rośliny realnie występujące w przyrodzie, orchidea i trzcina, nie wskazują na żaden kontynent, rosną bowiem na wielu. Afrykańskiej lokalizacji akcji zdaje się natomiast przeczyć fakt, że „miejscowe placuszki” pachną „ipekakuaną” (TI, s. 88), gdyż ipekakuana to roślina południowo- i środkowoamerykańska. Jest to jednak także lek, więc może zapach ów to element drugiej, przeświecającej przez pierwszą rzeczywistości. Zdaniem Aleksandra Dolinina i Romana Timieniczika, którzy tropiki w opowiadaniu jednoznacznie kojarzą z Ameryką, także wymyślona limia sygnalizuje dwoistość, gdyż w jej nazwie „wykorzystuje się dwa znaczenia łacińskiego słowa *limus*, odsyłające do dwu paralelnych «rzeczywistości» w świadomości bohatera: «południowoamerykańskiej» (muł, grzęzawisko) i «medycznej» (ekskrementy). Poza tym dla tekstu znaczący jest rdzeń *limen* (próg, granica, koniec), gdyż umierający bohater znajduje się w przejściu między dwoma światami” ¹⁰⁷.

Mowa jest tu o dwu rzeczywistościach, ponieważ bliski śmierci, dręczony gorączką narrator widzi momentami przebijające przez tropikalny krajobraz elementy jakiegoś pokoju w Europie:

Dręczyły mnie dziwaczne halucynacje. Patrzyłem na osobliwe pnie drzew, wokół niektórych z nich owijały się grube węże cielistego koloru; nagle wydało mi się, że między pniami, jak gdyby między palcami, widzę lustro w na wpół otwartej szafie na ubrania, a w nim niewyraźne odbicia, ale zaraz wziętem się w garść, spojrzałem uważniej i stwierdziłem, że to tylko zwodniczo błyska krzew acreana.

(TI, s. 85)

¹⁰⁵ Informacje za: M. D. Sh r a y e r, *op. cit.*, s. 47. Shrayer jednoznacznie określa tropikalną rzeczywistość opowiadania jako afrykańską.

¹⁰⁶ Takie skojarzenie, przywołując jeszcze fr. *creer* („tworzyć”), podsuwają Aleksandr Dolinin i Roman Timieniczik (*Primieczanija*. [W:] W. N a b o k o w, *Rasskazy. Priglaszenije na kazn'. Roman. Essie, intierwju, recenzii*, Moskwa 1989, s. 496).

¹⁰⁷ *Ibidem*.

Potem pojawiają się kolejne niepokojące wizje:

Staralem się nie spoglądać w górę, ale po firmamencie, na samym skraju mojego pola widzenia, płynęły, nie dając mi spokoju, białe widma z gipsu, stiukowe zakrętasy i rozety, jakimi w Europie zdobi się sufit; wystarczyło jednak, żebym spojrzał na nie wprost, a zniknęły i znowu tropikalne niebo huczało jednostajnym i gęstym błękitem.

(TI, s. 86)

Niepokojący narratora obraz sypialni w europejskim mieszkaniu czy szpitalnej izolatki też w Europie uporczywie powraca: „paż królowej, uderzywszy atlasowymi skrzydłami, odpłynął od niego ponad trzcinią gdzieś, gdzie w migotaniu bladych oparów zdawały się zwieszać niewyraźne fałdy okiennej story” (TI, s. 87); „Chwilami Gregson i Cook wydawali się przezroczyści i miałem wrażenie, że widzę skroś nich tapetę z powtarzającym się w nieskończoność wzorem trzciny” (*ibidem*); „Mnie jednak bardziej przerażało co innego: od czasu do czasu po mojej lewej stronie (zawsze, nie wiadomo dlaczego, po lewej) przechylone w stosunku do powtarzających się trzciny, wylańczało się z bagna coś, co wydawało się dużym fotelem, a w istocie było dziwnym, niezgrabnym szarym płazem, którego nazwy Gregson nie chciał mi podać” (TI, s. 87–88). Kilkakrotnie pojawia się dziwny tatuaż Cooka: „Cook siedział w milczeniu i ponuro dłużył w skałę. Przez rozdarcie w koszuli widać było dziwny tatuaż na jego ramieniu: kryształowa szklanka z łyżeczką do herbaty, doskonale przedstawiona” (TI, s. 88); „Cook powoli się obrócił i szklany tatuaż ześliznął się z jego skóry na bok, zawisł w powietrzu i odpłynął, odpłynął, a ja ścigałem go przerażonym spojrzeniem, ale kiedy tylko się odwróciłem, zatracił się w oparze bagna, po raz ostatni słabo przedtem błysnąwszy” (TI, s. 89); „Na jego przedramieniu znowu był tatuaż, ale nie cała szklanka, tylko jedna jej strona, nie starczyło miejsca dla reszty, która migotała w pustce” (*ibidem*). Dochodzi też do stopienia się obu światów w czymś, z czym narrator ma kontakt dotykowy: „Uniosłem się na poduszce i oparłem łokciem o sprężystą powierzchnię skały...” (TI, s. 88); „Skała była bielutka i miękka jak łóżko. Trochę się podniosłem, ale zaraz znowu opadłem na poduszkę” (TI, s. 90).

Przebłyśki europejskie, które narrator nazywa halucynacjami, w pewnym momencie przybierają na sile:

Tymczasem majaki, korzystając z ogólnego zamieszania, spokojnie i zdecydowanie zajmowały swoje miejsca. Na niebie ciągnęły się i przecinały linie niewyraźnego sufitu. Duży fotel, jakby podpierany od dołu, wyłonił się z trzęsawiska. Przez bagienną mgłę przelatowały jakieś lśniące ptaki, a ledwo usiadły, jeden zmienił się w drewnianą gałkę na kolumnie łóżka, drugi – w karafkę.

(*ibidem*)

Czytelnik ma w tej sytuacji tendencję do następującej interpretacji: rzeczywistością „prawdziwą” (czyli w istocie będącą na innym poziomie fikcji niż narzucająca się rzeczywistość naukowej ekspedycji badającej „ziemię nieznaną”) jest to, co widzimy jedynie w przebłyśkach, tropiki zaś są halucynacją, rojeniem umierającego gdzieś w Europie człowieka, być może – ale to już tylko domysł, do którego tekst nie daje żadnych podstaw – podsuniętą mu przez wspomnienia realnych wypraw lub przez lektury

książek podróżniczych. Tak widzi sytuację Asunción Barreras Gómez¹⁰⁸, tak też ją rozpoznają Natalia Tolstaja i Michaił Miejlach¹⁰⁹. Interpretację tę zdaje się potwierdzać ostatnie zdanie utworu, w którym pojawia się słowo „koc”, gdy tymczasem w rzeczywistości tropikalnej narrator leżał na skale, chyba niczym nie przykryty, w każdym razie o żadnym kocu nie było mowy. Z drugiej jednak strony zupełnie inaczej to widzi sam narrator i bohater zarazem: „w tych końcowych minutach wszystko stało się całkowicie jasne: zdałem sobie sprawę, że to, co dzieje się wokół mnie, nie jest sztuczką rozpalonej wyobraźni, ani welonem maligny, przez który próbują się przedostać nieproszone przebłyśki mojego jakoby rzeczywistego życia w dalekim europejskim mieście (tapeta, fotel, szklanka lemoniady). Zdałem sobie sprawę, że natrętny pokój jest fikcyjny, gdyż wszystko za granicą śmierci to w najlepszym razie fikcja, naprędce sklecona imitacja życia, pokoje umeblowane niebytu. Zdałem sobie sprawę, że rzeczywistość jest tutaj” (TI, s. 92).

Cała rzecz jednak w tym, że narrator trawiony gorączką nie jest z pewnością narratorem w pełni wiarygodnym. Ustalenie statusu ontologicznego obu rzeczywistości wydaje się niewykonalne, do końca nie wiadomo, która jest „prawdziwa”. Może tylko za „fikcyjnym”, halucynacyjnym charakterem tropikalnego świata przemawia jego nieokreśloność (nie wiemy przecież nawet, na którym kontynencie się on znajduje), a także pewien drobny szczegół. Obwisłą dolną wargę ma i Cook („Cook, rudy, z nalaną twarzą i obwisłą dolną wargą”, TI, s. 83), i duży kwiat bagienny („duży kwiat bagienny, prawdopodobnie orchidea, wysuwał ku mnie obwisłą dolną wargę”, TI, s. 86), co przez uderzającą powtarzalność owego elementu zdaje się sugerować, że to wyprawa stanowi wizję, jest wytworem maligny, która jakby z braku dostatecznej pomysłowości dubluje ten sam efekt. Trudno jednak w tym widzieć rozstrzygający dowód. Jeden z badaczy dorzuca jeszcze jedną możliwość: obie rzeczywistości są wizją, istnieją tylko w świadomości bohatera¹¹⁰.

Wbrew swym słowom o tym, co „za granicą śmierci”, narrator granicy tej w całym opowiadaniu w żadnym momencie nie przekracza, więc brakuje tu świadectwa istnienia „zaświata przedstawionego”. Być może jednak świadectwo takie da się w utworze znaleźć.

Od początku tekstu narrator jest chory, bliski zgonu. Zakończenie sugeruje, że zaraz po ostatnim zdaniu umiera¹¹¹. W jaki jednak wobec tego sposób jego tekst dotarł do nas? Takie pytanie się narzuca. Można, rzecz jasna, powiedzieć, że to tylko konwencja literacka, że nie brak w literaturze światowej utworów na niej opartych, nie przejmujących się życiową wiarygodnością sytuacji narracyjnej¹¹². W tym opowiadaniu jednak pisarzowi wyraźnie chodzi o dobitne podkreślenie jej nieprawdopodobieństwa. Przyjrzyjmy się zakończeniu utworu:

¹⁰⁸ A. Barreras Gómez, *op. cit.*, s. 145–152.

¹⁰⁹ N. Tolstaja, M. Mejlach, *op. cit.*, New York 1995, s. 652.

¹¹⁰ J. A. Jabłokow, „Jedwa dojdą do puzyrnej ziemi...” *Rasskaz W. Nabokowa „Terra Incognita”: Wozmożnye konteksty wosprijatija*. [W:] *Nabokowskiy sbornik. Mastierstwo pisatiela*, red. M. A. Dmitrowska, Kaliningrad 2001, s. 147 (przypis 6).

¹¹¹ Tak widzi to np. P. Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (*Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, ser. B, tom 231), s. 41.

¹¹² Jeden z badaczy powiada, że w opowiadaniu mamy do czynienia z modelem „minus-tekst w tekście”. J. A. Jabłokow, *op. cit.*, s. 150.

Oslabionymi niezgrabnymi rękami wyjąłem z kieszeni koszuli gruby notes, ale w tej samej chwili pokonała mnie niemoc, usiadłem, głowa mi opadła. Zwalczyłem jednak niecierpliwą mgłę śmierci i rozejrzałem się dokoła. Niebieskie powietrze, upał, samotność... [...] Potem pomyślałem o naszych odkryciach, naszych bezcennych zdobyczach, rzadkich, jeszcze nieopisanych roślinach i zwierzętach, którym już nie my nadamy nazwy. Byłem sam. Mglistej błyskały trzciny, mętniejszym blaskiem płonęło niebo. Mój wzrok śledził cudownego żuka, pełzającego po kamieniu, ale nie miałem już siły go złapać. Wszystko dokoła mnie blakło, obnażając dekoracje śmierci – parę realistycznych mebli i cztery ściany. Mój ostatni ruch zmierzał do tego, żeby otworzyć notes, mokry od potu, bo koniecznie chciałem coś zapisać, niestety wyszła mi się z dłoni. Błądziłem rękoma wzdłuż i wszerz całego koca, ale notesu już tam nie było.

(TI, s. 92–93)

Nikt już w tej chwili nie towarzyszy narratorowi, więc nikt nie może zapisać jego słów. On sam dwukrotnie próbuje coś zanotować, ale niemoc jest silniejsza. Tymczasem my przeczytaliśmy właśnie to, co powinno się było znaleźć w jego notesie. Najprostsza hipoteza: narrator jednak nie umarł, wyzdrowiał i spisał swoją relację. Jego śmierć sugerowana jest jednak bardzo wyraźnie. Jedyne nasuwające się rozwiązanie jest więc takie, że po śmierci znalazł on takie miejsce, gdzie mógł opowiedzieć swoją historię. I że mógł ją opowiedzieć, ponieważ nie rozplynął się w nicości.

Jeden z najznakomitszych i najlepiej znanych przykładów nowelistycznego kunsztu Nabokova, powstałe w 1947 i wydrukowane po raz pierwszy rok później opowiadanie *Sygnaly i symbole* (*Signs and Symbols*)¹¹³, nie mówi nic o zaświatach, ale i ono podejmuje temat metafizyczny, gdyż takim tematem jest pytanie o to, czy elementy rzeczywistości i życia człowieka układają się w sensowny tekst, czy można w nich dostrzec pierwiastek organizacji, być może organizacji na wzór artystycznej.

Starsza para żydowskich emigrantów z Europy (Białoruś, a potem Niemcy), którzy nie najlepiej radzą sobie w Nowym Świecie, jedzie pewnego dnia odwiedzić dwudziestoletniego syna, przebywającego w szpitalu dla umysłowo chorych. Wiozą mu prezent urodzinowy, możliwy do zaakceptowania przez jego psychikę – koszyczek z dziesięcioma słoiczkami wypełnionymi dziesięcioma rodzajami galaretki owocowej. Na miejscu jednak dowiadują się, że nie mogą spotkać się z synem, ten bowiem – nie pierwszy raz – próbował popełnić samobójstwo. Wracają więc do domu, gdzie postanawiają jak najszybciej zabrać chorego z niezbyt dobrego zakładu leczniczego. Jest późna noc, ale niespodziewanie dzwoni telefon. Okazuje się, że to pomyłka. Po chwili telefon dzwoni znowu: ta sama dziewczyna, co przedtem, pyta o Charliego. Otrzymuje opis błędu, który przypuszczalnie popełnia, wykręcając numer. Rodzice nieszczęsnego chłopaka zasiadają do „niespodziewanej, uroczystej nocnej herbaty”¹¹⁴. Ojciec sylabizuje nazwy z etykietek na słoiczkach z galaretkami. Telefon dzwoni jeszcze raz i w tym momencie trzecioosobowy narrator przerywa opowieść. Zakończenie utworu jest więc otwarte. Nie wiemy, czy

¹¹³ Biograf pisarza nazywa ten utwór „jednym z największych opowiadań w historii gatunku [...], tryumfem zwieźłości i siły, drobiazgowego, precyzyjnego realizmu i migotliwej tajemnicy”. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 117.

¹¹⁴ V. N a b o k o v, *Sygnaly i symbole*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, s. 580. Dalsze cytaty również na podstawie tego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót SIS i numer strony.

znów chodzi o tę samą pomyłkę, czy o wiadomość z zakładu dla umysłowo chorych o udanej teraz próbie samobójczej pacjenta, czy wreszcie o telefon od kogokolwiek innego, ale opowiadanie jest tak skonstruowane, że narzuca się nam druga z trzech przedstawionych możliwości. Tym bardziej, że w twórczości Nabokova (struktura szersza w stosunku do poszczególnych utworów) mamy do czynienia z dzwonkiem telefonu, po którym nastąpi wiadomość o śmierci bliskiej osoby. Przypomnijmy fragment ostatecznej wersji autobiografii: „28 marca 1932 roku [w edycji polskiej błąd – powinno być 1922 r. – L.E.], około dziesiątej wieczór, matka jak zwykle leżała w salonie na czerwonej pluszowej narożnej kanapie, a ja czytałem na głos wiersze Błoka o Włoszech – doszedłem właśnie do końca poematu o Florencji, którą Błok przyrównuje do delikatnego, przydymionego kwiatu irysu, gdy matka odezwała się od robótki na drutach: – Tak, tak, Florencja istotnie wygląda jak *dymny iris*, święta prawda! Pamiętam jak... – i wtedy zadzwonił telefon”¹¹⁵. Nabokov nie mówi nam tu nic o treści rozmowy telefonicznej, ale ktoś, kto czyta autobiografię powtórnie lub posiada pozatekstową wiedzę o dacie i okolicznościach śmierci ojca pisarza, Władimira Dmitrijewicza Nabokowa, dokładnie wie, jaką smutną wiadomość ma do przekazania ten, kto telefonuje¹¹⁶.

Niemniej w *Sygnalach i symbolach* kwestia treści rozmowy telefonicznej – jak już wspomnieliśmy – pozostaje otwarta, a jakkolwiek odpowiedź na pytanie o trzeci dzwonek pociąga za sobą poważne konsekwencje interpretacyjne, a nawet wręcz światopoglądowe. Poza tym, jak zauważa Marija Malikowa, brak rozwiązania zagadki telefonu zwiększa empatię odbiorcy, zanurza czytelnika w tej samej atmosferze, „w której przebywają rodzice chłopca – atmosferze niepewności, bólu”¹¹⁷.

Choroba syna bohaterów określona została przez jednego z psychiatrów (Hermana Brinka)¹¹⁸ mianem „manii aluzyjnej”. Jak czytamy, w przypadkach tej choroby „pacjent wyobraża sobie, że wszystko, co się wokół dzieje, stanowi zawołowaną aluzję do jego osobowości i egzystencji. [...] Wszystko jest szyfrem, a on jest tematem wszystkiego. [...] Stale musi się mieć na baczności, każdą minutę, każdą cząstkę życia musi poświęcać rozszyfrowywaniu rzeczy” (SIS, s. 575–576). Opis choroby wskazuje na to, że mimo młodego wieku pacjenta chodzi o odmianę paranoi, czyli psychozy przewlekłej, która

¹¹⁵ V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów*, s. 42.

¹¹⁶ Na znaczenie cytowanego fragmentu autobiografii dla *Sygnalów i symboli* zwraca uwagę M. M a - l i k o w a, *W. Nabokov. Awto-bio-grafija*, Sankt-Pietierburg 2002, s. 160.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ „Brink” może być wprawdzie nazwiskiem żydowskim (aszkenazyjskim), zasadniczo jednak jest to nazwisko niemieckie (a także duńskie i niderlandzkie). Imię Herman (Hermann) składa się ze staro-wysoko-niemieckich elementów *heri* („drużyna wojenna”, „wojsko”) i *man* („mężczyzna”, „mąż”, „człowiek”). Imię to znaczy więc „wojownik”, „żołnierz” i to znaczenie, jak również dźwiękowe skojarzenie z Germanią (rosyjska forma Hermana to Gierman), mogą być nieobojętne z punktu widzenia dwudziestowiecznego żydowskiego losu, wyraźnie sugerowanego w opowiadaniu, zwłaszcza w momencie, gdy bohaterka ogląda zdjęcie swojej krewnej: „Ciotka Róża, kapryśna, kanciasta starsza pani z dzikimi oczyma; żyła w świecie pełnym lęku, złych nowin, bankructw, wypadków kolejowych, chorób nowotworowych – aż do chwili, gdy Niemcy uśmiercili ją razem ze wszystkimi, o których się martwiła” (SIS, s. 577). W kwestii nazwiska i imienia psychiatry zob. P. H a n k s, F. H o d g e s, A. D. M i l l s, A. R o o m, *The Oxford Names Companion*, Oxford 2002, s. 93 (hasło *Brink*) i s. 779 (hasło *Hermann*); J. G r z e n i a, *op. cit.*, s. 146 (hasło *Herman*); H. F r o s, S.J., F. S o w a, *op. cit.*, s. 267 (hasło *Herman*).

cechuje się „usystematyzowanymi urojeniami bez osłabienia intelektu i bez większych zmian osobowości”¹¹⁹. Objawom choroby towarzyszą skłonności samobójcze, gdyż – jak czytamy – młody człowiek „naprawdę chciał tylko jednego – zrobić dziurę w swoim świecie i uciec” (SIS, s. 575).

Czytelnik skłonny jest uznać trzeci dzwonek telefonu (pojawia się tu magiczna i święta liczba trzy, której zakorzenienie w ludzkim myśleniu obrazuje choćby przysłowie „do trzech razy sztuka”)¹²⁰ za zapowiedź wiadomości o śmierci chorego młodzieńca, ponieważ całe opowiadanie wypełnione jest złymi omenami, znakami smutku, żałoby, nieszczęścia i śmierci. Pierwszy z nich jest dość banalny: akcja opowiadania toczy się w piątek, dzień dość powszechnie uważany w zachodnim kręgu kulturowym za niepo-myślny, feralny (z drugiej strony telefony rozlegają się po północy, więc fatalna siła piątku nie powinna już działać)¹²¹, kiedy nie należy na przykład podróżować¹²². Wydarzenia potwierdzają pechowy charakter dnia: „Tego piątku wszystko szło źle. Pociąg metra został między dwiema stacjami pozbawiony życiodajnego prądu i przez kwadrans nie słyszało się nic prócz sumiennego bicia własnego serca i szelestu gazet. Autobus, na który musieli się potem przesiąść, kazał im czekać godzinami, a gdy wreszcie przyjechał, był po brzegi zapchany gadatliwą młodzieżą z liceum. Łało, kiedy wspinali się po brązowej ścieżce wiodącej do szpitala. Tutaj znowu przyszło im czekać; ich chłopiec nie przyczłapał jak zwykle do pokoju [...], zamiast niego zjawiała się wreszcie pielęgniarka, którą znali i której nie lubili, i spokojnie wyjaśniła, że ich syn znów próbował odebrać sobie życie” (SIS, s. 574). Do pechowych wydarzeń dołączyć można późniejsze nieporozumienie z kluczami, przez które mąż musi czekać na schodach i jego „rozpaczliwie niewygodną” (SIS, s. 577) nową sztuczną szczękę.

Ze śmiercią kojarzy się tu przede wszystkim pozbawienie pociągu metra „życiodajnego prądu”. Już po wizycie w szpitalu niedaleko przystanku autobusowego bohaterowie dostrzegają kolejny detal, który z pewnością można odczytać jako znak: „pod rozkołysanym i ociekającym wodą drzewem, na wpół żywy ptaszek, nieopierzony, drżący, trzepotał się bezradnie w kałuży” (SIS, s. 574). Ów ptaszek kojarzy się czytelnikowi z ich synem, również „nieopierzonym” i niezdolnym do lotu, chociaż ma już dwadzieścia lat. Przy tym warto chyba przypomnieć, jako że ta tradycja wydaje się dla opowiadania nieobojętna, o starożytnych auspicjach, czyli wrózeniu przez rzymskich kapłanów (augurów) z zachowania się ptaków, ich lotu, apetytu, głosów itp. (wróżby takie znane już były w Ba-

¹¹⁹ (L.K.) [L. Korzeniowski], [hasło] *Paranoja*. [W:] *Encyklopedyczny słownik psychiatrii*, red. L. Korzeniowski, S. Puzyński, Warszawa 1978, s. 294.

¹²⁰ Por. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1208–1210 (hasło *Trzy*). Spośród wierzeń dotyczących potrójności można wskazać i na takie, występujące w Bretanii, które mówi, że hałas (a dzwonek telefonu jest hałasem) rozlegający się po trzykroć jest zapowiedzią nieszczęścia. J. C o l l i n d e P l a n c y, *Słownik wiedzy tajemnej*, wyb. i przekł. M. Karpowicz, Warszawa–Kraków 1993, s. 184 (hasło *Trzy*). Liczbę trzy „zawsze uważano za ważną ze względu na jej przydatność magiczną i jej doskonałość: trzy punkty mogą być rozmieszczone graficznie w ten sposób, że każdy z nich będzie równo odległy od pozostałych”. J. B l a c k, A. G r e e n, *Słownik mitologii Mezopotamii*, przeł. A. Reiche, Katowice 2006, s. 112 (hasło *Liczby*).

¹²¹ W. K o p a l i ń s k i, *op. cit.*, s. 856–857 (hasło *Piątek*).

¹²² I. O p i e, M. T a t e m, *Dictionary of Superstitions*, Oxford 2005, s. 168 (hasło *Friday, beginning journey on*).

bilonii, starożytnej Grecji i u Etrusków)¹²³. Dodajmy, że o poprzedniej próbie samobójstwa młodego człowieka lekarz mówi, że „udałoby się, gdyby inny pacjent, zawistnik, nie powstrzymał go, myśląc, że jego towarzysz uczy się latać” (SIS, s. 575). I dodajmy, że jak dowiadujemy się później ze strzępów wspomnień bohaterki, jej syn w wieku lat sześciu „rysował [...] zdumiewające ptaki z ludzkimi dłońmi i stopami” (SIS, s. 577). Para bohaterów nie jest przez narratora nazwana ani imieniem, ani nazwiskiem. Pada jednak w tekście nazwisko „Solowiejczik” („Kogo przypominała ta kobieta? Przypominała Rebeke Borysownę, której córka wyszła za któregoś z Solowiejczików – w Mińsku przed laty”, SIS, s. 575)¹²⁴ i niewykluczone, że tak się oni nazywają, wyjechali bowiem kiedyś prawdopodobnie właśnie z Mińska¹²⁵. Solowiejczik to po rosyjsku (i podobnie w jidysz) „słowiczek”, nazwisko włącza się więc w szereg ptasich motywów utworu¹²⁶.

Kolejny sygnał smutku to widok jednej z pasażerek w metrze, „czarnowłosej dziewczyny z brudnymi czerwonymi paznokciami”, która „płacze w ramię starszej kobiety” (*ibidem*). Dalszy znak śmierci to widoczny w jednym z okien mężczyzna „w czarnych spodniach”, który z „uniesionymi łokciami” leży „na wznak na niechlujnym łóżku” (SIS, s. 577). Czerń to oczywiście kolor żałoby (bohaterka, jak się dowiadujemy, nosi „tanie czarne suknie”, SIS, s. 573), a poza leżącego kojarzy się z ułożonymi na łóżku zwłokami. Następny znaczący sygnał łączy się z talią kart, z której parę wypada: „Podniosła kilka kart i jedną czy dwie fotografie, które zsunęły się z tapczanu na podłogę: walet kier, dziewiątka pik, as pik” (SIS, s. 579). W karcianych wróżbach walet kier to zwykle „młody człowiek”, dziewiątka pik oznacza „opóźnienie w interesach” (samobójstwo trudno nazwać „interesem”, ale dla chorego psychicznie syna bohaterów może to być „sprawa do załatwienia”), as pik zaś symbolizuje śmierć lub „wielki smutek”¹²⁷. Według innego słownika wiedzy tajemnej, walet kier to dla klienta wróżki „najlepszy przyjaciel lub najbliższy krewny”, as pik – „[ś]mierć, choroba, zła wiadomość, zerwanie, zmartwienie, nieszczęście, okrucieństwo i złośliwość”, a dziewiątka pik – „najbardziej złowieszczą karta w całej tali”, gdyż „oznacza ruinę, niepowodzenie, chorobę i śmierć”, przy czym jest ona „szczególnie groźna w otoczeniu innych czarnych kart”¹²⁸. Tu inna czarna karta, as pik, znajduje się jakby po jednej stronie dziewiątki. Wróżebny charakter pikowego asa pojawia się w jednym z wcześniejszych opowiadań Nabokova, *Sprawie honoru*, gdzie

¹²³ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 946–9147 (hasło *Ptak [wróżby]*); J. Collin de Plancy, *op. cit.*, s. 20–21 (hasło *Augurowie*); M. Nakonečný, *Lexikon magie*, Praha 1993, s. 181 (hasło *Mantie [Ornitomantie]*).

¹²⁴ Jest to nazwisko typowe dla Żydów aszkenazyjskich. P. Hanks, F. Hodges, A. D. Mills, A. R o o m, *op. cit.*, s. 578 (hasło *Solovey*).

¹²⁵ Warto też zwrócić uwagę na dwa inne nazwiska: doktor Solow („Chcesz, żebym zadzwoniła do doktora Solowa”, SIS, s. 579) i „pani Sol” (SIS, s. 573). Można się zastanawiać, czy wszyscy oni nie są ze sobą jakoś spokrewnieni, jako że „Solov” (bohaterka mówi do męża niewątpliwie po rosyjsku, a więc „Solow”) i Sol to „typowe dla Nowego Świata skróty długich nazwisk słowiańskich”. G. Barabtarlo, [hasło] *English Short Stories*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 111. Zbieżność ta jednak na planie świata przedstawionego może być przypadkowa, acz z pewnością nie jest przypadkowa na planie zamiarów autorskich.

¹²⁶ O ptasich motywach w opowiadaniu pisze L. R. Andrews, *Deciphering „Signs and Symbols”*. [W:] *Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on His Life's Work*, ed. J. E. Rivers, C. Nicol, Austin, Texas 1982, s. 142–143.

¹²⁷ J. Collin de Plancy, *op. cit.*, s. 93–94 (hasło *Kartomancja*).

¹²⁸ R.C [R. Cavendish], [hasło] *Karty*, przeł. J. Tomaszczyk. [W:] *Świat tajemny. Leksykon magii, okultyzmu i parapsychologii*, red. R. Cavendish, konsultacja w zakresie parapsychologii J. B. Rhine, Łódź 1992, s. 123–124.

bohater wyciąga z talii tę właśnie kartę i myśli: „Ach! Niedobrze. As pik... chyba śmierć znaczy”¹²⁹. A z kolei w powieści *Nieprawie godło* pojawia się dziewiątka pik („na zasypanej popiołem ziemi leżała ubrudzona dziewiątka pik”)¹³⁰, która zdaje się zwiastować coraz bliższe nieszczęścia bohatera książki. Złowróżbny charakter leżących na podłodze waleta, asa i dziewiątki potwierdza popularna książka o karcianych wróżbach: przy wrózeniu z talii pięćdziesięciu dwu kart według najstarszej interpretacji piki ogólnie oznaczają „[z]martwienie, choroby, gorycz, złe namiętności”¹³¹, as pik ustawiony „dołem» zwiastuje śmierć”¹³², a o pikowej dziewiątce czytamy: „Trudno wyobrazić sobie gorszego zwiastuna niż ta karta niosąca ze sobą wieczne niepokoje”¹³³. W interpretacji nowożytniej piki oznaczają „[s]traty, żale, kłopoty, troski, czasami choroby, a nawet śmierć”¹³⁴, as pik to według wyroczni włoskiej „[u]razy, śmierć, nienawiść”¹³⁵, a według francuskiej „[w]ielkie niepowodzenie, rozpacz”¹³⁶, pikowa dziewiątka według włoskiej wróży „żał, cierpienie, złość”, a jeśli „towarzyszy jej inna czarna karta – zapowiada śmierć”¹³⁷, również we francuskiej jest to karta „o złej sławie; niesie ze sobą choroby i nieszczęścia”¹³⁸. As pik w połączeniu z dziewiątką tego samego koloru, ale jeszcze ponadto z również pikowymi siódmką i czwórką ma specyficzne znaczenie: „Śmierć, całkowite zniszczenie harmonii”¹³⁹. Przy wrózeniu z trzydziestu dwu kart as pik ustawiony „dołem” to „[ż]al, smutek, złe wiadomości”¹⁴⁰. W interpretacji nowożytniej walet kier to „[m]łody mężczyzna o jasnych włosach”¹⁴¹, dziewiątka pik „zawsze zwiastuje nieszczęście, stąd też uznawana jest [...] za najgorszy znak całej talii. Mówi o ciężkich chorobach, nieuleczalnych schorzeniach, kalectwie, często śmierci. Zapowiada też tragedie w gronie rodziny, kłęski wszelkich zamierzeń, nieustające życiowe rozczarowania”¹⁴².

Cała seria przykrych wydarzeń, niekiedy zdających się zapowiadać coś złego, wymaga ukoronowania zdarzeniem szczególnie tragicznym, gdyż takie są oczekiwania czytelnika, przyzwyczajonego do podobnych rozwiązań. Los bohaterów *Sygnatów i symboli* to również pasmo smutków i przykrości:

Godziła się na to wszystko i na znacznie więcej, bo w końcu żyć znaczyło godzić się na utratę jednej radości za drugą, w jej wypadku nawet nie radości – po prostu możliwości poprawy. Myślała o nieustannych falach bólu, które z tego czy innego powodu ona i jej mąż musieli znosić; o niewidzialnych olbrzymach w jakiś niewyobrażalny sposób krzywdzących jej dziecko; o niezmierzonej masie czułości, którą mieści w sobie świat; o zagładzie tej czułości, która zostaje zmiażdżona albo zmarnowana, albo przekształca się w sza-

¹²⁹ V. N a b o k o v, *Sprawa honoru*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] *i d e m*, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji*, s. 327.

¹³⁰ V. N a b o k o v, *Nieprawie godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006, s. 210.

¹³¹ T. H u m b o l d t, *Wrózenie z kart*, Warszawa 1990, s. 11.

¹³² *Ibidem*, s. 15.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 17.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 20.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 24.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 21.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 24.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 30.

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 48.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 63.

¹⁴² *Ibidem*, s. 75.

leństwo; o zaniedbanych dzieciach, mruczących coś do siebie w niezamiecionych kątach; o pięknych chwastach, które nie mogą schować się przed gospodarzem i muszą patrzeć, jak małpko zgięty cień jego postaci zostawia za sobą ślad pełen okaleczonych kwiatów, kiedy zbliża się potworna ciemność.

(SIS, s. 578)

Także ten los, by tak rzec, domaga się tragicznej kulminacji. Tuż przed końcem utworu otrzymujemy kolejną jej zapowiedź. Bohater wraca do słoiczków z różnymi galaretkami owocowymi: „Jego niezgrabne mokre wargi sylabizowały ich wymowne etykiety: morela, winogrona, mirabelka, pigwa. Doszedł do rajskiego jabłuszka, kiedy telefon zadzwonił znowu” (SIS, s. 580). I tu mamy pewien znaczący szereg, trzy pierwsze galaretki są słodkie, ostatnia zaś jest cierpka¹⁴³.

Oczywiście, jeśli uznajemy, że trzeci telefon musi być wiadomością o samobójstwie syna bohaterów, to – jak zauważa Brian Boyd – „przyjmujemy to, co w świecie utworu zdefiniowane zostało jako obłąd”, we wszystkim, co otacza chłopca, widząc komunikat dotyczący jego przeznaczenia¹⁴⁴. Nasza postawa podyktowana jest sposobem odbierania literatury, to w niej wydarzenia układają się we wzory. Czy tylko w niej jednak? Nabokov uznawał za jedno z zadań twórcy autobiografii odnajdywanie wzorów we własnym życiu i w swoich autobiografiach wzory takie istotnie odnajdywał. Istnienie skomplikowanych, artystycznych deseni w rzeczywistości stanowi dowód ukrytego w niej autorskiego zamiaru. Jeśli więc tytułowe sygnały i symbole faktycznie nimi są, rzeczywistość przedstawiona w opowiadaniu ma wymiar transcendentny. Możemy zresztą z pewnością powiedzieć, że istotnie wymiar taki ma, jest bowiem przecież stworzona przez autora, będącego jej bogiem. Sygnały i symbole występujące w naszej (autora i czytelników) rzeczywistości byłyby przesłanką pozwalającą odgadywać także i jej wymiar transcendentny. A więc tragiczne zakończenie opowiadania byłoby w istocie zakończeniem optymistycznym, gdyż można by się w nim domyslać gwarancji – owszem, niepewnej i niejednoznacznej – istnienia innych światów i nieśmiertelności.

Ma się rozumieć, na nowelistykę Nabokova da się też spojrzeć pod kątem innych zawartych w niej tematów. Można by np. pochylić się nad motywami totalitaryzmu, analizując przede wszystkim takie opowiadania, jak *Leonardo* (1933, *Korolok*, ang. *Leonardo*), *Obłok, jezioro, zamek* (1937, *Obłako, oзеро, basznia*, ang. *Cloud, Castle, Lake*) i *Unicestwienie tyranów* (1938, *Istrieblenije tiranow*, ang. *Tyrants Destroyed*)¹⁴⁵, choć środkowe z tych opowiadań wyraźnie zahacza też o wątki metafizyczne, gdyż trzy tytułowe elementy, układające się w niezwykłą i doskonałą całość (zauważmy, że jeden z nich, obłok, jest ze swej natury niestały), pozwalają bohaterowi zbliżyć się do granicy innej rzeczywistości, być może do „tamtego świata”.

Rezultaty poszukiwania dominanty bogatej i zróżnicowanej tematycznie Nabokowskiej nowelistyki mogą zależeć od nastawienia badacza, ale nie sposób nie zauważyć, że zagadka śmierci i przecucia dotyczące spraw, które wykraczają poza zakres ludzkiego poznania i doświadczenia mają w niej miejsce uprzywilejowane.

¹⁴³ Zwraca na to uwagę W. Carroll, *Nabokov's Signs and Symbols*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, ed. C. R. Proffer, Ann Arbor 1972, s. 213.

¹⁴⁴ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 119.

¹⁴⁵ Uwagi o tych utworach w rozdziale o powieści *Nieprawie godło*, s. 261–263.

III

ZWIEDZANIE MUZEUM

Opowiadanie Nabokova *Zwiedzanie muzeum* (*Posieszczenie muzeja*) powstało prawdopodobnie w październiku 1938 r. Pisarz przebywał wtedy w Mentonie na Lazurowym Wybrzeżu, gdzie – jak wiemy z korespondencji – odwiedził m.in. lokalne muzeum. W liście do znanego prozaika Marka Aldanowa pisał, że znajduje się tam „wszystko – od malarstwa Ferdinanda Backa do rozlatującej się kolekcji wypłowiałych motyli” i że przy drzwiach stoją ni mniej, ni więcej tylko rzeźby przedstawiające Puszkina i Piotra Wielkiego¹. „To właśnie mieszanina Francji i Rosji rozpalila wyobraźnię Nabokova” – konkluduje biograf pisarza². Po raz pierwszy opowiadanie ukazało się drukiem w marcu roku 1939 w 68. numerze „Sowremiennych zapisek”. Potem pisarz włączył je do tomu *Wiosna w Fialcie i inne opowiadania*. Wersja angielska, *The Visit to the Museum* (przełożył Dmitri Nabokov przy współpracy autora) ukazała się w tomach opowiadań *Nabokov's Quartet* oraz *A Russian Beauty and Other Stories*.

Oto pokrótce fabuła interesującego nas tu utworu. Jeden z przyjaciół narratora, dowiedziawszy się o planowanej przezeń podróży na południe Francji, prosi go o pomoc w załatwieniu pewnej transakcji: chce kupić portret swego dziadka, znajdujący się prawdopodobnie w muzeum w Montisert (miasteczko zapewne wymyślone, bo poszukiwania takiej miejscowości na mapach nie dały rezultatu). Narrator początkowo nie zamierza spełnić tej prośby, ale przypadkowo trafiwszy do muzeum, stwierdza, że portret istotnie tam wisi. Ewentualny interes ubić można jedynie z dyrektorem, który początkowo upiera się, że muzeum nie ma w swoich zbiorach takiego obrazu, a przekonawszy się naocznie, że jest inaczej, drze sporządzoną naprędce umowę. Chcąc wyegzekwować jej postanowienia, narrator wędruje za nim po salach muzeum, a potem, gdy dyrektor gdzieś się zapodziewa, długo błąka się samotnie w poszukiwaniu wyjścia. Wydostawszy się wreszcie z labiryntu pomieszczeń, orientuje się, że znalazł się w Rosji, i to nie w kraju swojej pamięci, tylko w rządzonej przez Stalina Rosji współczesnej czasowi akcji opowiadania, nie w Petersburgu, tylko w Leningradzie. Zakończenie utworu to zwięzła relacja z tego, co stało się później (*nota bene*, można w nim widzieć parodię chwytów powieści awanturniczej lub sensacyjnej, które kilkoma zdawkowymi zdaniami „wyciągają”

¹ List z 3 II 1938. Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton 1990, s. 493.

² *Ibidem*.

bohatera z najzupełniej beznadziejnej sytuacji): „Nie będę opowiadał o tym, jak zostałem zatrzymany, ani o dalszych swoich doświadczeniach. Wystarczy jeśli powiem, że kosztowało mnie niewiarygodnie dużo cierpliwości i wysiłków, by z powrotem wydostać się za granicę [...]”³.

Powiedzmy od razu, że *Zwiedzanie muzeum* to jeden z utworów Nabokova, w których świat przedstawiony poddany jest oddziaływaniu sił nieczystych. To właśnie bowiem za sprawą czarnej sztuczki narrator przeniesiony zostaje⁴ z Francji do swej rodzinnej Rosji – „wzbronionej mu” (s. 65) jako emigrantowi⁵. Diabelski trop nie jest tu jednak wyraźny, przeciwnie, został przez autora tak starannie zatarty, że nie dostrzegli go nawet Irene i Omry Ronen – autorzy interesującego studium o diable w dziele Nabokova⁶.

Nabokov wprowadzie zdecydowanie podkreśla, że nie lubi zorganizowanych wycieczek po zaświatach⁷ i że konkretna religia „poza literacką stylizacją” nigdy nic dla niego nie znaczyła⁸, ale – być może w ramach literackiej stylizacji – pojawiają się czasem w jego utworach elementy tradycyjnych wyobrażeń judeochrześcijańskich, np. w niektórych wierszach i małych formach prozatorskich widzimy anioły⁹: cały cykl liryków włączonych do tomu *Niebiańska droga* (1923, *Gornij put’*) nosi tytuł *Anioły* (*Angieły*) właśnie¹⁰, złożona z dwu liryków z 1924 (nieopublikowana wówczas) całośćka nazwana została *O aniołach* (*Ob angiełach*), w krótkiej prozie *Słowo* właśnie anioł odwiedza narratora, w opowiadaniu *Człowiek zajęty* (1931, *Zaniatoj czelowiek*, ang. *A Busy Man*) występuje postać nazwiskiem Engel i m.in. nazwisko to (niem. *Engel* – „anioł”) każe nam się w niej domyślać zamaskowanego anioła. W wierszu z 1927 *W raju*¹¹ też pojawia się

³ V. N a b o k o v, *Zwiedzanie muzeum*, przeł. L. Engelking, [w:] *i d e m*, *Kęs życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 66. Wszystkie dalsze cytaty ze *Zwiedzania muzeum* na podstawie tego wydania. Po cytacie w nawiasie znajdzie się numer strony.

⁴ „W scholastycznych rozważaniach o naturze diabła przyznano mu nadprzyrodzoną moc przenoszenia siebie i przedmiotów z miejsca na miejsce [...]”. K. Z a l e w s k a - L o r k i e w i c z, *Księżę Ciemności. O średniowiecznych wyobrażeniach szatana*, Warszawa 1996, s. 56.

⁵ Są to przenosiny jedynie w przestrzeni, nie w czasie; nie powinna nas tu mylić gwałtowna zmiana warunków pogodowych, gdyż trzeba pamiętać, że klimat północnej Rosji różni się znacznie od klimatu południowej Francji.

⁶ I. R o n e n, O. R o n e n, *Diabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of a Metaphor*. „Slavica Hierosolomitana” 1981, nr 5–6.

⁷ Powiada: „jestem w swej metafizyce zatwardziałym niezwiązkowcem i nie bawią mnie zorganizowane wycieczki po antropomorficznych rajach”. V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2005, s. 267.

⁸ V. N a b o k o v, *Introduction* [Przedmowa do:] *Poems and Problems*, New York 1979, s. 13–14.

⁹ O aniołach w twórczości pisarza zob. N. T o ł s t a j a, *Sputnik jasnokryłyj*, „Russkaja literatura” 1992, nr 1.

¹⁰ Wiersze cyklu podzielone są na pozbawiony odrębnego tytułu wstęp i dziewięć części, pierwszych osiem z nich przedstawia poszczególne chóry anielskie zgodnie z systematyką Dionizego Areopagity (Pseudo-Dionizego) zawartą w dziele *O hierarchii niebieskiej*, przejętą później przez św. Tomasza z Akwinu (*Summa Theologica*), przy czym kolejne wiersze zatytułowane są w zgodzie z nazwami chórów: *Serafiny* (*Sierafimy*), *Cherubiny* (*Chieruwimy*), *Trony* (*Priestoly*), *Panowania* (*Gospodstwa*), *Zwierzchności* (*Sity*), *Władze* (*Wlasti*), *Księstwa* (*Naczała*) i *Archaniołowie* (*Archangieły*). Brakuje wiersza o chórze aniołów, tych, które znajdować się mają najbliżej człowieka. Zamiast tego mamy liryk *Anioł Stróż* (*Angiel-Chranitiel*). W związku z tym warto przypomnieć, że według niektórych teologów średniowiecznych istniał też dziesiąty chór anielski, do którego zalicza się właśnie Aniołów Stóżów. Por. H. K r a u s s, *Mały leksykon aniołów*, przeł. A. Kucharska, Poznań 2007, s. 37–42 (hasło *Anielskie chóry*).

¹¹ Drukowany po raz pierwszy. pt. *Do duszy* (*K dusze*) w piśmie „Rul” (13 III 1928, nr 2223), potem włączony do tomu opowiadań i wierszy *Powrót Czorba*.

anioł opatrzony szczególnym epitetem „dziki” i sprowadzony do roli zwierzęcia, obiektu zainteresowań naturalisty:

Tam dziki anioł drzemie w trawie –
coś jakby paw niedokończony...

Więc ty poszturchaj go ciekawie
tym parasolem swym zielonym,

układaj przy tym jego opis,
bo najpierw o nim dasz artykuł,
potem... lecz w raju brak czasopism
i nie ma także czytelników.

I stoisz nagle, wciąż nie wierząc
w swój smutek nie zamknięty w słowie...
O tym niebieskim, sennym zwierzu
komu, no komu tu opowiesz?¹²

Również zwierzęcego anioła, przypominającego psa, widzimy w opowiadaniu *Uderzenie skrzydła* (nap. 1923, *Udar kryła*, ang. przekład D. Nabokova *Wingstroke*), które ukazało się w piśmie „Russkoje echo” w 1924. Bohater walczy z nim niczym biblijny Jakub.

Trop wiodący ku upadłemu aniołowi nie powinien nas więc zaskakiwać, zwłaszcza że i diabły w utworach pisarza występują. Wystarczy wspomnieć opowiadanie *Bajka*, gdzie diabeł pojawia się w postaci starzejącej się kobiety¹³. Jak przekonująco dowodzi Swietłana Polska, w opowiadaniu *Obłok, jezioro, zamek* trzy z postaci dręczących bohatera mają wyraźne piekielne powiązania¹⁴. Spróbujmy pójść na wpół zatartym tropem i prześledzić obecność diabła w *Zwiedzaniu muzeum*.

Zrazu – zda się – nic na nią nie wskazuje. „Piekielny zapaszek” zaczyna się rozchodzić w chwili, gdy na scenie pojawia się dyrektor muzeum, niejaki monsieur Godard, „z twarzy [...] niezwykle podobny do charta rosyjskiego”; obliczu się on „zupełnie jak pies, naklejając znaczek na kopertę” (s. 57), którą wrzuca następnie do kosza na śmieci, co wydaje się narratorowi rzeczą tyleż niezwykłą, co podejrzaną. Zatem pierwszy sygnał obecności mocy piekielnych – pies (*nota bene*, odwrócenie trzech pierwszych liter nazwiska Godard daje angielskie słowo *dog*)¹⁵. Jak wiadomo w wierzeniach wielu ludów – zarówno na Słowiańszczyźnie, jak i w Europie Zachodniej – diabeł występuje często

¹² W. N a b o k o w, *W raju*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1982, nr 56, s. 52–53. Oryginał: W. N a b o k o w, *W raju*, [w:] i d e m, *Sobranije sočinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 548.

¹³ Zob. analizę tego utworu w rozdziale o opowiadaniach, s. 56–58.

¹⁴ S. P o l s k a, *Komientarii k rasskazu W. Nabokowa „Obłako, oзеро, basznia”*, „Scando-Slavica” 1989, nr 35, s. 112–113.

¹⁵ Zwrócił na to uwagę W. W. R o w e, *Nabokov: The Hounds of Fate*, [w:] i d e m, *Nabokov and Others: Patterns in Russian Literature*, Ann Arbor 1979, s. 114. Trzeba pamiętać, że w czarnych mszach i innych rytuałach kultu szatana ważnym elementem jest robienie wszystkiego na opak, „w odwróceniu”, nieodwrócone pierwsze trzy litery nazwiska dyrektora muzeum dają słowo *God* – „Bóg”.

w postaci psa¹⁶. Czasem ma tylko psią głowę, psi pysk czy psie nogi¹⁷. Także sabatom, według niektórych relacji, przewodniczył szatan w postaci psa lub przebrany za psa¹⁸. Ścisłe związane z szatanem wiedźmy również potrafiły niekiedy przemieniać się w psa. W związku z oblizaniem się dyrektora muzeum warto przypomnieć, że w ikonografii diabeł niekiedy wysuwa język¹⁹. Motyw diabła jako psa przeniknął do literatury, by wspomnieć tylko czarnego pudła z *Fausta* Goethego. Zauważmy mimochodem, że jedynym opublikowanym utworem przetłumaczonym przez Nabokova z języka niemieckiego jest *Dedykacja do Fausta*²⁰. O pewnym zainteresowaniu tragedią niemieckiego poety świadczy też nieprzychylna uwaga zawarta w eseistycznej książce o Gogolu: „[...] przez *Fausta* Goethego przebiega okropna smuga *poszłości*”²¹. Także w literaturze rosyjskiej zdarza się znaleźć ślady psiej postaci diabła. Na przykład w nieco żartobliwym wierszu Apollona Majkowa *Dwa biesy* (*Dwa biesa*) jeden z czartów scharakteryzowany jest jako wysoki i z psią głową („Drugoj – wysok, s sobaczej gołowej”) ²². Niektóre wiedźmy ze wczesnych opowiadań Nikołaja Gogola potrafią przemieniać się w psy²³.

¹⁶ Pisano o tym niejednokrotnie. Dla zachodniej Europy por. A. W. Amfitieatrow, *Djawał*. [W:] M. N. Orłow, *Istorija snoszenij czelowieka s djawołom*, Moskwa 1992, s. 257, 277; M. A. Murray, *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford 1962, s. 66–68, 129, 133, 136, 155, 182–183, 208, 227; G. Parrinder, *Witchcraft: European and African*, London 1970, s. 48; M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, przeł. J. Illg, Kraków 1999, s. 52–53; M. Summers, *The History of Witchcraft and Demonology*, London 1926, s. 102–103; M. M. Szejnman, *Wiera w djawoła w istorii religii*, Moskwa 1977, s. 33; J. Vácha, *Óděl a boj proti němu církvi a osvícenci*, Praha 1996, s. 118; W. R. Zoto, *Dokumentalnaja istorija czorta*. „Istoriczeskij wiestnik” 1884, nr 1, s. 167. Dla krajów słowiańskich: A. P. Afanasjew, *Poeticzeskije wozzrienija sławjan na prirodu. Opyt sravnitielnogo izuczenija sławianskich priedanij i wierowanij w swiazi s mificzeskimi skazanijami drugih rodstwiennych narodow*, t. I, Moskwa 1995, s. 377; M. Fedorowski, *Lud białoruski na Rusi Litewskiej*, t. I, Kraków 1897, s. 23; A. Fischer, *Djabeł w wierzeniach ludu polskiego*. [W:] *Studia staropolskie. Księga ku czci Aleksandra Brücknera*, Kraków 1900, s. 200; O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 7: *Krakowskie*, cz. III, Warszawa 1979, s. 40–41; A. Maciejek, *Postać diabła w tradycyjnych wierzeniach ludu białoruskiego*, „Euhemer” 1973, nr 4, s. 42; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, z. 1, Kraków 1934, s. 562; L. J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 185, 190; W. J. Pietruchin [hasło] *Czort*. [W:] *Sławianskaja mifologija. Encyklopedičeskij słowar*, red. W. J. Pietruchin, T. A. Agapkina, L. N. Winogradowa. S. M. Tolstaja, Moskwa 1995, s. 391; M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej*, Warszawa 1993, s. 141, 199; J. Sienkiewicz, J. Wasila, *Demonologia pogranicza kultur w Polsce północno-wschodniej*, Białystok 2010, s. 79, 86. Psia twarz monsieur Godarda da się zinterpretować także inaczej: w dyrektorze muzeum można mianowicie ujrzeć Cerbera, a w opowiadaniu historię zejścia do piekieł. *Nota bene*, Cerber może być imieniem demona; imię to jako imię demona znajdujemy w wykazie diabłów w *Monarchia deamonorum* Johanna Weyera (Wierusa, Wiera, 1515–1588), por. M. Summers, *The Geography of Witchcraft*, London 1927, s. 418; A. M. di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych po teraźniejszość*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 225.

¹⁷ Por. W. Żajworonok, *Znaky ukrajinjskoji etnokultury. Słownik-dowidnyk*, Kyjiw 2006, 345 (hasło *Czort*).

¹⁸ Por. A. M. di Nola, *op. cit.*, s. 243; J. Turmel, *Histoire du diable*, Paris 1931, s. 188.

¹⁹ Por. L. Link, *The Devil: A Mask without a Face*, London 1995, s. 38, 64.

²⁰ Iz Giotie, *Poswiaszczenie k „Faustu”*, „Poslednije nowosti” 1932, nr 4285. Informacja za: M. Juliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 602.

²¹ V. Nabokov, *Nikolay Gogol*, London 1973, s. 64. Na temat znaczenia rosyjskiego słowa *poszłość* (które rosyjsko-polskie słowniki tłumaczą jako „trywialność”, „płaskość”, „wulgarność”, „pospolitość”, „banal”) Nabokov rozwodzi się na s. 63–74. Por. też: W. Paźniewski, *Poszłość*, „Twórczość” 1985, nr 1, s. 135–138.

²² A. Majkow, *Izbrannije proizwiedienija*, Leningrad 1977 (Biblioteka poeta. Bolszaja sierija), s. 372.

²³ Por. K. Lis, *Gogolowskie wiedźmy*. [W:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, red. W. Kowalczyk, A. Orłowska, Lublin 2004, s. 72.

Tak więc pies. Pojawia się tu wszakże jedna drobna wątpliwość. Zwierzęta będące wcieleniami diabła na ogół są czarne, podczas gdy w rosyjskim oryginale opowiadania (ale nie w wersji angielskiej) mamy do czynienia z „białym chartem rosyjskim”. Czyżby trop był mylny? Bynajmniej. Pamiętajmy bowiem, że choć czerń jest typowym kolorem demonów, to jednak wiążą się z nimi również dwie inne barwy: czerwona i biała. Tak na przykład w dramacie Thomasa Dekkera, Johna Forda i Williama Rowleya *Czarownica z Edmonton* (*The Witch of Edmonton*, wyst. po raz pierwszy prawdopodobnie w 1633 r., druk 1658) diabeł – podobnie jak w *Fauście* Goethego – pojawia się na scenie w postaci psa; jak pisze w *History of Witchcraft* Montague Summers, nie mamy tu do czynienia z wymysłem autorów sztuki, „zostało to zaczerpnięte z pamfletu Henry’ego Goodcole’a *The Wonderful Discouerie of Elizabeth Sawyer* (Londyn, quarto 1621), w którym [...] czarownica wyznaje, że diabeł przychodził do niej w postaci psa różnych maści – raz czarnego, raz białego”²⁴; w dramacie pies jest początkowo czarny, ale w akcie V zmienia maść na białą. Diabły w psiej i w ogóle zwierzęcej skórze na pograniczu polsko-białoruskim też na ogół są czarne, ale w drugiej kolejności białe²⁵.

Kolor czarny pojawia się w utworze Nabokova nieco dalej: „Jedno płótno Leroy mamy rzeczywiście – powiedział monsieur Godard, przekartkowawszy oprawny w ceratę notes i zatrzymawszy długi czarny paznokieć na znalezionej pozycji” (s. 58). Prócz czerni paznokcia zwraca uwagę jego długość. Pazury lub szpony są jednym z typowych atrybutów diabła, kiedy pojawia się on w postaci człowieka. Z atrybutem tym spotykamy się zarówno na Zachodzie²⁶, jak i w Europie Środkowo-Wschodniej²⁷. W opowiadaniu Nabokova *Pamięci L. I. Szygajewa* (*Pamiati L. I. Szygajewa*, z tomu *Wiesna w Fialtie i drugije rasskazy*) czytamy o opisanych tam diabełkach: „Czasem któryś podrapał się łapą za uchem, ordynarnie skrobiąc długim pazurem”²⁸. Można więc chyba w „długim czarnym paznokciu” monsieur Godarda dopatrzeć się kolejnego sygnału jego czartowskich koneksji²⁹.

Zdaje się na nie wskazywać również życzenie dyrektora, by narrator dał mu swoją propozycję dotyczącą obrazu Leroy (jeśli portret znajduje się w muzeum, zostanie za

²⁴ M. Summers, *History...*, s. 192.

²⁵ J. Sienkiewicz, J. Wasila, *op. cit.*, s. 86.

²⁶ Por. L. Link, *op. cit.*, s. 61; G. Messadié, *Diabeł. Historia powszechna*, przeł. K. Szerzyńska-Mačkowiak, Warszawa 1998, s. 395; M. Rudwin, *op. cit.*, s. 56; M. Summers, *History...*, s. 9; W. R. Zotow, *op. cit.*, s. 41. W scenie 4. aktu I sztuki Christophera Marlowe’a *The Tragical History of Doctor Faustus* (wyst. prawdopodobnie w 1588 r., druk prawdopodobnie w 1604) jedna z postaci, Gbur, mówi: „Mają strasznie długie szpony. To był diabeł i diablca”. C. Marlowe, *Tragiczna historia Doktora Fausta*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1982, s. 22. W ostatnim rozdziale powieści Matthew Gregory’ego Lewisa *The Monk* (1736) czytamy, że Lucyfer „ręce i nogi uzbrojone miał w długie szpony”. M. G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964 (BN, seria II, nr 136), s. 473.

²⁷ Por. A. Fischer, *op. cit.*, s. 202; A. Maciejek, *op. cit.*, s. 41; M. Rożek, *op. cit.*, s. 200; O. W. Bielewa, [hasło] *Biesy*. [W:] *Sławianskaja mifologija*, s. 49.

²⁸ V. Nabokov, *Pamięci L. I. Szygajewa*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] *idem, Kęs życia i inne opowiadania*, s. 201.

²⁹ Również w opowiadaniu *Bajka* obiektyw kieruje się na paznokcie diabła: „Ściągnięta rękawiczka obnażyła dużą, pokrytą zmarszczkami dłoń z długimi, wypukłymi, pięknymi paznokciami”. V. Nabokov, *Bajka*, s. 253. W wersji rosyjskiej paznokcie określone są nawet jako „bardzo ostre”. W. Nabokov, *Skazka*, [w:] *idem, Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 470.

określoną sumę sprzedany, jeśli go tam nie ma, suma ta i tak zostanie zapłacona) koniecznie na piśmie. Życzenie to wydaje się echem słów Mefistofelesa z *Fausta* Goethego (w. 1712–1715):

Ich werde heute gleich, beim Doktorschmaus,
Als Diener, meine Pflicht erfüllen.
Nur eins! – Um Lebens oder Sterbens willen
Bitt' ich mir ein paar Zeilen aus.

[W profesorskim gronie
Choćby i dziś przy tobie służbę swą podejmę,
Lecz o tym, co za życia, co po zgonie,
Dwa zdanka proszę skreślić mi uprzejmie.]³⁰

Żądanie monsieur Godarda, by narrator pisał „czerwonym, czerwonym końcem” (s. 59) ołówka (najwyraźniej czerwono-granatowego) to niewątpliwie aluzja do podpisywania cyrografów własną krwią.

Innym sygnałem związków dyrektora muzeum z mocami piekielnymi jest wzmianka o jego damskim obcasie: „Popchnąłem Godarda w kierunku portretu; zastygł przed nim, wypinając pierś, potem cofnął się, jakby go podziwiając, i swoim damskim obcasem nadepnął komuś na nogę” (s. 60). Jak wiadomo, w demonologii ludowej (w ikonografii i folklorze słownym) diabły odznaczają się jakimś defektem kończyny dolnej; najczęściej przedstawiane są jako istoty bądź chrome, bądź też mające jedną nogę zwierzęcą lub kopyto (końskie albo kozłe) zamiast stopy³¹. W dramacie Goethego w scenie w piwnicy Auerbacha Siebel (Flaszka) popatrując na Mefistofelesa mówi (w. 2184):

Was hinkt der Kerl auf einem Fuss?
[Coś mi ten drab powlóczy jedną nogą?]³²

---

³⁰ Faust odpowiada pytaniami (w. 1716–1717):

Auch was Geschriebnes forderst du Pedant?
Hast du noch keinen Mann, nicht Manneswort gekannt?
[Więc furda honor, panie skrupulacie?
Nad słowo skrypty dłużne przedkładacie?]

Cytaty z *Fausta* według: J. W. Goethe, *Faust. Urfaust. Faust I und II. Paralipomena, Goethe über Faust*, oprac. G. Erler, Berlin 1975 (Bibliothek der Weltliteratur). Tu s. 114. Polskie cytaty z *Fausta* w przekładzie A. Pomorskiego według wydania: J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, Warszawa 1999. Tu s. 70–71. Warto dodać, że w wykładzie uniwersyteckim o Gogolu Nabokov powiada, że „papier jest dla diabła najważniejszy w stosunkach z ludźmi”. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 53.

³¹ O kulawości demonów por. np. A. W. Amfitieatrow, *op. cit.*, s. 47–48; W. J. Pietruchin, *op. cit.*, s. 391; M. Rudwin, *op. cit.*, s. 60, o kopytach – G. Messadié, *op. cit.*, s. 395; M. Rudwin, *op. cit.*, s. 60. Przypomnijmy też tytuł znanej powieści Alain-René Lesage’a *Diabeł kulawy* (1709, *Le Diable Boiteux*), jak również taki sam tytuł wzoru francuskiego autora, *El Diablo cojuelo* (1640) Luisa Veleza de Guevara. O kulawości demonów słowiańskich pisze m.in. K. Moszyński, *op. cit.*, s. 624–626, a także S. A. Tokariw, *Religioznye wierowanija wostoczno-slawianskich narodow XIX – naczala XX w.*, Moskwa 1957, s. 106.

³² J. W. Goethe, *Faust. Urfaust...*, s. 127; J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, s. 90.

A i sam Mefisto podczas Nocy Walpurgi wspomina o swojej „nodze końskiej” (w. 4065)³³, w tańcu z nim mówi też o niej Stara (w. 4142)³⁴. Damski obcas monsieur Godarda wydaje się oryginalną transpozycją końskiego lub koziego kopyta, sygnałem, że z nogą dyrektora nie wszystko jest w porządku czy raczej nie tyle sygnałem, ile bardzo delikatną sugestią.

Zwróćmy też uwagę na dosyć osobliwe zdanie monsieur Godarda: „Muszę najpierw naradzić się z merem, który właśnie umarł i nie został jeszcze wybrany” (s. 60). Być może jest to tylko naśladownictwo niechlujnego języka mówionego, skrót myślowy. Niewykluczone jednak, że kryje się za tym coś więcej. Zdanie to nie musi znaczyć, że dotychczasowy mer właśnie pożegnał się z tym światem, a nowego jeszcze nie wybrano. Może zmarły mer nie został jeszcze osądzony, nie wybrano dla niego miejsca pobytu, nie został wybrany na lokatora piekła, w związku z czym występują pewne trudności w nawiązaniu z nim kontaktu.

„*Poszłość*” – pisze Nabokov w książce o Gogolu – jest jednym z głównych atrybutów diabła³⁵. Jest to również cecha charakterystyczna dyrektora muzeum, którego z całą słuszością obdarzyć można mianem *poszlaka*.

„Nasz monsieur Godard”, jak mogłaby go nazwać firma Szatan i s-ka, twierdzi z uporem, że nie ma w muzeum portretu rosyjskiego szlachcica i oświadcza narratorowi: „Jestem dyrektorem naszego muzeum od dwudziestu lat i znam ten katalog jak *Ojciec nasz* i *Zdrowaś Mario*. Tu jest napisane *Powrót stada*, to znaczy, że stado powraca, i jeśli tylko dziadek pańskiego przyjaciela nie jest przedstawiony jako pastuch, to stanowczo zaprzeczam, żeby jego portret u nas się znajdował” (s. 58). W świetle diabelskich koneksji monsieur Godarda słowa te nabierają odmiennego znaczenia: jego znajomość zarówno modlitw, jak i katalogu mogą być niezadowolające³⁶. Zwróćmy też uwagę na tytuł obrazu, który dyrektor znajduje w katalogu (w rosyjskim oryginale *Wozwraszczenie stada*)³⁷. I on zalatuje piekłem i, jak się zdaje, opisuje to, co właśnie dzieje się i jeszcze będzie się działo z bohaterem. Po rosyjsku piekło to *ad*. Odrzucając więc dwie głoski, możemy ów tytuł przeczytać *Wozwraszczenie ada*, czyli „Powrót piekła”. „St” można by widzieć z kolei jako występujący w nazwach geograficznych francuski skrót słowa Saint – „święty”. Dla czciciela szatana piekło jest święte. Dodajmy, że w rosyjskiej nazwie Petersburga znajduje się odpowiednik Saint – Sankt Pietierburg. Nazwy Piotrograd

³³ J. W. Goethe. *Faust. Urfaust...*, s. 185; J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, s. 179.

³⁴ J. W. Goethe. *Faust. Urfaust...*, s. 187; J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, s. 182.

³⁵ V. Nabokov, *Nikolay Gogol*, s. 73. O *poszłości* jako głównej cesze diabła u Gogola pisano już wcześniej: D. S. Mieriezkowski, *Gogol i czort*, Moskwa 1906, s. 2. Por. też przypis 21.

³⁶ Chociaż trzeba powiedzieć, że nie brakło diabłów znakomicie znających teologię, por. W. W. Amfitieatrow, *op. cit.*, s. 76. Warto też zauważyć, że diabły często zniekształcają modlitwy w celach bluźnierczych i prześmiewczych. W jednej z osiemnastowiecznych niemieckich relacji o wypędzaniu diabła za pomocą egzorcyzmów wypędzany złośliwie wykoślawia Modlitwę Pańską. Por. J. Váchal, *op. cit.*, s. 125.

³⁷ Aleksandr Dolinin pisze: „bohater opowiadania *Zwiedzanie muzeum* na własnej skórze przekonuje się, jakie okropne znaczenie kryje w sobie na pierwszy rzut oka niegroźny tytuł obrazu *Powrót stada*”. *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] *idem, Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 145.

i Leningrad, używane w czasach sowieckich (ta druga od 1924 r.), są oczywiście członu „Sankt” pozbawione (tak jak *ad* po usunięciu głosek „st” ze słowa *stado*).

Natrafiwszy na diabelski trop, czytelnik winien cofnąć się do początku opowiadania. Wnikliwa lektura jego pierwszych stron pozwoli mu dostrzec – przeoczony w poprzednim czytaniu – infernalny aspekt niektórych przedmiotów i postaci, ledwie dostrzegalną i niepewną możliwość ich związków z piekłem.

Tak więc przyjaciel narratora, pragnący kupić portret swego dziadka, scharakteryzowany został jako „człowiek – łagodnie mówiąc – niepozbawiony dziwactw” (s. 53). Wyraźniej narrator stawia sprawę w zakończeniu utworu: „poprzysiągłem sobie nigdy więcej nie wypełniać poleceń chorych umysłów” (s. 66). W związku z tym warto przypomnieć, że ludzi umysłowo chorych uważano często za opętanych przez diabła czy przez demony, a sąd ten ma bardzo długą tradycję³⁸. Przekonanie o piekielnych źródłach chorób psychicznych rozpowszechnione jest m.in. wśród ludów wschodniosłowiańskich³⁹.

Nazwa miasteczka, do którego przybywa narrator, Montisert, kryje w sobie francuskie słowo *mont* – „góra”. Nie trzeba chyba przypominać, że diabelskie sabaty odbywały się na ogół na wierzchołkach gór i wzgórz.

Zwróćmy z kolei uwagę na postać kalekiego strażnika muzeum. Jego kalectwo nie polega wprawdzie na defekcie lub braku nogi (nie ma on jednej ręki), pamiętajmy jednak, że w tradycji ludowej przypisuje się demonom różnego rodzaju ułomności, różnego rodzaju cielesne wady, różnego rodzaju skazy urody (Nabokov doskonale zdawał sobie sprawę z tej cechy diabelskiej, w *Wykładach o Don Kichocie* [wyd. pośm. 1983, *Lectures on Don Quixote*] mówił o wypryskach na nogach Księżnej, postaci z powieści Cervantesa: „typowy, nieuchronny, wstydlivy defekt demonicznego piękna”)⁴⁰. Białorusini wierzą nie tylko w diabłów kulawych, ale i w krzywych i garbatych⁴¹. Rosjanie wyobrażają sobie czarta z przyciętymi uszami lub bez jednego ucha⁴². Również demon leśny, *leszyj*⁴³, jest często pozbawiony ucha⁴⁴; tenże *leszyj* bywa jednooki⁴⁵. Być może więc „banalny inwalida” (s. 54) z opowiadania Nabokova jest niebanalnym diabłem – bezrękim zamiast beznogim lub kulawym, a ponadto obdarzonym oddechem zalatującym „octem” (s. 56) zamiast typową dla piekła i przez to trywialną siarką. Zresztą diabeł niekoniecznie musi trącić siarką właśnie, charakterystyczne są dla niego nieprzyjemne zapachy różnego rodzaju⁴⁶.

³⁸ Por. A. O' Brien - Moore, *Madness in Ancient Literature*, Weimar 1924, s. 67.

³⁹ Por. A. S. Tokariew, *op. cit.*, s. 106.

⁴⁰ V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001, s. 158.

⁴¹ Por. A. Maciejek, *op. cit.*, s. 42.

⁴² Por. K. Moszyński, *op. cit.*, s. 617, 626.

⁴³ O spotkaniu z takim leśnym duchem opowiada jak pamiętamy, pierwsze w ogóle opublikowane przez Nabokova opowiadanie *Leśne lichy* (*Nieżyty*).

⁴⁴ Por. S. Maksimow, *Nieczystaja siła*, Sankt-Pietierburg 1899, s. 132–133.

⁴⁵ Por. B. A. Uspieński, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, przeł. E. Janus, M. R. Mayenowa, Z. Kozłowska, Lublin 1985, s. 142–143. Por. też rozdział o opowiadaniach, s. 44 niniejszej pracy.

⁴⁶ Przykłady w P. Stanford, *The Devil: A Biography*, London 1996, s. 76, 155, 192. Nabokov w wykładzie uniwersyteckim o Gogolu, stwierdza, że Cziczikow, „źle opłacany wysłannik diabła” usiłuje „stłumić wydzielany przez siebie ohydny swąd piekła”. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, s. 41, 52.

Infernalne skojarzenia mogą budzić także niektóre przedmioty eksponowane w pierwszej sali muzeum. Są tam na przykład „dwie sowy [...] jedna w dosłownym przekładzie nazywała się Wielki książę, druga – Średni książę” (s. 55). Francuskie napisy pod wypchanymi ptakami łatwo zrekonstruować: „Grand duc” i „Moyen duc”. Słowo *duc*, o czym narrator wersji oryginalnej zdaje się nie wiedzieć, oznacza nie tylko księcia, ale i sowę. Pierwszy z ptaków to puchacz (*Bubo bubo*), drugi – sowa uszata (*Asio otus*), *nota bene*, są to ptaki podobne do siebie, choć różniące się wielkością. Zresztą w tekście angielskim (ale nie rosyjskim) pisarz wymienia ich nazwy. Słowianie, nie tylko jednak oni⁴⁷, uważali sowy za ptaki demoniczne i dopatrywali się w nich – zwłaszcza w puchaczach – sług i wcieleni diabła⁴⁸, lud podlaski na przykład wierzy, że szatan pod postacią puchacza przepowiada śmierć i wszelkie nieszczęścia⁴⁹. Uważano niekiedy, że czarty mają ostro zakończoną głowę, jak sowy⁵⁰. Na Ukrainie diabelska natura sowy wyrażana jest powiedzeniem: „Sowa nie rodzi sokoła, tylko takiego samego czorta, jak ona sama”⁵¹. Ogólnie dla chrześcijan sowa jest ptakiem diabolicznym, objawieniem zła, uosobieniem szatana⁵².

Zainteresowanie i zdziwienie narratora budzi umieszczona na poczesnym miejscu kolekcja osobliwych czarnych kulek, nad którymi wisi fotografia „zdziwionego jegomościa z hiszpańską bródką” (s. 55). Jednoręki strażnik, pełniący zarazem funkcję woźnego i przewodnika, nie potrafi wytłumaczyć, dlaczego uznano je za godne pokazania zwiedzającym. Narratorowi kulki nieodparcie przypominają „zmrożony nawóz” (*ibidem*). W związku z tym warto nadmienić, że folklor zna liczne opowieści o darach diabła, cennych przedmiotach lub pieniądzach, które zmieniają się w gnój. Można wskazać m.in. na polskie⁵³, ukraińskie⁵⁴ i białoruskie⁵⁵ przykłady takich podań. W jednej z bajek rosyjskich bohater nie łakomi się na proponowane przez diabła pieniądze – i dobrze robi, bo „gdyby się połakomił, diabeł pewnikiem by go okpił: zamiast pieniędzy nasypałby końskiego nawozu i wszelkiego paskudztwa”⁵⁶. W wykorzystującej motywy folklorystycz-

⁴⁷ W odniesieniu do Europy Zachodniej por. A. M. di Nola, *op. cit.*, s. 320.

⁴⁸ Por. S. Czernik, *Trzy zorze dziewicze. Wśród zamawiań i zaklęć*, Łódź 1968, s. 142; K. Mosszyński, *op. cit.*, s. 559–560; L. J. Pełka, *op. cit.*, s. 185; J. Sienkiewicz, J. Wasila, *op. cit.*, s. 86. „Jako wcielenie diabła i towarzysz czarownic w powszechnym przekonaniu była sowa ptakiem złowróżbnym”. S. Kobieltus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 209–302 (hasło Sowa). Nasuwa się też skojarzenie z II cz. *Dziadów* Mickiewicza, gdzie „sowy, puchacze, kruki”, są, by tak rzec, narzędziami piekielnych mąk Widma złego pana, a można je też uznać po prostu za wcielenia diabłów. A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*, [w:] *idem, Dzieła*. Wydanie narodowe, t. III: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1949, s. 23–35.

⁴⁹ Por. M. Rożek, *op. cit.*, s. 199.

⁵⁰ J. Gruszek, J. Miedwiediew, *Słownik sławiańskiej mitologii*, Niżnij Nowgorod 1995, s. 313.

⁵¹ W. Wojtowycz, *Ukraińska mitologia*, Kyjów 2005, s. 412 (hasło Ptachy).

⁵² J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998, s. 258; M. Feuillet, *Leksykon symboli chrześcijańskich*, przeł. M. Paleń, Poznań 2006, s. 127 (hasło Sowa).

⁵³ Por. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Wrocław 1962–1964, t. I, s. 246, t. II, s. 219.

⁵⁴ Por. *Sravnitelnyj ukazatel' sużetow. Wostoczno-slawianskaja skazka*, sost. L. G. Barag, I. P. Bierzowski, K. P. Kabasnikow, N. W. Nowikow, Leningrad 1979, s. 207.

⁵⁵ M. Federowski, *op. cit.*, s. 18–19 i 41–42.

⁵⁶ A. N. Afanasjew, *Narodnye russkije skazki w trioch tomach*, t. II, Moskwa 1957, s. 215.

ne *Majce* Bolesława Leśmiana czytamy: „Toteż czuł się Dziura tak, jakby mu kto szczerzotłego dukata na własność dawszy, przedzierzgnął owego dukata sztuką diabelską w drzazgę albo i – nie daj Boże – w gorszą jeszcze bezpożyteczność”⁵⁷. Narrator *Zwiedzania muzeum* nie zdumiałby się zapewne, gdyby w gablotce zamiast gnojowych kulek zobaczył cenne przedmioty lub monety, którymi kulki owe być może kiedyś były czy którymi przynajmniej się wydawały. Na uwagę zasługuje też „hiszpańska bródka” (*espaniolka*) zdziwionego (czym? czy przypadkiem nie przemianą złotych monet w nawóz?) mężczyzny na fotografii. Chociaż Nabokov nie użył tu wyrażenia *kozlinaja borodka* (a w wersji angielskiej słowa *goatee*), to przecież nie ulega najmniejszej wątpliwości, że zarost jegomościa jest bardzo podobny do charakterystycznej dla diabła koźlej bródki czy brody⁵⁸.

Kolejny eksponat mogący kojarzyć się z piekłem to „blady robak w mętym spiry图斯ie” (*ibidem*). Według Moszyńskiego, niektórzy Słowianie wierzą, że robaki to dusze pokutujące⁵⁹. W średniowieczu w chrześcijańskim kręgu kulturowym „[z]yjące pod ziemią robaki, nieco podobne do węży, nabrały konotacji negatywnych i niekiedy były identyfikowane z demonami”⁶⁰. W wierzeniach słowiańskich w postaci robaka może również występować zły duch⁶¹. Mikołaj Kruszewski pisze: „Lud utożsamia ze sobą robaki i mitologiczne zmieje, czy też raczej dostrzega ich bliskość, a ponieważ te ostatnie były istotami złymi, mrocznymi, to okazują się one, a wraz z nimi i robaki, bliskie diabłów”⁶². Zresztą nie tylko na Słowiańszczyźnie robak to jedno ze zwierząt, których kształt przybiera diabeł⁶³. Jak zauważa Alfonso di Nola: „W *Apokalipsie Pawła*, apokryfie z III w.

⁵⁷ B. Leśmian, *Majka*, [w:] *idem, Klechdy polskie*, Warszawa 1959, s. 54.

⁵⁸ Por. M. Summers, *History...*, s. 278. Por. też następujący fragment opowiadania Nikołaja Gogola *Noc wigilijna* (*Noc przed rozdzieleniem*, 1831, z tomu *Wieczera na chutorie bliz' Dikańki*): „i tylko chyba po koźlej brodzie pod mordką, po niewielkich różkach sterczących na głowie i po tym, że cały był nie bielszy od kominiarza, można się było domyślić, że to wcale nie Niemiec i nie gubernialny komornik, lecz po prostu diabeł” (przeł. J. Brzęczkowski, M. Gogol, *Opowiadania*, Warszawa 1965, s. 21). *Nota bene*, z diabłem kojarzą się wszelkie koźle atrybuty. Koźle uszy i brodę odziedziczył on po antycznym bożku Panie. Por. L. Link, *op. cit.*, s. 44–45. Z kozłem (ofiarnym) kojarzy się też żydowski Azazel, zapewne demon pustyni, dla którego przeznaczony jest jeden z kozłów ofiarnych (3 Moj. 16: 8, 10, 26), słowo „azazel” mogło też oznaczać samego kozła (por. A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994, s. 36); Marjorie Leach nazywa go „bogiem-koźłem” (M. Leach, *Uniwersalny leksykon bóstw*, przeł. P. Gąsiorowski, R. Bartold, red. naukowa i uzupełnienia A. M. Kempniński, Poznań 1998, s. 69). W apokryficznej księdze Henocha Azazel jest upadłym aniołem, który „nauczył ludzi wyrabiać miecze, sztylety, tarcze i napierśniki” (*I księga Henocha*, przeł. ks. R. Rubinkiewicz, SDB, [W:] *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. R. Rubinkiewicz, SDB, Warszawa 2000 s. 145. Por. też S. S. Awierincew, [hasło] *Azazel*. [W:] *Mitologia. Ilustrowany encyklopedyczny słownik*, red. J. M. Mieleński, Sankt-Pietierburg 1996, s. 33. O koźle-diable u Nabokova zob. S. Siendierowicz, J. Szwarc, *Nabokowski paradoks o jęwieje*. [W:] *Paradoksy ruskiej literatury. Sbornik statiej*, red. W. Markowicz, W. Szmid [Schmid], Sankt-Pietierburg 2001 (Pietierburgskij sbornik, wyp. 3), s. 306–317.

⁵⁹ Por. K. Moszyński, *op. cit.*, s. 553–554.

⁶⁰ Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 207 (hasło *Robak, gąsienica, glista, liszka*).

⁶¹ Por. B. A. Uspieński, *op. cit.*, s. 167 (przypis 161); J. Sienkiewicz, J. Wasila, *op. cit.*, s. 86. O tym, że diabeł w wierzeniach słowiańskich może występować w postaci robaka wspomina też B. Baranowski, *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 201.

⁶² N. Kruszewski, *Zagowory kak wid russoj narodnoj poezii*, Sankt-Pietierburg 1875, s. 63.

⁶³ Por. M. Rudwin, *op. cit.*, s. 54.

uzupełnionym i przerobionym ok. 431 r., demon opisywany jest jako «robak, który nie zna spoczynku», rozszczepiający się na robaki długości łokcia, o dwu głowach»⁶⁴.

W związku z czynnikiem sprawczym wszystkich perypetii, czyli *Portretem rosyjskiego szlachcica* pędzla Leroy, warto chyba zwrócić uwagę na to, że przedstawiony na nim mężczyzna „przypominał Offenbacha” (s. 56), a Jacques Offenbach to autor między innymi *Orfeusza w piekle* (*Orphée aux Enfers*, tak brzmi też tytuł rosyjski: *Orfiej w adu*). W opowiadaniu pojawi się później „Orfeusz z brązu stojący na zielonym kamieniu” (s. 63)⁶⁵.

Idąc z muzeum do monsieur Godarda narrator omal nie wpada „pod rozpędzone opony wściekłego czerwonego autobusu” (s. 57). Jak było tu już mówione, czerwień to jedna z barw diabelskich⁶⁶ i w ogóle demonicznych. Możliwe, że ma to związek z czerwienią ognia piekielnego. Warto przypomnieć, że Objawienie św. Jana mówi o wielkim czerwonym smoku (12: 2). „W późniejszej symbolice chrześcijańskiej – czytamy w jednej z prac o sile nieczystej – kolorem diabła jest bądź czerwony, bądź czarny”⁶⁷. Również w chrześcijańskiej ikonografii diabeł jest czerwony lub czarny⁶⁸. Czerwień to bodaj najczęstszy kolor odzieży demonów słowiańskich⁶⁹. Charakterystyczne są też dla nich czerwone lub zaczerwienione oczy⁷⁰ i rude włosy⁷¹. Na Ukrainie czerwone bywają oczy, zęby, skóra i włosy wiedźm i czortów⁷². W powieści *Camera obscura* (wersja angielska: *Śmiech w ciemności*) Nabokov odwołuje się do opowieści Lwa Tołstoja *Szatan*. Jak pisze Aleksandr Dolinin: „Idąc za Tołstojem, Nabokov łączy zgubną, «ślepą» namiętność z pierwiastkiem demonicznym i nadaje jej czerwone zabarwienie”⁷³. Czerwień budzi także i w *Zwiedzaniu muzeum* nie tylko oczywiste skojarzenia ideologiczno-polityczne, lecz również asocjacje infernalne.

⁶⁴ A. M. di Nola, *op. cit.*, s. 171.

⁶⁵ Priscilla Meyer widzi w owej rzeźbie sygnał nawiązania do mitu o Orfeuszu i Eurydyce i powiada: „bohater, powracając do Rosji, powraca do Podziemia; pod koniec opowiadania udaje mu się uciec z sowieckiej jego wersji, ale nie zabiera ze sobą żadnej osoby ani rzeczy, którą tam kochał”. P. Meyer, *Nabokov's Short Fiction*. [W:] *The Cambridge Companion to Nabokov*, ed. J. W. Connolly, Cambridge 2005, s. 122. Interpretacja ta nie wydaje się szczególnie przekonująca.

⁶⁶ Por. J. B. Russell, *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Ithaca 1977, s. 65–66; M. Rudwin, *op. cit.*, s. 57, 59. Montague Summers (*Geography...*, s. 418) pisze, że podczas czarnych mszy w siedemnastowiecznej Francji hostia miała „czerwony kolor”. W *Fauście* podczas Nocy Walpurgi jednej z postaci wypada z ust „czerwona mysz”, w. 4179 (J. W. Goethe, *Faust. Urfaust...*, s. 188; J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, s. 184). Motyw ten „zaczerpnął Goethe z pism Johanna Prätoria (1630–1680), który zajmował się wierzeniami ludowymi. Opowiada on, że w XVII w. w majątku Wibrach pod Saalfeld w Turynii pewnej śpiącej dziewczynie wyskoczyła z ust czerwona mysz”, takie wyskakujące z ust myszy miały wskazywać na czarownice. B. Płaczkowska, *Przypisy* [do:] J. W. Goethe, *Faust*. cz. I, Warszawa 1968, s. 688–689.

⁶⁷ J. B. Russell, *op. cit.*, s. 246.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 253.

⁶⁹ Por. A. Fischer, *op. cit.*, s. 200, 202; K. Moszyński, *op. cit.*, s. 629; B. A. Uspieński, *op. cit.*, 132–133, 138 (zwłaszcza przypis 100). Na Ukrainie czerwoną czapkę nosi m.im. czort i lisowyk, czort ma również czerwony szal. W. Wojtowycz, *op. cit.*, s. 474 (hasło *Symwolitika koloriw*).

⁷⁰ Por. K. Moszyński, *op. cit.*, s. 614–615.

⁷¹ Por. B. Baranowski, *op. cit.*, s. 202.

⁷² W. Wojtowycz, *op. cit.*, s. 474 (hasło *Symwolitika koloriw*).

⁷³ A. Dolinin, *op. cit.*, s. 93.

Wkrótce po incydencie z czerwonym autobusem na scenie pojawia się monsieur Godard: następuje opisany już tutaj dialog i sporządzenie umowy, po czym narrator i dyrektor udają się do muzeum. Przed wejściem do budynku Godard uroczyście zdejmuje kapelusz, jak gdyby miał wkroczyć do świątyni. Czyżby więc muzeum było świątynią szatana? Trudno tu twierdzić cokolwiek z pewnością, w każdym razie jednak przyjęcie takiej tezy wydaje się dopuszczalne. Innej świątyni, „długoszyjej katedrze” (s. 54), dałoby się może przypisać „szlachetne intencje” – zamiar uratowania bohatera przez przeszkodzenie mu w spotkaniu z dyrektorem muzeum: „Katedra [...] zaczęła bawić się ze mną w chowanego, ale wyprowadziłem ją w pole [...] przeszedłem przez asfaltową ulicę i w minutę później dzwoniłem do furtki monsieur Godarda” (s. 57).

Narrator pokazuje dyrektorowi muzeum obraz, który jego znajomy chce kupić. Oglądają go jednak nie sami, tylko w towarzystwie rozdokazywanych i bez przerwy się wygłupiających młodzieńców z jakiegoś wiejskiego klubu sportowego. W pewnym momencie jeden z nich, wskazując na namalowanego na obrazie jegomościa pyta: „Ta stara małpa to kto?” (s. 60), a drugi udaje, że zamierza odpalić papierosa od namalowanego na portrecie zapalonego cygara. I znów trzeba powiedzieć, że możliwe są w tej scenie skojarzenia infernalne. „W chrześcijaństwie – czytamy w dziele o symbolice chrześcijańskiej właśnie – małpa jest symbolem szatana, «małpy Boga», który naśladuje to, co święte, w sposób przeciwny woli Bożej”⁷⁴. Ponadto w ikonografii chrześcijańskiej diabeł często przypomina wyglądem małpę⁷⁵. Bywa też ona symbolem tego, co z szatanem się łączy: pogaństwa, herezji, rozpusty, występku, deprawacji i grzechów śmiertelnych – chciwości, pożądliwości i próżności⁷⁶. Zapalone cygaro, ma się rozumieć, może się skojarzyć z ogniem piekielnym, który „nigdy nie gaśnie”⁷⁷, tak jak nie gaśnie nigdy żar owego cygara.

Wędrując po muzeum, narrator znajduje się w pewnym momencie w sali, „która musiała być już naprawdę ogromna, skoro znajdował się w niej kompletny szkielet wieloryba” (s. 62). Wieloryb, rzecz jasna, kojarzy się z biblijnym (Iz 27:1; Job 40:20) potworem morskim Lewiatanem, niekiedy (na przykład w *Raju utraconym* Milтона) utożsamianym z wielorybem. Komentatorzy Biblii identyfikowali go z szatanem⁷⁸.

W „niepotrzebnie zolbrzymiałym” (s. 62) muzeum narrator się gubi. Czy nie staje się tak przypadkiem za sprawą sił nieczystych? Wszak ulubioną zabawą diabłów, zwłaszcza słowiańskich, jest mylenie drogi, wodzenie po manowcach, wciąganie w błoto itd.⁷⁹

⁷⁴ D. Forstner, OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 281 (hasło *Małpa*). Por. też S. Kobieliński, *op. cit.*, s. 204–205 (hasło *Małpa*); M. Feuillet, *op. cit.*, s. 74 (hasło *Małpa*).

⁷⁵ A. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *op. cit.*, s. 145 (hasło *Małpa*).

⁷⁶ J. C. Cooper, *op. cit.*, s. 160 (hasło *Małpa*); W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 218 (hasło *Małpa*); *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 91 (hasło *Małpa*).

⁷⁷ M. Feuillet, *op. cit.*, s. 87 (hasło *Ogień*).

⁷⁸ Por. S. Elledge, *Footnotes* [Przypisy do:] J. Milton, *Paradise Lost*, ed. by S. Elledge, New York 1975, s. 11 (przypis do wersów 200–208).

⁷⁹ Por. K. Moszyński, *op. cit.*, s. 643, 683; J. Sienkiewicz, J. Wasila, *op. cit.*, s. 80, 86, 138.

Czynią to chętnie diabły polskie⁸⁰, białoruskie⁸¹, ukraińskie⁸² i rosyjskie⁸³. Z upodobaniem wybierają na swoje ofiary pijanych, ale bynajmniej nie tylko ich. Narrator, który uciekł do muzeum przed „rzęsistym deszczem” (s. 54) – warto w związku z tym zauważyć, że słowiańskie i nie tylko słowiańskie⁸⁴ demony mogą wywoływać niepogodę⁸⁵ – a więc znalazł się w nim przypadkiem, wbrew swej woli, nie potrafi się wyrwać spod jego osobliwej mocy, a kiedy wreszcie znajdzie wyjście z budynku, nie powróci przez nie tam, skąd przybył, tylko znajdzie się w jednym z piekieł XX w.⁸⁶ Przy okazji warto zauważyć, że w chrześcijańskiej Europie uważano, że ulubionym miejscem pobytu diabła są krainy północne⁸⁷, nie jest więc może przypadkiem, że narrator przeniesiony zostaje właśnie z południa na północ. Także fakt, że trafia akurat do dawnego Petersburga może budzić diabelskie skojarzenia, gdyż nie brak w rosyjskiej literaturze przykładów przecinania się „tekstu czorta” i „tekstu Petersburskiego”, miasto nad Newą to miejsce, gdzie nietrudno zetknąć się z „pierwiałkiem zła”, z siłą nieczystą⁸⁸. Skojarzenie Petersburga z biesem pojawia się nawet u samego Nabokova w napisanym w 1923 r. wierszu o incipicie „Sankt Petersburg – wzorzysty szron...” („Sankt-Pietierburg – uzornyj iniej”): „Sankt Petersburg – wzorzysty szron, / ex libris biesa, to być może”⁸⁹. Interesująca peryfraza rodzinnego miasta pisarza.

Wydaje się, że podobnie jak ojca bohatera powieści *Dar*, Fiodora Godunowa-Czerdyncewa, Nabokova etnografia „w ogóle nie interesowała”⁹⁰. Pisarz miał też negatywny stosunek do utworów literackich opartych na motywach folklorystycznych. Za świadectwo tego można uznać to, co w książce o Gogolu pisze o *Wieczorach na futorze koło Dikańki* i *Mirgorodzie*, znajdujemy tam m.in. takie zdanie: „Nie ma nic nudniejszego i obcego mojemu smakowi niż romantyczny folklor i swawolne historyjki o drwalach, facetach z Yorkshire, francuskich wieśniakach albo świetnych kompanach z Ukrainy”⁹¹ (w świetle tego stwierdzenia musi zastanawiać fakt, że w latach 1920–1921 Nabokov przełożył powieść Romain Rollanda *Colas Breugnot*⁹², całą sprawę wyjaśnia chyba fakt, że podjął się tego tłumaczenia w wyniku zakładu z ojcem)⁹³. Również angielskich powieści gotyckich, nawet najbardziej znanych, Nabokov nie cenił. W swoim komentarzu

⁸⁰ Por. A. Fischer, *op. cit.*, s. 199.

⁸¹ Por. M. Fedorowski, *op. cit.*, s. 23; A. Maciejek, *op. cit.*, s. 45–46.

⁸² Por. W. Żajworonok, *op. cit.*, s. 185 (hasło *dyjawoł*).

⁸³ Por. S. Maksimow, *op. cit.*, s. 33–34; W. J. Pietruchin, *op. cit.*, s. 392.

⁸⁴ Por. A. M. di Nola, *op. cit.*, s. 302–303.

⁸⁵ Por. A. N. Afanasjew, *Poeticeskije wozzrienija sławian na prirodu*, t. III, Moskwa 1995, s. 9–12; K. Moszyński, *op. cit.*, s. 639, 649; W. J. Pietruchin, *op. cit.*, s. 392.

⁸⁶ *Nota bene*, Adam Pomorski ciekawie pisze o rosyjskiej tradycji „postrzegania własnego państwa jako piekła”. Jest to przy tym tradycja „uparta, ponadpokoleniowa, ponadustrojowa, rówieśna bodaj nowoczesnej Rosji”. *Sceptyk w piekle*, Warszawa 2004, s. 9.

⁸⁷ Por. M. Rudwin, *op. cit.*, s. 73–74.

⁸⁸ W. N. Toporow, *Pietierburg i „Pietierburgskij tekst ruskoj literatury” (Wwiedienije w tiemu)*, [w:] i d e m, *Pietierburgskij tekst ruskoj literatury. Izbrannyje trudy*, Sankt-Pietierburg 2003, s. 48.

⁸⁹ W. Nabokow, *Stichi*, Ann Arbor 1979, s. 117.

⁹⁰ V. Nabokov, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 146.

⁹¹ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol*, s. 31.

⁹² Rzecz ukazała się pod tytułem *Nikolka Piersik* w 1922 r. nakładem berlińskiego wydawnictwa „Słowo”.

⁹³ B. Boyd, *op. cit.*, s. 176.

do *Eugeniusza Oniegina* nazywa *Mnicha* (1795, *Ambrosio, or the Monk*) Lewisa „niedorzeczną mieszaniną” (*inept concoction*)⁹⁴. Nieco lepszego mniemania jest o budzącej zachwyty wielu wybitnych pisarzy powieści Charlesa Maturina *Melmoth tułacz* (1820, *Melmoth the Wanderer*), ale i o niej pisze bez najmniejszego entuzjazmu: „Książka ta, chociaż lepsza od Lewisa i Mrs. Radcliffe, jest w istocie literaturą drugorzędną i wysoka ocena Puszkina (odnosząca się do przekładu francuskiego) to echo francuskiej mody”⁹⁵. Niemniej w *Lolcie* znajduje się aluzja do utworu Maturina, Humbert Humbert nazywa Melmothem swój samochód (sugerując, że to marka)⁹⁶ i nawet zwraca się do niego pod koniec powieści („Serwus, melmoth, piękne dzięki, mój stary”)⁹⁷ – nic dziwnego, tułacz czy wędrowiec pasuje do pojazdu, który przemierzył tyle kilometrów po amerykańskich drogach. Taką literaturę jak powieść gotycka Nabokov musiał uważać za ulegającą wytartym schematom i nazbyt jednoznaczną⁹⁸, jego zaś interesowały dzieła znacznie bardziej skomplikowane wewnętrznie, zwodzące czytelnika, jak demony prowadzące go na manowce lub zakrywające drogowskazy, takie, w których rozwiązanie kryjącej się w nich zagadki czy tajemnicy znajduje się pod powierzchnią tekstu. Tylko takie dzieła bowiem uznawał za zdolne do wywołania rozkoszy estetycznej, czyli wrażenia, że udało się nawiązać łączność z lepszą rzeczywistością, w której normą jest m.in. dobroć⁹⁹. Etyka jest u Nabokova zakorzeniona w estetyce, prawdziwa sztuka daje wrażenie kontaktu ze sferą, gdzie w oczywisty sposób panuje dobroć, sztuka licha zaś łączy się ze złem.

To wszystko jednak oczywiście nie znaczy, by powieść gotycka nie była Nabokowo-wi znana. Nie znaczy również, by nie były mu znane ludowe wierzenia. W końcu już pseudonim, którego używał przez wiele lat – Sirin – jest przynajmniej częściowo folklorystycznej proveniencji¹⁰⁰. Poza tym np. niektóre nazwiska postaci powieści *Splendor* (Indrikow, Ziłanow)¹⁰¹ odwołują się do rosyjskiej mitologii. Zresztą, jak zauważa Aleksandr Dolinin, dla powieści tej rosyjski folklor (bajki magiczne, byliny, ludowe wiersze religijne) i jego odbicie w poezji Puszkina mają znaczenie zasadnicze¹⁰², przy czym, jego

⁹⁴ *Eugene Onegin. A Novel in Verse* by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian with a Commentary, by Vladimir Nabokov, t. II, New York 1964, s. 356.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 353.

⁹⁶ V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997, s. 275.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 371.

⁹⁸ Warto natomiast pamiętać, że Nabokov wysoko cenił utwór wprawdzie nie gotycki, ale niepozbowiony gotyckich pierwiastków, mianowicie krótką powieść Roberta Louisa Stevensona *Dziwny przypadek doktora Jekylla i pana Hyde'a* (1886, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*). Zajmował się tym utworem w swoich wykładach uniwersyteckich i mówił, że ma on „jako dzieło sztuki tę samą rangę co, powiedzmy, *Pani Bovary* czy *Martwe dusze*”. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 247.

⁹⁹ Por. tekst Nabokova cytowany we *Wstępie* do niniejszej pracy, s. 3.

¹⁰⁰ Sirin to w mitologii średniowiecznej rąjski ptak-dziewczyna, którego obraz pochodzi od antycznych syren. W rosyjskich wierszach religijnych sirin schodził na ziemię i rzucał na ludzi czar swoim śpiewem. W. I. (W. Iwanow), W. T. (W. Toporow), [hasło] *Sirin*. [W:] *Mifologija. Ilustrowannyj encyklopedičeskij słowar'*, s. 634.

¹⁰¹ Indrik-zwier' to w rosyjskich legendach „ojciec wszystkich zwierząt”; Ziłan to baśniowy węzowy król. W. D a l, *Tolkowyj słowar' żywego wielikorusskogo jazyka*, wyd. 3, pod red. I. A. Boduen-de-Kurtiene [Jan Baudouin de Courtenay], t. III, S. Pietierburg 1907, s. 1700. Szerzej na temat tych istot w rozdziale o *Splendorze*, s. 151, 156.

¹⁰² A. Dolinin, *op. cit.*, s. 88.

zdaniem, głównym źródłem składników folklorystycznego substratu utworu jest przytaczana tu praca Afanasjewa *Poeticzeskije wozzrienija sławian na prirodu*¹⁰³. O spotkaniu z rosyjskim leśnym duchem we wczesnym opowiadaniu Nabokowa już wspominaliśmy¹⁰⁴. W innym wczesnym opowiadaniu – przypomnijmy – bohater spotyka proroka Eliasza, by tak rzec, w jego wersji folklorystycznej, związanej z pogańskim Perunem. Słowiański bóg gromowładca pojawia się też w powieści *Ada*: „Nikt nie robił zdjęć, z wyjątkiem Peruna, boga gromów, którego imienia nie wolno wymieniać”¹⁰⁵.

Zresztą nawet bez jakiegokolwiek zainteresowania z jego strony (a takie zainteresowanie jednak, niepodobna nie skonstatować, czasami da się wyczuć), jakieś elementy folkloru słowiańskiego musiały przeniknąć do świadomości pisarza wychowanego przecież w Rosji, a i później, na emigracji przez długie lata obracającego się głównie w środowisku rosyjskim i przywiązanego do rosyjskich tradycji. Dlatego wolno uznać za celowe odwoływanie się nie tylko do dzieł literackich, lecz także do demonologii ludowej, zwłaszcza słowiańskiej.

Można by zapytać: czy wobec wielkiej różnorodności często ze sobą sprzecznych wierzeń dotyczących diabłów i demonów wskazane sygnały związków muzeum i jego dyrektora z siłami nieczystymi nie są aby całkowicie przypadkowe i mimowiedne? Odpowiedź musi być przecząca. Nie wydaje się to możliwe, sygnałów tych bowiem jest zbyt wiele, by mógł to być jedynie zwyczajny zbieg okoliczności. Wszystko wskazuje na świadomy zamysł twórczy, a charakter owych sygnałów, subtelnych, niejednoznacznych i dość głęboko ukrytych¹⁰⁶, zgodny jest ze strategią pisarską charakterystyczną dla całej twórczości Nabokowa.

Lermontowski „posępny Demon, duch wygnania”¹⁰⁷ nie pojawia się w *Zwiedzaniu muzeum*¹⁰⁸. Obecne są tu jedynie „małe biesy”, demony *poszłości*, którą Nabokov przedstawia w *Zaproszeniu na egzekucję* i paru innych utworach jako jeden z głównych atrybutów państwa totalitarnego.

¹⁰³ *Ibidem*, przypis 25.

¹⁰⁴ Por. przypis 34 do niniejszego rozdziału.

¹⁰⁵ V. N a b o k o v, *Ada albo Zar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009, s. 312. Jego imienia nie wolno wymieniać na fikcyjnej planecie, na której toczy się akcja powieści, gdyż zakazana jest tam elektryczność.

¹⁰⁶ Diabeł w opowiadaniu *Bajka* powiada: „Mylą się bardzo ci, którzy wyobrażają sobie mnie z rogami i grubym ogonem. Tylko raz ukazałam się w tej postaci – pewnemu bizantyjskiemu imbecylowi – i doprawdy nie wiem, czemu właśnie ta postać osiągnęła taki cholerny sukces”. V. N a b o k o v, *Bajka*, s. 254. Z tradycyjnych obrazów diabła mamy tu, oprócz wspomnianej przedtem długości paznokci (por. przypis 22), ślad ciemnej barwy, podobieństwo do kota oraz sugestię włochatości: „Pod oczami pęczniały ciemne worki, a z kocich nozdrzy, co bardzo rzadkie u kobiet, nawet starszych, wyrastały włoski”. *Ibidem*, s. 253. Dwie ostatnie cechy nie występują w wersji rosyjskiej, tekst rosyjski: W. N a b o k o v, *Skazka*, s. 470.

¹⁰⁷ M. L e r m o n t o w, *Demon. Opowieść wschodnia*, przeł. Z. Biełkowski, [w:] i d e m, *Wybór poezji*, oprac. W. Jakubowski, Wrocław 1972, s. 162.

¹⁰⁸ Bezpośrednio na demonie Lermontowa oraz inspirowanym jego poematem cyklu obrazów Michaiła Wrubla wzorowany jest Diemientij (Demon) Veen, ojciec dwojga bohaterów *Ady*.

IV

MASZEŃKA

Maszeńka to debiut powieściowy Władimira Nabokova, ogłoszony pod *nom de plume* W. Sirin (pseudonim literacki, którego Nabokov używał konsekwentnie od 1921 r. do przejścia w twórczości na język angielski i przenosin z Europy do Stanów Zjednoczonych). Ze względu na niewielkie rozmiary można by się zastanawiać nad innym określeniem gatunkowym (opowieść)¹, sam autor jednak konsekwentnie nazywał ją powieścią. Przedtem tworzył przede wszystkim utwory poetyckie, dramaty, szkice i małe formy prozatorskie.

W styczniu 1925 r. napisał w liście do matki, że pracuje nad opowiadaniem, które będzie częścią długiej powieści, planowanej przezeń „od bardzo dawna”². Opowiadanie nosiło tytuł *List do Rosji* (*Pismo w Rossiju*)³, a powieść miała się nazywać *Szczęście* (*Szczastje*)⁴. Nabokov ostatecznie zrezygnował z jej napisania, ale – jak sam stwierdził wiele lat potem – niektóre ważne elementy niezrealizowanego utworu, przetworzone, przedstawione pod nieco innym kątem, znalazły się w *Maszeńce*⁵.

Jak utrzymuje Andrew Field, powołując się na rozmowę autora z żoną, której to rozmowie się przysłuchiwał, część fabuły powieści odpowiedziało dość banalne zdarzenie. Oto Nabokov musiał iść w Berlinie na dworzec, żeby odebrać z pociągu przyjeżdżającą z Estonii dawną służącą rodziny, która przywiozła pozostawionego w Rosji, niewidzianego od sześciu czy siedmiu lat psa, jamnika Boksa⁶. To właśnie tego Boksa II, „którego dziadkami byli Quin i Brom doktora Antoniego Czechowa”, Nabokov

¹ Takiego właśnie określenia gatunkowego (ros. *powiest'*) używało kilku recenzentów utworu: A. Izg o j e w, *Mieczta i biessilije*, „Rul” 1926, nr 1630, s. 5, przedruk w: *Klassik bez rietuszy. Litieraturnyj mir o tworczeństwie Władimira Nabokowa*, sost. A. G. Mielnikow, O. A. Korostielow, Moskwa 2000, s. 28–29; Mich. Os. [M. Osorgin], *Władimir Sirin, Maszeńka*, „Sowriemiennye zapiski” 1926, nr 28, s. 174–176, przedruk w: *Klassik bez rietuszy*, s. 31–33; N. Mielnikowa-Papouszek, [Recenzja *Maszeńki*], „Wola Rossii” 1926, nr 5, s. 196–197.

² List datowany 23 I 1925. Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 237; por. też i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 123.

³ Ukazało się w dzienniku „Rul”, 29 I 1925. Potem weszło do tomu *Powrót Czorba. Opowiadania i wiersze*. Wersja angielska *List, który nigdy nie dotarł do Rosji* znalazła się w tomie *Detale zachodu słońca i inne opowiadania*.

⁴ W publikacji w gazecie opowiadanie opatrzone było notką: „Z rozdziału drugiego powieści *Szczęście*”.

⁵ V. N a b o k o v, [Nota do opowiadania *List, który nigdy nie dotarł do Rosji*], przeł. M. Kłobukowski, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, Warszawa 2007, s. 82.

⁶ A. F i e l d, *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1981, s. 99–100.

sportretował w *Pamięci, przemów.*: „jeszcze w roku 1930, na przedmieściach Pragi (gdzie moja owdowiała matka przeżyła ostatnie lata na skromnej emeryturze przyznanej przez rząd czeski), można go było zobaczyć, jak człapał niechętnie na spacer z panią, kolebał się poirytowany, zostając daleko w tyle, bardzo już stary i rozjuszony długim czeskim żelaznym kagańcem – emigracyjny pies w połatany, niedopasowany przyodziewu”⁷. Tak to za sprawą niewiadomych mechanizmów psychiki artysty długo niewidziany pies zmienia się w fikcji literackiej w długo niewidzianą kobietę.

Praca nad *Maszeńką* zaczęła się zapewne, jak dowodzi biograf pisarza⁸, na przełomie września i października 1925⁹ w nowym dwupokojowym mieszkaniu, które Nabokov wynajął z żoną Wierą (poślubił ją 15 kwietnia) u niejakiej Frau Marg. von Lepel, wdowy po majorze, na Motzstrasse 31 w berlińskiej dzielnicy Schöneberg (obecnie dom ten nosi numer 64)¹⁰. W połowie października pisał do matki: „Mój bohater nie jest specjalnie sympatyczną osobą, ale pośród innych postaci są bardzo mili ludzie. Coraz lepiej ich poznaję i zaczyna mi się już zdawać, że mój Ganin, mój Alfiorow¹¹, moi tancerze, Kolin i Gornocwietow, mój stary Podtiagin, moja Klara, Żydówka z Kijowa, Kunicyn, madame Dorn i tak dalej, a wreszcie moja Maszeńka, to prawdziwi ludzie, a nie moje wymysły. Wiem, jak każde z nich pachnie, chodzi, je, i rozumiem, jaką czystą, elektryzującą radość odczuwał Bóg, tworząc świat”¹². Do końca miesiąca miał gotową pierwszą wersję utworu, jej poprawianie zajęło mu listopad. Książka wyszła w berlińskim wydawnictwie „Słowo” w marcu 1926 r. W 1928 wydawnictwo Ullstein opublikowało przekład niemiecki zatytułowany *Sie kommt – kommt sie*, który przedtem (lipiec 1928) ukazał się w odcinkach w berlińskiej gazecie „Vossische Zeitung” pt. *Maschenjka kommt*. Tłumaczenie Jakoba M. Schuberta i G. Jarcho określono na stronie tytułowej jako „autoryzowane”. Wersja angielska, *Mary*, przekład Michaela Glenny’ego dokonany przy współudziale autora (Nabokov spędził nad przekładem miesiąc¹³, postanowił jednak nie poprawiać w jego trakcie samego tekstu powieści, co zdarzało mu się w innych wypadkach i to z reguły), ukazała się późno, bo we wrześniu roku 1970, nakładem wydawnictwa McGraw-Hill. Edycję brytyjską ogłosiło wydawnictwo Weidenfeld and Nicolson w lutym 1971¹⁴. Była to przedostatnia z rosyjskich powieści pisarza opublikowana po angielsku. W roku 1987 utwór doczekał się ekranizacji, która powstała w koprodukcji brytyjsko-niemiecko-francusko-fińskiej (*Maschenka*). Scenarisz napisał John Mortimer, reżyserował John Goldschmidt, a wystąpili m.in. Irina Brook jako postać tytułowa, Cary Elwes jako Ganin, a także Jean-Claude Brialy w roli Kolina.

⁷ V. Nabokov, *Pamięci, przemów.*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2004, s. 42.

⁸ B. Boyd, *op. cit.*, s. 244.

⁹ Sam autor jednak w przedmowie do wersji angielskiej mówi o „wiosnie 1925”, V. Nabokov, *Introduction*, [Przedmowa do:] *Mary*, Harmondsworth 1983, s. 9. „Wiosnę” mamy też w: V. Nabokov, [Nota do opowiadania *List, który nigdy nie dotarł do Rosji*], s. 82.

¹⁰ D. E. Zimer, *Nabokovs Berlin*, Berlin 2001, s. 148.

¹¹ W polskim przekładzie Eugenii Siemaszkiewicz postać ta nazywana jest „Alfiorow” – tak również można by to nazwisko przeczytać – ale że w wersji angielskiej jest „Alfyorov”, po polsku bez wątpienia powinniśmy mieć Alfiorowa.

¹² List datowany 13 X 1925. Cyt. za: B. Boyd, *op. cit.*, s. 244–245.

¹³ Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 575.

¹⁴ Informacje bibliograficzne według: M. Julia, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 52–54, 563.

Emigracyjni recenzenci ustosunkowali się do *Maszeńki* na ogół dobrze, choć były też osądy nieprzychylnie (jak pisze Gleb Struve, „powieść Sirina została przyjęta przez krytykę życzliwie, ale bez żadnych głośnych «okrzyków»”)¹⁵. Niektórzy widzieli w niej przede wszystkim sceny z codziennej egzystencji rosyjskich wygnańców (np. Michail Osorgin pisał, że jest to „bardzo dobra rodzajowa opowieść z życia emigracyjnego”)¹⁶. Julij Ajchenwald stwierdził jednak, że treści *Maszeńki* nie wyczerpuje realistyczne, naśladujące rzeczywistość odtworzenie tej egzystencji¹⁷. Ajchenwald, a także Aleksandr Izgojew wskazywali na – istotnie wyraźnie podpowiadany przez powieść – związek obrazu *Maszeńki* z obrazem utraconej ojczyzny (Izgojew pisze wręcz, że *Maszeńka* „symbolizuje” w utworze Rosję)¹⁸. Wielu krytyków podkreślało oryginalność struktury powieści, bogaty język, kulturę literacką autora i liczne echa tradycji piśmiennictwa rosyjskiego, przy czym głównie przywoływano Iwana Turgieniewa (kiedy w styczniu 1926 r. autor przeczytał całą książkę na spotkaniu literackiego kręgu Ajchenwalda, ten zawołał z entuzjazmem: „Narodził się nowy Turgieniew”)¹⁹ oraz Iwana Bunina²⁰. Konstantin Moczulski uważał nawet, że wielka kultura literacka młodego pisarza „przeszkadza mu odnaleźć swój własny styl”²¹.

Jak się zdaje, Moczulski nie dostrzegł, że Nabokov nie jest swoją postacią, poetą Podtiaginem (nazwisko znaczące, mówiące, że ów poeta tylko *potiagiwał*, czyli „wtórował” klasykom ojczystego piśmiennictwa) i bynajmniej nie małpuje cudzych wzorów, a jedynie aluzyjnie je przywołuje. Istotnie można w powieści dostrzec obecność Turgieniewa (większość mieszkańców pensjonatu to Turgieniewowscy *lisnizje ludi* – „zbędni ludzie”)²² i – szczególnie na płaszczyźnie stylistycznej – Bunina. Sporo tu odniesień do Czechowa (Podtiagin, noszący zresztą imię autora *Wujaszka Wani*, oraz Klara to wyraźnie Czechowowskie postaci, ta ostatnia wypowiada zresztą kwestie będące aluzją do replik z jego dramatów, Alfiorow, mąż *Maszeńki*, to odwołanie do innego „męża *Maszy*” – tak jest u Czechowa określony w spisie osób dramatu – Kułygina z *Trzech sióstr* [1901, *Tri siostry*], także prowincjonalnego nauczyciela, nazwisko właścicielki pensjonatu, Dorn, nosi jedna z postaci *Mewy* [1896, *Czajka*]), ale również do nie lubianego przez Nabokova Dostojewskiego, a także do *Małego biesa* (1905, *Mielkij bies*) Fiodora Sologuba (w obu wypadkach literackie skojarzenia przywołuje postać Alfiorowa). Imię

¹⁵ G. Struwie [Struve], *Russkaja literatura w izgnanii*, Paris 1984, s. 189.

¹⁶ Mich.Os. (M. Osorgin), *op. cit.*, s. 31.

¹⁷ J. Ajchenwald, [Recenzja *Maszeńki*], „Rul”, 31 III 1926, s. 2–3 oraz „Siegodnija”, 10 IV 1926, s. 8. Cytaty z recenzji w: *Klassik bez rietuszy*, s. 26–27.

¹⁸ A. Izgojew, *op. cit.*, s. 28.

¹⁹ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 257.

²⁰ *Nota bene*, Nabokov posłał Buninowi egzemplarz utworu z dedykacją: „Wielce szanowny i drogi Iwanie Aleksiejewiczu, radośnie mi i straszno, kiedy posyłam Panu swoją pierwszą książkę. Proszę nie osądzać mnie zbyt surowo. Pański z całej duszy V. Nabokov. Berlin, V 26”. Reprodukacja dedykacji w: M. D. Shroyer, *The World of Nabokov's Stories*, Austin 2000, s. 248. Wdowa po Buninie zaświadczyła w jednym z listów (z 14 I 1961), że jej mąż lubił *Maszeńkę*. *Pisma W. N. Bunin* J. N. P. Smirnow, red. N. P. Smirnow, „Nowyj mir” 1969, nr 3, s. 228.

²¹ K. Moczulski, *Roman W. Sirina*, „Zwieno” 1926, nr 168. Cyt. za przedrukiem w: *Klassik bez rietuszy*, s. 30.

²² Trzeba oczywiście pamiętać, że pierwowzorem zewnętrznego człowieka jest Eugeniusz Oniegin i że do zbędnych ludzi należy również Lermontowski Pieczorin.

Maszeńka też budzi wiele literackich reminiscencji, poczynając od Puszkina, na którego predylekcję do imienia Maria wskazywał Władisław Chodasiewicz²³, a kończąc na Nikołaju Gumilowie i jego bodaj najsłynniejszym utworze, poemacie *Tramwaj zbłąkany* (1921, *Zabludiwszyjsia tramwaj*). Mamy też w utworze do czynienia z motywami Błokowskimi²⁴. To wszystko jednak nie kalki cudzych pomysłów czy chwytów. Aleksandr Dolinin pisze jak najsłuszniej, że „tradycja nie tylko jest w powieści reprodukowana, ale staje się również przedmiotem refleksji; wychodząc od tradycji, Nabokov szuka sposobów jej odnowienia. [...] Już w pierwszej powieści [...] świadomie kładzie fundament nowej poetyki”²⁵.

Maszeńka, podobnie jak niektóre późniejsze dzieła pisarza, zwłaszcza *Dar*, wykorzystuje bardzo dużo materiału autobiograficznego. Można się o tym przekonać, porównując debiutancką powieść z którąkolwiek z wersji autobiografii Nabokova, gdzie opisuje on swój młodzieńczy romans, jak również miejsca i okoliczności, w których się rozgrywał. Jego ukochana nazwana jest tam Tamarą – ma to być „imię współbrzmiące kolorystycznie z prawdziwym”²⁶. Naprawdę dziewczyna nazywała się Walentina Jewgienijewna Szulgina²⁷. Lato 1915 r. spędzała w wynajętej daczce we wsi Roźdiestwieno. Miała wówczas piętnaście lat. Rok starszy Władimir poznał ją w sierpniu w sąsiadującym z Roźdiestwieniem majątku ziemskim Wyra, gdzie znajdował się letni dom rodziny Nabokowów, i szybko się zakochał. Nazywał ją Lusią. „W ustroniach pośród łąk Wiry i Roźdiestwiena – pisze Brian Boyd – para odkryła rozkosze seksu”²⁸. Romans trwał również po powrocie obojga do Petersburga i następnego lata znów w okolicach Wiry. Walentina pochodziła z rodziny należącej do drobnej burżuazji, toteż ewentualne małżeństwo, które – jak się zdaje – zakochany młodzieniec przynajmniej początkowo planował, mogłoby natrafić na przeszkody w postaci społecznych konwenansów, choć zapewne nie w rodzinie Nabokowów, gdzie konwenanse traktowano pogardliwie. Jego młodzieńcza poezja znalazła wreszcie odpowiednią dla siebie strawę uczuciową, pisał wiersze „do niej, dla niej, o niej, po kilka tygodniowo”²⁹. Niemniej jednak, gdy drugie lato się skończyło, Władimir wróciwszy do Petersburga poczuł, że miłość się wyczerpała. Nawiązał nowe romanse. Raz jeszcze spotkał Lusię przypadkiem następnego lata w pociągu, potem nie widział jej już nigdy. Przebywając na Krymie, jeszcze tylko wymienił z nią listy. Roila mu się nawet romantyczna wyprawa po swą miłą przez skapaną we krwi

²³ W. Chodasiewicz, *Poeticeskoje chozjajstwo Puszkina*, Leningrad 1924, s. 77–78.

²⁴ Na wspomniane wyżej aluzje literackie zwracają uwagę m.in. Aleksandr Dolinin i Maria Malikowa. A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 10–14, 39–42; M. Malikowa, *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 690–697.

²⁵ A. Dolinin, *op. cit.*, s. 40.

²⁶ V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 195.

²⁷ *Nota bene*, żona pisarza, Wiera Jewsiejewna Slonim, miała te same inicjały, co jego młodzieńcza miłość, oczywiście pod warunkiem, że oba nazwiska zapiszemy alfabetem łacińskim. Na zbieżność tę zwróciła uwagę Stacy Schiff: *Véra Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2005, s. 63 (przypis na dole strony).

²⁸ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 112; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 75.

²⁹ V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 202.

Rosję, ale były to tylko niezobowiązujące rojenia. Wyjechał wraz z rodzicami i rodzeństwem na emigrację, a Walentyna pozostała w kraju. Nigdy nie opuściła Związku Radzieckiego. W czasie wojny domowej zmarli jej rodzice, jej bracia i siostry wyjechali z Rosji. Ona sama znalazła się koło Połtawy na Ukrainie i stamtąd właśnie pisała do Władimira. Potem wyjechała do Jekatierinodar na południu Rosji. Kiedy bolszewicy zajęli ten region i rozpoczęli okres „czerwonego terroru”, Walentinę aresztowała Czecha. W 1921 r. wyszła za oficera Czeki Mitrofana Konstantynowicza Czernyszewa, być może po to, by uratować życie. Jej mąż zmarł w 1936 r. Walentyna pracowała długie lata jako maszynistka. Zmarła w Kiszyniowie w 1967³⁰.

W przedmowie do wersji angielskiej pisarz przyznał, że Maszeńska, ukochana Gani-na, jest „siostrą-bliźniaczką” Tamary z jego autobiografii. Uważał nawet, że mimo wprowadzenia wymyślonych epizodów, „mocniejszy ekstrakt osobistej rzeczywistości zawiera się w romantyzowanej opowieści niż w rzetelnie wiernej faktom relacji”, co tłumaczył tym, że po prostu tworząc powieść był pod względem czasowym znacznie bliżej opisywanych wydarzeń niż wtedy, gdy pisał książkę o swym życiu³¹. Komentując obecność materiału autobiograficznego w *Maszeńce* powiedział: „Dobrze znana skłonność początkującego pisarza do naruszania swej prywatności przez wprowadzanie do pierwszej powieści siebie samego albo jakiegoś swego zastępcy mniej zawdzięcza pokusie gotowego tematu niż ułdze uwolnienia się od siebie przed wzięciem się do bardziej interesujących rzeczy. To jedna z bardzo niewielu powszechnych reguł, jakim się podporządkowałem”³².

Już w *Maszeńce* pojawia się temat, który będzie u Nabokowa powracał, w takiej czy innej postaci, w gruncie rzeczy we wszystkich utworach – temat dwu (lub więcej) światów. W tym wypadku są to z jednej strony świat „realny”, świat, w którym bohater aktualnie żyje, który otacza go w czasie właściwej fabuły, świat emigracyjny, berliński, z drugiej zaś świat pamięci, świat wydarzeń sprzed rozpoczęcia akcji utworu, świat Rosji, przy czym ten drugi, niematerialny, jest piękniejszy, jak gdyby bardziej esencjonalny i lepszy. Przejaw nostalgii? Świadectwo tęsknoty za ojczystym „rajem utraconym” i jednocześnie za „rajem utraconym” lat chłopięcych?³³ Tak, niewątpliwie, ale nie tylko to. Także przekonanie, że nasz świat, świat dotykalny i oczywisty, nie jest jedyny i nie jest najdoskonalszy. Że pamięć, która unieruchamia czas, a więc w pewnym sensie pozwala zapanować nad nim, pozwala go unieważnić i pozwala się od niego wyzwolić, zbliża nas do wyższych, doskonalszych form bytu. Dodajmy, że to pamięć odkrywa w życiu sens. W pewnym momencie bohaterowi powieści całe życie wydaje się kręceniem filmu,

³⁰ Informacje o dalszych losach Szulginy za: W. S t a r k, W. S z., *ili muza Nabokowa*, „Iskusstwo Leningrada” 1991, marzec, s. 17–25, D. E. Z i m m e r, [hasło] Mary. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 352, M. M a l i k o w a, *Zabytyj poet*, [Wstęp do:] W. W. N a b o k o w, *Stichotworienija*, Sankt-Pietierburg 2002 (Nowaja Biblioteka poeta), s. 45 (przypis 9).

³¹ V. N a b o k o v, *Introduction*, s. 9–10.

³² *Ibidem*, s. 9.

³³ Według Wiktora Jerofiejewa, *Maszeńska* to pierwsza Nabokowska „próba odzyskania raju utraconego”. W. J e r o f i e j e w, *Russkaja proza W. Nabokowa*. [W:] W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij w 4 tomach*, t. 1, Moskwa 1990, s. 16.

„podczas którego obojętny statysta ani wie, w jakim uczestniczy widowisku”³⁴. Całość życia dostępna jest oczywiście jedynie z perspektywy śmierci, ale jego cząstki już wcześniej pamięć wyświetla nam jako sensowny film, artefakt, widowisko, w którym role poszczególnych uczestników znajdują objaśnienie i układają się w logiczne i artystycznie zorganizowane ciągi.

Zauważmy, że świat wspomnień jest niematerialny, duchowy. Już poczynając co najmniej od Platona istnieje w myśli ludzkiej przekonanie, iż rzeczy cielesne są mniej doskonale i mniej realne od duchowych. To jedynie byt duchowy istnieje obiektywnie i samoistnie. Rzeczy cielesne są jak cienie na ścianie słynnej Platońskiej jaskini.

Warto zauważyć, że w *Maszeńce* słowo „cień” powraca wielokrotnie i należy je wręcz uznać za słowo-klucz, a także za motyw przewodni powieści³⁵. „Idąc na obiad nie pomyślał o tym, że ci ludzie, cienie jego wygnańczego snu, będą rozmawiać o jego prawdziwym życiu – o Maszeńce” (s. 61). „Cień jego mieszkał w pensjonacie pani Dorn, on sam zaś był w Rosji” (s. 64). „Było to nie po prostu wspomnienie, ale życie o wiele bardziej rzeczywiste, bardziej «intensywne» – jak się pisze w gazetach – niż życie jego berlińskiego cienia” (s. 65). Podtiagin w pewnym momencie wydaje się bohaterowi „przypadkowym i niepotrzebnym cieniem” (s. 62). Czytamy też o „cieniach jego [Ganina – L.E.] berlińskiego życia” (s. 70) i o tym, że bohater „sprzedawał własny cień” (s. 15)³⁶, czyli pracował jako statysta w filmach³⁷. Ujrzawszy w kinie siebie samego, Ganin rozmyśla „o tym, że oto teraz jego cień będzie wędrował z miasta do miasta, z ekranu na ekran, że nigdy nie dowie się, jacy ludzie będą go oglądać i jak długo będzie się poniewierał po świecie”, a potem w jego myśli pojawia się „ponury dom, w którym mieszkało siedem rosyjskich zatraconych cieni” (s. 29), czyli jego pensjonat. A więc życie emigranta³⁸ jest życiem cienia, widma, życiem w poczekalni kolejowej albo w wagonie: nie na darmo autor wprowadza motyw pociągów, które niemal przez całą dobę słychać w pensjonacie, przez co wydaje się, że „cały dom powoli dokąś jedzie” (s. 11)³⁹. Ponadto emigracyjna rzeczywistość, sytuacja wygnańczego zawieszenia skłania do odwrócenia się od rzeczywistości i skierowania ku wspomnieniu i marzeniu. Jak powiada Julian Connolly, Nabokov sytuuje bohatera „w środowisku, gdzie marzenie, oddawanie się osobistym rojeniom jest normą, a nie wyjątkiem”⁴⁰. Życie emigracyjne jest też czymś

³⁴ V. N a b o k o v, *Maszeńka*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2004, s. 29. Dalsze cytaty z powieści według tego samego wydania. Po cytacie w nawiasie znajdzie się numer strony.

³⁵ Stephen Jan P a r k e r wymienia też inne takie motywy, m.in. podróż oraz film (kino). *Understanding Nabokov*, Columbia 1987, s. 31.

³⁶ Kryje się tu zapewne aluzja do utworu niemieckiego romantyka Adalberta von Chamisso *Przedziwna historia Piotra Schlemihla* (1814, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*), w którym bohater sprzedaje diabłu swój cień.

³⁷ Również Nabokowowi zdarzało się zarabiać na życie statystując w filmach. Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 205, 239; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 112.

³⁸ Jak trafnie zauważa Aleksandr Dolinin, nazwisko, którym bohater posługuje się na emigracji (bo wiemy, że w przeciwieństwie do imienia nie jest to nazwisko prawdziwe, por. s. 92), Ganin, zawiera w sobie te same głoski, co słowo *izgnaniye* („wyznanie”) i *izgnannik* („wyznaniec”), a także co angielskie słowo *gone* w znaczeniu „miniony”, „odeszły”. A. D o l i n i n, *op. cit.*, s. 41 (przypis 35).

³⁹ *Nota bene*, żaden z dwu berlińskich *Pensionen*, w których mieszkał Nabokov, nie znajdował się przy torach kolejowych, co zaświadcza D. E. Z i m m e r, [hasło] *Mary*, s. 348.

⁴⁰ J. C o n n o l l y, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge 1992, s. 32.

na kształt snu, sennej wizji. Już Julij Ajchenwald zauważył, że pensjonat „nie sprawia wrażenia oryginału, jawy: zdaje się jakby ludzie śnili się tu sami sobie”⁴¹. Czy jednak dotyczy to tylko życia w szczególnych warunkach, na emigracji, w oczekiwaniu zmian, które pozwoliłyby wrócić do domu i zacząć żyć naprawdę?

Jeżeli egzystencja Ganina w Berlinie jest snem, to jawą są jego wspomnienia. Lew Glebowicz tworzy cały świat wspomnień, a ściślej mówiąc odtwarza świat dawny: „Był bóstwem odtwarzającym zaprzepaszczone świat. Stopniowo wskrzeszał świat dla kobiety, której nie śmiał do niego wprowadzić, dopóki nie będzie całkiem gotów” (s. 41). Zauważmy, że akcja powieści trwa sześć dni, siódmego bohater wyjeżdża. Ten fakt podkreśla sześć pokoiów w pensjonacie pani Dorn⁴², każdy z nich jest oznaczony kartką wydartą ze starego kalendarza. Odtwarzanie świata zajmuje więc tyle samo czasu, ile jego biblijne stwarzanie. Bohater powieści jest bogiem (w oryginale użyte jest słowo *bog*, a w wersji angielskiej *god*, a więc „bóg”, co prawda w obu wypadkach pisane małą literą)⁴³ tworzącym świat, przypomina też konstruującego swój powieściowy świat pisarza. „Był to zdumiewający romans” – czytamy, gdy we wspomnieniach Ganin ma odezwać się po raz pierwszy do Maszeńskiej – „rozwijający się z prawdziwą i czułą ostrożnością” (s. 65). Użyte w rosyjskim oryginale słowo *roman*⁴⁴ jest dwuznaczne, oznaczać może nie tylko „romans”, ale i „powieść”, jak zauważa Dolinin, chodzi nie tylko o miłość, ale i o książkę o niej, przy czym jest to „książka wyobrażona, stworzona przez świadomość, która wyrwała się z niewoli czasu, chociaż niezapisana”⁴⁵, dodajmy niezapisana przez jej „autora przedstawionego”, ową świadomość, która ją na naszych oczach wymyśla. Ów „autor” nie pisze, całość jego „powieści” jest jedynie pomyślana.

Platon widział w sztuce coś bardzo niedoskonałego, gdyż uważał, że jej istotą jest naśladownictwo, wobec czego sztuka musi zostać uznana za kopię kopii, bo naśladuje rzeczy materialne, które same są naśladownictwem idei; jest to więc naśladownictwo drugiego stopnia, naśladownictwo do kwadratu. Nabokov jednak daleki był od mimetycznej koncepcji sztuki. Bliższy wydaje się estetyce innego filozofa, który również mówił o ideach i rzeczach, Władimira Sołowjowa. Zdaniem owego myśliciela, który – jak wiemy – silnie oddziaływał na pisarzy rosyjskiego Srebrnego Wieku, artysta bierze na siebie rolę „pośrednika między światem wiecznych idei [...] a światem zjawisk zmysłowych”⁴⁶. Sztuka okazuje się pokrewna mistyce⁴⁷. Służyć ma przemianie „życia fizycznego

⁴¹ J. Ajchenwald, [Recenzja Maszeńskiej], „Rul”. Cyt. za: *Klassik bez rietuszy*, s. 26.

⁴² Jak zauważa Dolinin, sześć pokoiów odpowiada nie tylko sześciu dniom, ale i sześciu latom wygnania Ganina. A. Dolinin, *Dwojnoje wriemia u Nabokowa (Ot „Dara” k „Lolitie”)*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, s. 297.

⁴³ W. Nabokow, *Maszeńska*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij ruskogo pierioda w piati tomach*, t. II, s. 69; V. Nabokov, *Mary*, s. 40.

⁴⁴ W. Nabokow, *Maszeńska*, s. 85.

⁴⁵ A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, s. 44.

⁴⁶ W. S. Sołowjow, *Poezija gr. A. K. Tolstogo*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij*, t. 7, Bruxelles 1966–1970, s. 144. Cyt. za: J. Dobieszewski, *Włodzimierz Sołowjow. Studium osobowości filozoficznej*, Warszawa 2002, s. 317.

⁴⁷ Por. A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973, s. 569.

w duchowe⁴⁸, z punktu widzenia celów ostatecznych chodzi już nie tylko o obcowanie z wyższą rzeczywistością, do czego ogranicza się Nabokov (dwa światy raczej nie mogą u niego w całej pełni upodobnić się do siebie), ale o doskonale wcielenie duchowej pełni w rzeczywistość naszą, ludzką, „zrealizowanie w niej absolutnego piękna czyli stworzenie powszechnego organizmu duchowego”⁴⁹, a więc jej doskonale przekształcenie.

Jak zauważa Jurij Lewin, w debiucie powieściowym Nabokova mamy do czynienia z trzema romansami bohatera z Maszeńką: realnym romansem w przedrewolucyjnej Rosji, romansem w listach w czasie wojny domowej i wreszcie romansem we wspomnieniach⁵⁰. O jednym z nich czytamy w zakończeniu utworu: „te dni były, być może, najszcześniejszym okresem w jego życiu” (s. 126). Stwierdzenie to nie dotyczy bynajmniej romansu realnego, tylko czterech dni intensywnego wspomniania. To one, a nie czas będący treścią owych wspomnień, pretendują do miana najszcześniejszych w życiu bohatera. A więc z tych trzech romansów najwspanialszy okazuje się romans rozwijający się w pamięci.

Charakterystyczne jest falowanie uczuć bohatera do Maszeńki. Kiedy Lew Glebowicz widzi ją po raz ostatni – jak pamiętamy, spotykają się przypadkiem, w pociągu (ona wkrótce wysiada, on jedzie dalej; można w tym widzieć antycypację przyszłości: jej pozostania na kilka lat w Rosji, jego wyjazdu na emigrację) – długo przygląda się z platformy wagonu jej malejącej sylwetce: „i im bardziej się oddalała, tym oczywistsze stawało się dla niego, że nigdy nie przestał jej kochać” (s. 85). Jest więc tak, jakby to odległość wzmagала uczucie⁵¹. Potwierdza to fakt, że tuż po momencie największej bliskości, kiedy to Maszeńka chce mu się oddać (s. 83, inna sprawa, że do pełnego zbliżenia fizycznego, jak pamiętamy, nie dochodzi)⁵², bohater uznaje, „że już nie kocha Maszeńki” (s. 83–84). Potwierdza to również fakt nasilenia się uczuć w okresie romansu korespondencyjnego: „Przez całe dni po otrzymaniu listu pełen był rozedrganego szczęścia. Wydawało mu się niepojęte, że mógł rozstać się z Maszeńką” (s. 101–102). Wreszcie wielce znaczące wydaje się zaskakujące zakończenie powieści, kiedy Ganin, upiwszy wprzód męża ukochanej i przestawiwszy wskazówki jego budzika, idzie na dworzec spotkać się z żywą Maszeńką i nagle ze spotkania tego rezygnuje, uznając, że prócz jej wspomnieniowego obrazu innej Maszeńki „nie ma i nie może być” (s. 126), po czym samotnie wyjeżdża z Berlina. Ganin „wyczerpał swoje wspomnienie, nasycił się nim do ostatka” (*ibidem*). Rzeczywista obecność ukochanej okazuje się do niczego niepotrzebna. Marzenie (charakterystyczne, że bohater nie pamięta, kiedy ujrzał Maszeńkę po raz pierwszy: „myślał o niej na długo przedtem, nim ją zobaczył, stworzył sobie jedyne

⁴⁸ W. S. Sołowjow, *Ogólny sens sztuki*, przeł. J. Zychowicz, [w:] i d e m, *Wybór pism*, t. III, oprac. A. Hauke-Ligowski, OP, s. 19.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ J. Lewin, *Zamietki o „Maszeńkie” W. W. Nabokowa*. [W:] W. W. Nabokov: *Pro et contra. Licznost' i tvorczestwo Władimira Nabokowa w ocenie russkich i zarubieźnych myslitielej i issledowatielej. Antologija*, sost. B. Awierin, M. Malikowa, T. Smirnowa, Sankt-Pietierburg 1999, s. 365.

⁵¹ Zwraca na to uwagę J. Connolly, *op. cit.*, s. 36.

⁵² Zob. komentarz na temat tego fragmentu i rozważania na temat miłości cielesnej w powieści w rozdz. I, s. 15–16.

o niej wyobrażenie, i teraz, po wielu latach, wydawało mu się, że spotkanie, które mu się zwidywało, i spotkanie rzeczywiste zlewają się, niepostrzeżenie przemieniają jedno w drugie, żywa bowiem była tylko płynnym przedłużeniem zwiastującej ją postaci”, s. 52) i wspomnienia są doskonalsze niż to, co realne.

Fizyczność zdaje się wszystko psuć. Staje się tak przecież nie tylko w wypadku romansu z Maszeńką, ale i trzymiesięcznej berlińskiej miłości bohatera z Ludmiłą⁵³. „Bardzo krótko trwało jego prawdziwe uniesienie, ów stan duszy, w którym widział Ludmiłę w obłoku czaru, stan poszukującego, wzniesłego, prawie niezemskiego wzruszenia” (s. 26). Stan ów kończy się wraz ze zbliżeniem fizycznym. „Ludmiła oddała mu się i wszystko stało się od razu bardzo nudne” (*ibidem*). Kochanka budzi w nim wręcz odrazę („Wszystko w Ludmile było mu teraz wstrętne”, s. 17). Cudem jest „nieziemskie wzruszenie”, ziemską materialność nie może mu sprostać.

Wspomnienia są, wedle Nabokova, właśnie „nieziemskie” i „nieśmiertelne”, tak przynajmniej wynika z wiersza *Wiosna* (*Wiesna*)⁵⁴ z roku 1925:

Z dala od zgiełku, burz wygnania
 żyje treść mego wspomnienia
 pośród nieziemskich jakichś cisz.
 To, co nie wróci – nieśmiertelne⁵⁵.

Wspomnienie to byt jedynie duchowy, nieskażony materialnością, a więc – wedle koncepcji wywodzących się z platoizmu – doskonalszy. Rzeczywistość materialna to świat naszego wygnania, prawdziwą naszą ojczyzną jest świat idealny.

Takiemu odczytaniu pierwszej powieści Nabokova zdaje się częściowo przeczyć jej zakończenie. Przecież bohater budzi się jakby do prawdziwego życia, wszystko zdaje się wracać na swoje właściwe, czyli zgodne z powszechnymi odczuciami miejsca: „owo życie wspomnień, którymi żył Ganin, stawało się tym, czym było naprawdę – odległą przeszłością” (s. 125). Wizerunek Maszeńki – czytamy – pozostał „w domu cieni, który sam już stał się cieniem” (s. 126). A więc teraz cieniem są wspomnienia, a realności nabiera teraźniejszość. Co istotne dla analizy motywu cienia w powieści, to właśnie cienie stają się częścią mechanizmu przemiany bohatera. To cienie padają o poranku inaczej niż wieczorem, do którego Ganin jest przyzwyczajony, i tworzą „dziwne połączenia, niespodziewane dla oka”, w rezultacie wszystko wydaje się „ustawione nie tak jak należy, nietrwałe, odwrócone niczym w lustrze” (s. 125). W miarę jak słońce się wznosi, cienie rozchodzą się na swoje zwykłe miejsca, w „trzeźwym świetle”, wspomnienia blakną i wyzbywają się znaczenia, a ulica nabiera życia, „zatracając swój dziwny widmowy czar” (*ibidem*). Bohater czuje się zdrowy, silny i gotowy do każdej walki.

⁵³ O paralelności historii obu romansów wspomina J. Connolly, *op. cit.*, s. 34–35.

⁵⁴ Liryk ten w związku z *Maszeńką* cytuje A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, s. 41.

⁵⁵ W. Nabokow, *Wiesna*, „Ru”, 10 V 1925. Cyt. za przedrukiem w: *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. I: 1918–1925, Sankt-Pietierburg 1999, s. 566. Ciekawe, że wiersz zaczyna się od motywu pociągu.

Na samym końcu jednak widzimy go w pociagu, jak zapada w drzemkę. Znajduje się więc w stanie, który wcześniej skojarzony był z bytowaniem „cieni” w emigracyjnym pensjonacie. Jak powiada Julian Connolly: „Chociaż ostatni rozdział przedstawił Ganina budzącego się do życia, końcowe zdanie powieści portretuje go zapadającego znów w sen, być może po to, by powrócił do stanu, w którym marzenia i fantazje mają więcej uroku niż świat zewnętrzny”⁵⁶.

Zakończenie jest otwarte, w czym zresztą zapewne wolno się domyślać świadomego zamiaru autora. Niewątpliwie dobrą stroną „przebudzenia” Ganina stanowi „odnowiona miłość” (*ibidem*), z jaką dostrzega on otaczające go rzeczy. Wspomnienie się wyczerpało, wyobraźnia bohatera, który dzięki swojej zdolności do niezwykle zmysłowego i wieloaspektowego ewokowania przeszłości, dzięki wrażliwości na detal i umiejętności „powieściowego” porządkowania wrażeń, ma pewne cechy artysty, potrzebuje nowej strawy⁵⁷. Gdyby jednak zatryumfowało „trzeźwe światło” i jednostronne widzenie świata, Ganin mógłby stracić całą swoją wyjątkowość, stając się podobny przyziemnemu i trywialnemu Alfiorowowi. Wtedy przemiana bohatera, ukazana jako pozytywny zwrot w jego życiu, okazałaby się fałszywym tropem.

---

⁵⁶ J. Connolly, *op. cit.*, s. 43.

⁵⁷ I tu można by dostrzec paralelę autobiograficzną. Jak zauważa A. Dolin (w *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, s. 46), *Maszeńka* stanowi zwieńczenie i zakończenie pewnego etapu twórczości Nabokova, etapu, który można by nazwać nostalgicznym.

V

KRÓL, DAMA, WALET

Po wydaniu *Maszeńki* pisarz dość szybko uznał, że jego rozwój artystyczny wymaga czegoś zupełnie innego niż to, co przyniósł powieściowy debiut. I rzeczywiście, kolejna książka, *Król, dama, walet*, była jak gdyby zupełnie nowym punktem wyjścia, wyznaczeniem całkiem innych perspektyw. „Ciepło uczuć, które *Maszeńka* w pewnym stopniu zawdzięcza wpływom poetyckiej prozy Bunina – zauważa Andrew Field – zmienia się w swoje przeciwieństwo w *Królu, damie, walecie*, gdzie wszystkie tryby i dźwignie warsztatu pisarskiego zostały z premedytacją obnażone, a emocje tylko czasami przeblyskują gdzieś w tle”¹.

Pomysł nowej powieści przyszedł Nabokowowi do głowy w lipcu 1927 r. podczas pobytu w Binz na Rugii. Pisarz wraz z żoną pojechali na wakacje nad Zatokę Pomorską z kilkoma chłopcami, których powierzono ich opiece. Po powrocie do Berlina Władimir Władimirowicz napisał najpierw opowiadanie *Sprawa honoru*, które weszło do tomu *Powrót Czorba. Opowiadania i wiersze* i dopiero pod koniec września zaczął myśleć o tym, żeby ująć do *Króla, damy, waleta*. W tym czasie jednak zajęła go wykluwająca się właśnie idea innej powieści, *Obrony Łużyna*, która miała powstać później, w następnej kolejności. Dopiero w styczniu 1928 zaczął się poród utworu „poczętego” nad Zatoką Pomorską. Pisarz musiał skonkretyzować swój pomysł, dookreślić wszelkie szczegóły. Jak opowiedział po latach Andrew Fieldowi, udał się na przykład do pneumonologa, by zasięgnąć rady w sprawie śmiertelnej choroby bohaterki. „Muszę ją zabić” – oznajmił podobno lekarzowi. Ten spojrzał na niego w grobowym milczeniu². Pod koniec stycznia Władimir Władimirowicz donosił matce, że jest bardzo pochłonięty pisaniem, a jakiś czas później, że wylewa nad powieścią siódme poty. W połowie maja dokończył roboczą wersję utworu. W końcu czerwca gotowa była wersja ostateczna³. Rzecz pisana była w dwupokojowym mieszkaniu na antresoli przy Passaeuer Strasse 12 w dzielnicy Willemsdorf, wynajętym u kupca Horsta von Dallwitza, mówiącego po rosyjsku Niemca

¹ A. Field, *Nabokov: His Life in Part*, Harmondsworth 1977, s. 188.

² A. Field, *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1981, s. 119.

³ Historia powstania utworu na podstawie: B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 274–278; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 137.

bałtyckiego⁴. Książka ukazała się we wrześniu 1928 nakładem berlińskiego wydawnictwa „Słowo”, którym kierował przyjaciel ojca autora, Iosif Hessen. W 1930 najpierw w odcinkach w „Vossische Zeitung” (15 III – 1 IV), a potem w formie książkowej w wydawnictwie Ullstein ukazał się przekład niemiecki autorstwa Siegfrieda von Vegesacka (*König, Dame, Bube, ein Spiel mit dem Schicksal*); w książce napisano, że jest to tłumaczenie autoryzowane, co wskazywałoby na przyzwoitą znajomość niemieckiego, której Nabokov później gwałtownie zaprzeczał. Jako autor figurował W. Nabokoff-Sirin⁵. Za wydanie przekładu pisarz otrzymał 7500 marek, dwudziestokilokrotnie większe honorarium niż za publikację oryginału (opłacił za nie wyjazd w Pireneje na łowy motyli, a za resztę kupił niewielką działkę w planowanej rosyjskiej kolonii letniej koło Kolbergu nad jeziorem Wolziger)⁶. Translacja czy wersja angielska (tłumaczenie Dmitriego Nabokowa przy współpracy autora) ukazała się w roku 1968 w Stanach Zjednoczonych (McGraw-Hill Book Company) i Wielkiej Brytanii (Weidenfeld and Nicolson). Jedną z pierwszych rosyjskich powieści autora *Lolity* została więc przetłumaczona jako jedna z ostatnich. Pisarz przerwał pisanie *Ady* (1969) i zaczął pracować nad tłumaczeniem, mając do dyspozycji dosłowny przekład pióra swego syna, w listopadzie 1966 i zakończył tę pracę w marcu 1967. Dokonał bardzo wielu zmian w stosunku do tekstu rosyjskiego („niemal każda strona *King, Queen, Knave* różni się od słowiańskiego oryginału”)⁷, przekształcając go właściwie na wszystkich płaszczyznach⁸, płaszczyźnie struktury, charakterystyki bohaterów i postaci, stylu, otwartości w stosunku do tematu seksu. Jak jednak pisze Jane Grayson, która – podobnie jak Proffer – dokładnie przeanalizowała te zmiany: „Różnica między tłumaczeniem a oryginałem to różnica stopnia nie rodzaju”⁹. Tu omawiać będziemy powieść w jej wersji ostatecznej, która stała się podstawą polskiego przekładu, tylko niekiedy zaznaczając, że dany fragment pojawił się dopiero w tekście angielskim.

W roku 1971 powstała nakręcona dla producentów amerykańskich i zachodniemieckich filmowa wersja powieści w reżyserii Jerzego Skolimowskiego z Ginią Lollobrigida w roli Marty i Davidem Nivenem w roli Dreyera.

Zdaniem Andrew Fielda, pomysł tytułu podsunęła autorowi tak samo nazwana bajka Hansa Christiana Andersena, której treść nie ma wprawdzie nic wspólnego z powieścią, ale której rosyjski przekład ukazał się w lutym 1927 w gazecie „Rul”. Redaktorem tej gazety był do swej tragicznej śmierci (1922) ojciec pisarza (redaktorem – również później – był też Hessen), a on sam opublikował w niej sporo tekstów. Mogło tak być, choć

⁴ D. E. Zimmer, *Nabokovs Berlin*, Berlin 2001, s. 149.

⁵ A. Field, *Nabokov: A Bibliography*, New York 1973, s. 71; M. Juliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 564.

⁶ Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 290–291; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 140; D. E. Zimmer, *op. cit.*, s. 149–150.

⁷ C. R. Proffer, *A New Deck for Nabokov's Knives*. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr., C. Newman, New York 1970, s. 294.

⁸ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 520–524; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 376–375.

⁹ J. Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977, s. 114.

trzeba powiedzieć, że Nabokov negował po latach jakiegokolwiek związek bajki Andersena z powstaniem powieści¹⁰.

Emigracyjna krytyka zareagowała na książkę na ogół przychylnie. Michaił Osorgin nazwał utwór „bardzo ciekawym i znakomicie zrobionym” i określił go jako „napisaną z talentem powieść, która mogłaby się pojawić w dowolnym języku, w sposób najbardziej naturalny w niemieckim”¹¹, podkreślał więc brak rosyjskiego nacechowania utworu; żałował zresztą, że Sirin nie stał się piewcą ani kronikarzem życia rosyjskiej emigracji, zwłaszcza że takie nadzieje rozbudziła *Maszeńka*. Michaił Cetlin widział w nowym utworze wpływ niemieckiego ekspresjonizmu, poza tym pisał: „wartość tej powieści nie tkwi w fabule. Autor chciał nam pokazać mechaniczność, bezduszną, automatyzm ludzi współczesnych”¹². Również Mark Słonim dostrzegał rzekomy „nalot ekspresjonizmu”¹³. Skrajnie nieprzychylnie wypowiedział się o powieści (i trzech innych książkach Nabokova) Georgij Iwanow, nazywając ją „staranną kopią pośledniego wzoru niemieckiego”¹⁴ i „do połysku wypolerowaną literaturą”¹⁵. Była to zemsta za krytyczną recenzję pisarza z powieści żony Iwanowa, Iriny Odojewcewej¹⁶, tak przynajmniej utrzymuje sam Nabokov¹⁷, któremu nie ma powodu nie wierzyć, trzeba jednak pamiętać, że niechętnie i bardzo krytyczne uwagi Iwanowa o *Poemacie uniwersyteckim* (*Uniwiersitietskaja poema*) Sirina ukazały się już w roku 1927¹⁸ i że stosunek Iwanowa, bliskiej mu Szkoły Paryskiej poezji emigracyjnej oraz środowiska pisma „Czista” do sztuki był bardzo różny od poglądów autora *Maszeńki*¹⁹. Napastliwy tekst rozsierzonego męża skrytykowanej pisarki (pisarz Don-Aminado nazywał go „niebezpiecznym Georgesem”), „budził w prasie

¹⁰ Por. A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, s. 153; i d e m, *VN*, s. 114–115.

¹¹ M. Osorgin, [Korol, dama, walet. Recenzja], „Poslednije nowosti”, 4 X 1928, s. 357. Cyt. za przedrukiem w: *Klassik bez rietuszy. Literaturnyj mir o tvorczestwie Władimira Nabokowa*, sost. A. G. Mielnikow, O. A. Korostielew, Moskwa 2000, s. 41.

¹² M. Cetlin, [Korol, dama, walet. Recenzja], „Sowriemiennye zapiski” 1928, vol. XXXVII, nr 37, s. 357. Cyt. za przedrukiem w: *Klassik bez rietuszy*, s. 43.

¹³ M. Słonim, *Mołodyje pisateli z rubieżom*, „Wola Rossii” 1929, nr 10–11, s. 117. Cyt. za: N. Mielnikow, *Kommientarij*. [W:] *Nabokow o Nabokowie i proczem*, red. N. Mielnikow, Moskwa 2002, s. 629.

¹⁴ G. Iwanow, *W. Sirin „Maszeńka”*, „Korol, dama, walet”, „Zaszcita Łużyna”, „Wozwraszczenije Czorba, rasskazy”, „Czista” 1930, kn. I, s. 233–236. Cyt. za przedrukiem w: *W. W. Nabokow: Pro et contra. Licznost’ i tvorczestwo Władimira Nabokowa w ocenke russkich i zarubieżnych myslitielej i issledowateliej. Antologija*, sost. B. Awierin, M. Malikowa, T. Smirnowa, Sankt-Pietierburg 1999, s. 215.

¹⁵ *Ibidem*, s. 216.

¹⁶ W. Nabokow, *Irina Odojewcewa. Izolda*, „Rul”, 30 X 1929. Przedruk w: *W. Nabokow, Sobrani-je soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 679–680.

¹⁷ Por. V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 64; i d e m, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Bruccoli, San Diego 1989, s. 288; *The Nabokov-Wilson Letters Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979, s. 300.

¹⁸ „Takimi ciężkimi jambami, pozbawionymi wszelkiego wyczucia wiersza, opisuje się ku ucieście kolegów z klasy egzaminy i nauczycieli w gimnazjum. Robi się to zwykle nie później niż w piątej klasie. Sirin trochę zwlekał – napisał swój poemat w Oksfordzie [w istocie Nabokov studiował w Cambridge – L.E.]. G. Iwanow, [Recenzja z. XXXIII pisma „Sowriemiennye zapiski”], „Poslednije nowosti”, 15 XII 1927. Cyt. za: N. Mielnikow, „Do posledniej kapli czernit...”. *Władimir Nabokow i „Czista”*, „Literaturnoje obozrienije” 1996, nr 2, s. 78.

¹⁹ Słusznie pisze o tym N. Mielnikow, twierdząc, że wiele rysów wojny między „Czislami” i Nabokovem „pozwała mówić nie tyle o konflikcie raczej nie lubiących się osobowości twórczych, nie tyle o intrygach i zawiści, ile o zmaganiu się antagonistycznych światopoglądów estetyczno-filozoficznych”. N. Mielnikow, *op. cit.*, s. 78.

emigracyjnej echa przez całe miesiące, a kiedy miały one już uchinać, poetka Zinajda Gippius wystąpiła w obronie Iwanowa i wrzawa wybuchła na nowo²⁰. Gippius, pisząc pod pseudonimem Anton Krajnij, wyraziła mianowicie szczere zdziwienie, że „stosunkowo miękka, tyle że bezpośrednia uwaga G. Iwanowa i to jeszcze o takim miernym pisarzu jak Sirin wywołuje [...] burze oburzenia”²¹. Pewna warszawska rosyjskojęzyczna gazeta nazwała Iwanowa „zawistnikiem Salierim”²².

W wywiadzie przeprowadzonym w 1932 Nabokov, zapytany o wpływy niemieckie, odpowiedział: „To śmieszne! Mówi się o wpływie na mnie niemieckich pisarzy, których nie znam. Przecież w ogóle kiepsko czytam i mówię po niemiecku. Już prędzej można mówić o wpływach francuskich: uwielbiam Flauberta i Prousta”²³. Zwłaszcza trop Flaubertowski jest w wypadku drugiej powieści Nabokova istotny.

Oczywiście do myśli o możliwych inspiracjach niemieckich skłaniał krytyków fakt, że bohaterami *Króla, damy, waleta* są Niemcy, a akcja toczy się w Niemczech, głównie w Berlinie²⁴, i w niemieckim środowisku. Tymczasem autora, jak sugerował wiele lat potem w przedmowie do angielskiej wersji powieści, skłoniły do takiego narodowościowego określenia bohaterów chęć odejścia od „ludzkiej wilgoci”, przenikającej debiut powieściowy, oraz poszukiwanie „bajkowej swobody właściwej nieznanemu środowisku”, pasującej do pisarskiego „marzenia o czystym wymyśle”²⁵. Pisał też: „Mógłbym zainscenizować KDW w scenerii rumuńskiej lub holenderskiej. Znajomość planu i klimatu Berlina przesądziły o moim wyborze”²⁶.

Nabokowowi całkowicie obce były ogólne diagnozy społeczne („Nigdy nie interesowała mnie tak zwana literatura społecznie zaangażowana”)²⁷ i jakiegokolwiek ogólne idee, dlatego twierdzenie Cetlina nie jest słuszne. Nabokov nie pokazuje bezdusznych, przypominających automaty ludzi współczesnych w ogóle, tylko konkretne przykłady takich jednostek, nie twierdzi, że to współczesna mu epoka zdegradowała gatunek ludzki. Cetlin jednak trafnie wskazał na dość dobrze zresztą widoczny motyw automatyzmu i odhumanizowania. Metaforą są tu automanekiny (występują też w powieści zwyczajne manekiny, z których najważniejszy jest drewniany Ronald, stojący obok obsługiwanego przez Franza stoiska sportowego w domu towarowym jego wujka i pod pewnymi względami powieściowego waleta przypominający), finansowane przez Kurta Dreyera, tytułowego „króla”, dzieło wynalazcy nieokreślonego pochodzenia, zrobione z czegoś, co nazywa on woskinem: „tworzywo ożywione tak zwanym prądem galwanobiotycznym

²⁰ B. O y d, *Vladimir Nabokov, The Russian Years*, s. 350.

²¹ A. K r a j n i j, *Literaturnyje razmyszlenija*, „Czisia” 1930, nr 3, s. 149. Cyt. za: N. M i e l n i k o w, *op. cit.*, s. 74.

²² Informacja za: B. N o s i k, *Mir i dar Władimira Nabokowa*, Moskwa 1995, s. 261.

²³ A. S i e d y c h [J. M. Cwibak], *U W. W. Sirina*, „Poslednije nowosti” 1932, 3 XI 1932, s. 2. Cyt. za przedrukiem w: *Nabokow o Nabokowie i proczem*, s. 52.

²⁴ Nazwa „Berlin” nie pada, mowa jest o stolicy, ale ponieważ chodzi o Niemcy, jest nią niewątpliwie Berlin, poza tym realia są w oczywisty sposób berlińskie właśnie. Na temat berlińskich realiów w powieści zob. D. E. Z i m m e r, *L'Allemagne dans l'oeuvre de Nabokov*, „L'Arc” 1985, s. 70.

²⁵ V. N a b o k o v, *Przedmowa* [do:] *Król, dama, walet*, [w:] i d e m, *Król, dama, walet*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2004, s. 6.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ V. N a b o k o v, *Przedmowa* [do:] i d e m, *Nieprawie godło*, przeł. M. Klobukowski, Warszawa 2006, s. 8.

przez cały czas pozostawało czynne – marszczyło się, napinało, rozluźniało, jak gdyby obdarzone było życiem, a nawet świadomością²⁸. Automanekiny nie mają jednak, rzecz jasna, duszy. Na pokazie, który kończy się zresztą klapą, wynalazca obiecuje zaprezentować dwa „osobniki” płci męskiej i jeden kobiecy, co musi się chyba skojarzyć z trójką bohaterów, zwłaszcza że „starszy jegomość” ma na sobie replikę swetra Dreyera i że ten oddaje mu swój własny krawat (s. 284). Co prawda na scenie pojawiają się tylko dwa automanekiny, ale trzeci (walet) zapewne gdzieś jest, tylko nie nadaje się do pokazania²⁹.

Bezdusznymi istotami są też bohaterowie. Dama, czyli Marta Dreyer, to pierwsze w twórczości Nabokova tak pełne i wspaniałe ucieleśnienie tego, co język rosyjski określa jako *poszłost'* (wulgarność, trywialność, banal, ograniczoność, zły smak, pozory czegoś ważnego i wartościowego)³⁰. Marta jest całkowicie poddana konwencjom i stereotypom swego środowiska, filisterskiego drobnomieszczaństwa. Nawet kochanka znajduje przede wszystkim dlatego, że tak zwykło się robić („Z niejasną urazą przypomniła sobie, że jej siostra miała już co najmniej czterech czy pięciu kochanków, jednego po drugim, i że młoda żona Willy'ego Walda miała dwu jednocześnie”, s. 96). Wyznanie wiary Marty brzmi: „Życie powinno toczyć się według planu, prosto i dokładnie, bez żadnych zakrętów”. Wszystko ma swoje przepisane konwencją miejsce i czas: „Elegancka książka jest na swoim miejscu na stole w salonie. Żeby zabić nudę w pociągu, można kartkować jakieś tanie pismo ilustrowane. Ale żeby z upodobaniem wchłaniać w siebie... za przeproszeniem, wiersze... w luksusowej oprawie... ktoś, kto uważa się za człowieka interesu, nie powinien, nie może, nie śmie postępować w ten sposób” (s. 19–20). W mężu chyba najbardziej drażni ją nieprzewidywalność jego zachowania, a także jego niezależność³¹, jego fantazja, jego bujna i swobodna witalność: „Potrzebowała męża prowadzącego osiadły tryb życia. Męża wyciszonego i poważnego. Potrzebowała męża martwego” (s. 217). Alfred Appel junior nazywa Martę „niedoskonałym robotem”, zestawiając ją z kiepsko funkcjonującym kobiecym automanekinem wynalazcy³².

Ambicje, marzenia i aspiracje Franza są nader przyziemne. Cechy jego charakteru – dość odrażające, a nawet budzące lęk. „Nie tylko zwierzęta – dowiadujemy się – ale i tak zwane przedmioty martwe bały się i nie znosiły Franza” (s. 250). Jego „gust” estetyczny jest równie okropny jak „gust” Marty, a pamiętajmy, że kryterium stosunku do sztuki to u Nabokova, zwłaszcza we wczesnym okresie twórczości, jedno z najważniejszych kryteriów oceny człowieka, także oceny etycznej. Jak się to często dzieje, Nabokov dopełnia charakterystyki postaci i wyostrza ją w wersji angielskiej, na przykład przypisując Franzowi zdolność do drobnej kradzieży (kiedy ma opuścić wynajęte mieszkanie, dowiadujemy się, że „spakował ręcznik gospodarza”, s. 250) i okrucieństwo wobec

²⁸ V. N a b o k o v, *Król, dama, walet*, s. 213. Dalsze cytaty z powieści na podstawie tego samego wydania. Po cytacie w nawiasie znajdzie się numer strony.

²⁹ Leona Toker uważa, że trzeciego manekina nie ma po prostu dlatego, że się on „całkowicie stopił z odczłowieczonym Franzem”. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca 1989, s. 51.

³⁰ Zwraca na to uwagę B. B o y d, *Vladimir Nabokov, The Russian Years*, s. 281. Więcej o *poszłosti* w rozdziale niniejszej pracy poświęconym analizie powieści *Dar*, s. 223–224.

³¹ Zwraca na to uwagę J. C o n n o l l y, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge 1992, s. 59.

³² A. A p p e l, Jr., *Nabokov's Dark Cinema*, New York 1974, s. 138–139.

zwierząt („przypomniał sobie obrzydliwego starego mopsa [...], którego kilka razy udało mu się zręcznie kopnąć”, s. 39–40; „Zastrzeliliśmy sporo bezdomnych kotów u mnie w miasteczku. Mój kolega i ja”, s. 62). W wersji angielskiej bohater otrzymuje także nazwisko: Bubendorf. Odnosi się ono przede wszystkim do jego roli waleta, gdyż *Bube* to po niemiecku „walet” właśnie. Rzeczownik ów oznacza jednak również „chłopaka”, co też charakteryzuje Franza, między innymi w odniesieniu do Marty, oraz „łajdaka”, „hultaja”, „łotra”, co określa jego „walory” etyczne; *Dorf* zaś to po niemiecku „wieś”, w czym można doszukać się odwołania do prowincjonalnego pochodzenia, a przede wszystkim, by tak rzec, prowincjonalnej mentalności postaci³³.

Dreyer wydaje się z tej trójki najsympatyczniejszy, obdarzony jest wielką siłą witalną, fantazją, pewną wrażliwością, ciekawością, marzeniami o bezinteresownych przedsięwzięciach, o dalekich podróżach, tęsknotą za wielką pasją, poczuciem humoru, inteligencją, zamiłowaniem, co prawda raczej letnim, do dobrej literatury, swego rodzaju żyłką artystyczną: „Największą satysfakcję artystyczną czerpał ze swych przedsięwzięć handlowych w okresie inflacji. Wiedział jednak doskonale, że bardziej odpowiadałyby mu inne sztuki, inne nowości” (s. 245). Dowiadujemy się też, że w latach chłopięcych „chciał być artystą, jakiegokolwiek rodzaju” (*ibidem*).

Wydaje się wszelako, że jako człowiekowi powierzchownemu, niezdolnemu do empatii i raz na zawsze wszystko klasyfikującemu wbrew nieustannym przemianom, jakie niesie życie (zgodnie z filozofią Bergsona, niepotrafiącemu naprawdę poznać rzeczywistości), brak mu kwalifikacji na prawdziwego artystę. Trafnie charakteryzuje go jego dawna kochanka Erika, mówiąc: „ty najzwyczajniej w świecie ślizgasz się po powierzchni. Stawiasz człowieka na półeczce i myślisz, że będzie tam stać zawsze. Ale, widzisz, figurka się przewraca, spada, a ty sądzisz, że ciągle tam stoi, i nawet kiedy znika, nic sobie z tego nie robisz” (s. 194). To oczekiwanie, że raz określony, myślowo scharakteryzowany człowiek będzie zawsze postępował w zgodzie z tą charakterystyką, a więc, że zawsze już będzie „na swoim miejscu”, łączy go w pewien sposób z Martą. Dreyer, według celnego określenia Eriki „absolutnie szczęśliwy egoista” (*ibidem*, Erika mówi też: „rzewne serce egoisty”, s. 256), nie dostrzega bliźnich, nie interesuje się tym, co tkwi w człowieku. To czyni go ślepym, także ślepym na niewierność żony („jest chłodna i rozsądna, i opanowana – mówi Erice o Marcie. – Kochanek! Przecież ona nie zna nawet pierwszej litery słowa «amory»”, s. 193). I ślepym na głębszą prawdę o ludziach. Kiedy po zwiedzeniu zorganizowanej przez policję „wystawy zbrodni” idzie ulicą, w każdym, kogo napotyka, rozpoznaje przestępcę. Dopiero podszedłszy do furtki swej willi, dostrzega Martę i Franza; czuje ulgę, „widząc wreszcie dwie dobrze znane, całkowicie

³³ *Nota bene*, mamy w powieści więcej nazwisk znaczących, na przykład nazwiska epizodycznych postaci: Wald, Schwimmer i Hertz, czyli „las”, „pływak” i „serce”. Wiążą się one z rozwojem akcji: jeden z planów zamordowania Dreyera zakłada las jako miejsce działania, a i w planie ostatecznym ofiara udaje się na spotkanie z niedoszłymi zabójcami przez las przy plaży, w owym ostatecznym planie wszystko opiera się na fackie, że Dreyer w przeciwieństwie do Marty i Franza (wychowany nad rzeką Franz jest bardzo dobrym pływakiem) nie umie pływać, wreszcie powodem śmierci Marty jest serce, które jak stwierdza badający ją lekarz „zachowuje się dziwnie” (s. 236). Śmierć ta jest w powieści przygotowana, między innymi słowami doktora Hertza. Na związek tych nazwisk z rozwojem akcji zwraca uwagę S. Merkel, Vladimir Nabokov's „Kinght, Queen, Knave” and the Commedia Dell'Arte. „Nabokov Studies” 1994, vol. 1, s. 93.

ludzkie twarze" (s. 229). Popelnia groteskowy błąd, bo właśnie teraz istotnie zetknął się ze zbrodniarzami, zastanawiającymi się, jak by się go pozbyć.

Także Franz ma ograniczoną zdolność widzenia: jest krótkowzroczny. W dodatku zaraz po przyjeździe do stolicy w hotelu (jego nazwa – „Montevideo”, zawierająca w sobie łacińskie *video*, czyli „widzę” – jest więc ironiczna) tłuście okulary, co czyni go na wpół ślepy. Nabokov w swych późniejszych utworach będzie przeciwstawiał krótkowzroczność i ślepotę (fizyczne i metaforyczne) zdolności przenikliwego, wieloaspektowego widzenia, właściwego prawdziwemu artyście. W *Darze* „wygrany” zostanie motyw krótkowzroczności Nikołaja Czernyszewskiego, w bliźniaczej parze *Camera obscura/Śmiech w ciemności* (drugi tekst to angielska, mocno zmieniona wersja pierwszego, rosyjskiego) – motyw ślepoty. „Jeśli życie wydaje nam się czasem trochę zamglone i mroczne – pisze Nabokov w szkicu *Puszkina albo prawdziwe i prawdopodobne* (1937, *Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable*) – to dlatego, że cierpimy na krótkowzroczność”³⁴. Inna sprawa, że żyjąc na tym świecie, po prostu jesteśmy skazani na krótkowzroczność i częściową ślepotę. Jest ona jednak czasem większa, czasem mniejsza. Możliwości widzenia niewątpliwie w zasadniczy sposób poszerza sztuka.

Całą trójkę bohaterów *Króla, damy, waleta* łączy skłonność do uprzedmiotowienia innych. Martę szczególnie pociąga we Franzu jego uległość. Podczas pierwszej jego wizyty myśli o nim: „rozgrzany, zdrowy, młody воск, który można dowolnie ugniatać, nadając mu kształt, na jaki ma się akurat chęć” (s. 40). Zmienia go później w całkowicie posłuszny swej woli automat. Franz widząc Martę w pociągu, czyni z niej obiekt erotyczny: „skierował myśli zgodnie ze swoim życzeniem. [...] Obnażył ramiona kobiety, która przed chwilą siedziała przy oknie [...], potem, zachowując wspaniałe ramiona, wymienił głowę, podstawiając twarz siedemnastoletniej pokojówki [...]; jednak i tę głowę także wymazał i wstawił na jej miejsce twarz jednej z berlińskich piękności o śmiałych oczach i wilgotnych wargach, ślicznotek, które widzi się głównie na reklamach alkoholi i papierosów” (s. 23). Paradoksalnie, jak się dowiadujemy, dopiero wtedy obraz ożywa.

Stosunku Franza do „cioci” nie sposób nazwać miłością³⁵. Chodzi tu wyłącznie o niezaspokojony pociąg płciowy, jak widać to choćby z przedstawionych wyżej wyobraźniowych manipulacji waleta nienakierowanych nawet szczególnie na jej osobę. Kiedy erotyczne oczarowanie mija, terroryzowany przez kochankę chłopak zaczyna odczuwać znużenie i niechęć („No, do roboty, stary wiarusie” – mówi do siebie, biorąc się do uprawiania seksu, s. 183), a nawet wręcz odrazę: „Marta siedziała bokiem na stole, z ciasno skrzyżowanymi nogami, ukazując pod spódnicą kawałek tłustego uda. W beztłumionym świetle jej skóra wyglądała bardziej szorstko, a jej twarz wydawała się szersza, być może dlatego, że opierała brodę na pięści. Kąciki ust były opuszczone, oczy

³⁴ V. Nabokov, *Puszkina albo prawdziwe i prawdopodobne*, przeł. J. Lisowski. „Twórczość” 1987, nr 3, s. 17.

³⁵ Leona Toker (*op. cit.*, s. 61–62) uważa jednak, że przynajmniej początkowo i w wypadku Franza, i w wypadku Marty można mówić o autentycznej miłości, tyle że oboje odrzucają tajemniczy dar bycia zakochanym.

patrzyły w górę. Jakiś obcy człowiek w świadomości Franza zauważył mimochodem, że właściwie ta kobieta przypomina ropuchę” (s. 218). Jak trafnie zauważa Julian Connolly, mamy tu do czynienia z odwróceniem bajkowego schematu, według którego odrażająca żaba, pocałowana lub poślubiona przez księcia albo też po spędzeniu z nim nocy w tym samym łóżu, przeistacza się w piękną księżniczkę³⁶. W katalogu Aarnego-Thompsona³⁷ oraz idącym ogólnie za nim katalogu Juliana Krzyżanowskiego³⁸ jest to wątek 402: „Królewna-żaba”. Znanych jest wiele europejskich wariantów tej bajki, także opracowania literackie. Rzecz jasna, istnieją również ludowe warianty rosyjskie³⁹.

Sklonność do uprzedmiotowienia ludzi będzie się pojawiać także w późniejszej twórczości pisarza. Najlepszym przykładem jest Humbert Humbert, który uprzedmiotawia, „solipsyzuje” Lolitę.

Tytuł drugiej powieści Nabokova odwołuje się oczywiście do kart, do gry (*nota bene*, Donald E. Morton zauważa dodatkowe karciane skojarzenie: liczba rozdziałów – trzynaście – odpowiada liczbie kart od dwójki do asa)⁴⁰, co kazało wielu nabokovistom mówić o postaciach papierowych, płaskich, pozbawionych trzeciego wymiaru (Gleb Struve: „tytuł to aluzja do papierowego charakteru postaci powieści”; Andrew Field: „wszystkie postaci to papierowe figurki, mieszkające w domku z kart”; Laurie Clancy: „Przez całą powieść Nabokov akcentuje papierowy charakter bohaterów”)⁴¹. Tymczasem bohaterowie są bardzo plastyczni, jak najbardziej trójwymiarowi. Owszem, Dreyera porównuje się do karty, ale nie jest to Dreyer prawdziwy, kiedy bowiem Marta i Franz omawiają plany zabójstwa, dokonuje się jego swoiste rozdwojenie: „Istniał zarówno groźny, nieprzyjemny Dreyer, który chodził, mówił, dręczył go [Franza – L.E.] i wybuchał śmiechem, jak i drugi – całkowicie schematyczny, oderwany od pierwszego, stylizowana karta do gry, znak herbowy, i właśnie tego drugiego należało się pozbyć” (s. 196). Pierwszy Dreyer aż kipi energią, papierowy jest Dreyer z morderczych planów Marty (ich słabym punktem, czytamy, była ofiara, gdyż nie „dawała żadnych oznak życia, nim została go pozbawiona”, s. 199). A jednak wolno widzieć w tytule aluzję do braku jednego wymiaru, i to wymiaru nader istotnego, a mianowicie wymiaru duchowości. Jak pisze Leona Toker, bohaterom brakuje nie trzeciego, lecz „czwartego wymiaru”, brakuje im „tego, co nazywa się zwykle duszą – nie dlatego, że Nabokov nie zdołał nią ich obdarzyć, ale dlatego, że głównym tematem powieści jest zdławienie duchowej cząstki «ja», w dodatku dobrowolne”⁴². W sensie metaforycznym postaci powieści są więc rzeczywiste „płaskie” i papierowe, inaczej mówiąc martwe. Nieprzypadkowo Dreyer czyta, zresztą bez wielkiego zainteresowania, „*Die toten Seelen* pewnego rosyjskiego pisarza”

³⁶ J. Connolly, *op. cit.*, s. 56.

³⁷ *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, transl. S. Thompson, Helsinki 1964.

³⁸ J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. I-II, Wrocław 1962–63.

³⁹ A. N. Afanasjew, *Narodnyje russkije skazki w trioch tomach*, t. II, Moskwa 1986, s. 260–267.

⁴⁰ D. E. Morton, *Vladimir Nabokov*, New York 1974, s. 28.

⁴¹ G. Struve, *Notes on Nabokov as a Russian Writer*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo, Madison 1967, s. 50; A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, s. 153; L. Clancy, *The Novels of Vladimir Nabokov*, New York 1984, s. 28.

⁴² L. Toker, *op. cit.*, s. 58.

(s. 54), czyli *Martwe dusze* Gogola; w tej aluzji literackiej kryje się skrótowa charakterystyka bohaterów *Króla, damy, waleta*⁴³. Dodajmy, że Nabokov zamazuje granicę między rzeczywistością ożywioną i nieożywioną, animizując, antropomorfizując i antropopsychizując⁴⁴ rzeczy (chwyt ten w nieco mniejszym nasileniu obecny jest już w *Maszerńce*, gdzie służy jednak wyłącznie ożywieniu narracji i uplastycznieniu opisu). Przykładów można by podać bez liku. Oto kilka: furtka otwiera się ze złością (s. 29), willa gotowa jest „wszystkim dogodzić” (s. 46), przedmioty leżą, stoją i wiszą „w niedbałych pozach, jakie rzeczy wytworzone przez człowieka przyjmują pod jego nieobecność” (s. 111; por. też kilka następnych zdań), choinka obojętnie znosi „swoje błazeńskie szaty” (s. 155), pokój jest „wrogo nastawiony” (s. 31), biurko „ogłuszone” (s. 203), rozmaite obiekty „skrzywdzone” (s. 227) i „udręczone” (s. 228), ciastko „samotne” i – to drugie określenie może się ewentualnie odnosić do przedmiotów martwych – „wzgardzone” (s. 227). Dzięki temu chwytowi świat Marty, Franza i Dreyera przestaje się różnić od świata materii nieożywionej, który momentami może się wydać nawet bardziej uduchowiony. Podobny zabieg znajdziemy później w jednym z arcydzieł pisarza, powieści *Zaproszenie na egzekucję*⁴⁵.

Autor komentarza do drugiej powieści w dorobku Nabokova, W. Poliszczuk, wskazuje na inne karciane skojarzenie, które budzi tytuł. W wielu grach kombinacja król, dama, walet tego samego koloru jest nieobojętna. W preferansie (i – dodajmy od siebie – brydżu) gracz, który ma w rękę te karty, liczy na dwie lewy. Jedną z trzech kart raczej oddać musi przeciwnikowi, gdyż powinien ją zbić jego as. Na asa może trafić dowolna z trzech kart, czyli każda, „mówiąc obrazowo, może umrzeć”⁴⁶. Czytając po raz pierwszy drugą powieść Nabokova, spodziewamy się, że umrze król, tymczasem ostatecznie śmierć dosięga damę.

Jak zauważa czeski nabokovista, Michal Sýkora: „Tytuł powieści swoim karcianym odwołaniem wskazuje nie tyle na karciany charakter postaci, ile raczej na grę, którą rozegrał z nimi Los czy wszechmocny Autor”⁴⁷. Warto zauważyć, co zresztą czyni też Sýkora, że w literaturze rosyjskiej końca XVIII i XIX w. temat kart, gry karcianej jako modelu świata, społeczeństwa czy wszechświata był nader istotny i łączył się wyraźnie z kwestią przypadku i losu⁴⁸. Jednym z największych dzieł podejmujących ten temat jest *Dama pikowa* (1833, *Pikowaja dama*) Aleksandra Puszkina, absolutnie centralnej postaci w prywatnej Nabokovowskiej historii rosyjskiego piśmiennictwa.

Istotnie, los (lub Los, duża litera wyraźnie nadaje mu osobowość) pojawia się w powieści tak często, że można go uznać za lejtmotyw utworu (już w *Królu, damie, walecie*

⁴³ Zwraca na to uwagę J. Grayson, *op. cit.*, s. 92, przypis 5.

⁴⁴ Jak zauważa jedna z badaczek: „Ze wszystkich tropów, jakie można znaleźć we wczesnej prozie Nabokova, dominuje personifikacja”. M. Turkevich Naumann, *Blue Evenings in Berlin: Nabokov's Short Stories of the 1920s*, New York 1978, s. 109.

⁴⁵ Por. rozdział o *Zaproszeniu na egzekucję*, s. 190–191.

⁴⁶ W. Poliszczuk, *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piami tomach*, t. II, s. 698.

⁴⁷ M. Sýkora, *Vladimir Nabokov od „Mášeňky” k „Daru”*, Brno 2002, s. 38.

⁴⁸ Por. J. M. Łotman, *Tiema kart i kartocznoj igry w russkoj literaturie naczała XIX wieku*. [W:] *Trudy po znakovym sistiemam VII*, Tartu 1975, s. 120–142.

w pełni rozwinięta jest typowa dla Nabokova i po mistrzowsku przezeń realizowana technika motywów przewodnich)⁴⁹.

Oto kilka przykładów: „Lepiej odczekać jakiś czas, żeby Los zdążył zapomnieć” (s. 146) – to myśl Dreyera. „Tak, jestem zła, ale nie na ciebie, tylko na Los” (s. 152) – to słowa Marty. „Ona jednak nie patrzyła na męża, patrzyła gdzieś ponad jego głowę, uśmiechając się nie do niego, lecz do mądrego losu, który [...] zapobiegł [...] katastrofie” (s. 177) – to już fragment narracji. „Ostatniej niedzieli Los niemal go uratował, może go więc uratować raz jeszcze” (s. 248) – to z kolei myśl Franza.

I jeszcze jeden przykład: „Ani [...] Dreyer [...], ani nikt inny na całym świecie nie dowiedział się nigdy, że [...] wynalazca mieszkał przez przypadek w pokoju, w którym noc po swoim przyjeździe spędził Franz [...]”. Jest rzeczą znamionną, że Los umieścił wynalazcę właśnie tam. Tą drogą podążał Franz i nagle Los przypomniał sobie o tym i posłał w pogoń tego praktycznie bezimiennego człowieka, który, rzecz jasna, nie miał najmniejszego pojęcia o swoim jakże istotnym zadaniu i nigdy niczego się o nim nie dowiedział, prawdę powiedziawszy, nie dowiedział się o nim nikt, nawet stary Enricht” (s. 122). Narrator określa więc tu wynalazcę jako nieświadomego agenta Losu. I rzeczywiście pełni on w powieści taką rolę. To przecież wzmianka o bardzo zyskowej sprzedaży wynalazku (czyli automanekinów) każe Marcie odłożyć realizację planu utopienia Dreyera, planu, którego później nie uda się już zrealizować⁵⁰. Marta myli się więc, kiedy mówi Franzowi: „los jest po naszej stronie” (s. 173). Los jest nieprzewidywalny, z czego zresztą bohaterka w istocie zdaje sobie sprawę: „Sam widzisz, że nie można dłużej czekać. Szczęście dopisze raz, dwa razy, a potem – kłapa” (s. 177).

Interesujące jest wymienienie w cytowanym wyżej zdaniu zarówno wynalazcy, jak i Enrichta, jako że postaci te sporo ze sobą łączą⁵¹. Enricht⁵² też jest swego rodzaju agentem Losu. To on sprzyja związkowi Marty i Franza, to on ratuje ich przed zdemaskowaniem, wypowiadając „magiczną antyformułę, pozostawiającą Sezam zamknięty” (s. 242; to kolejne odwrócenie wątku bajkowego) i Martę nieodkrytą przez Dreyera w pokoju kochanka. Obaj, wynalazca i Enricht, uważają się za swego rodzaju twórców i obaj są uzurpatorami. Wynalazca używa w stosunku do swojego projektu przymiotnika „artystyczny”: „Proszę tylko pomyśleć, jaka to będzie rewelacja [...], jakie zdumiewające i – niech mi pan pozwoli użyć tego wyrażenia – artystyczne przedsięwzięcie” (s. 104). Na to wyrażenie wynalazcy pozwalać się nie powinno. Jak zauważa Connolly⁵³, Nabokov nie podziela przekonania, że w dokładnych replikach rzeczywistego życia tkwi prawdziwy artyzm.

⁴⁹ Sam Nabokov mówi nie o lejtmotywach czy motywach przewodnich, lecz o „tematycznych wątkach”, definiując je jako „obrazy lub idee, które powtarzają się w powieści jak melodia powracająca w fudze”. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 50 (przypis 1).

⁵⁰ Zdaniem Leony T o k e r (*op. cit.*, s. 56) automanekiny zawodzą na pokazie pod koniec powieści i wykazują skłonność do rozpadu „nie dlatego, że Wynalazca jest szarlatanem, ale dlatego, że odegrały one swoją rolę i nie są już potrzebne”.

⁵¹ Zwraca na to uwagę J. C o n n o l l y, *op. cit.*, s. 68.

⁵² Stephanie L. M e r k e l (*op. cit.*, s. 93) kojarzy nazwisko staruszka z niemieckimi czasownikami *en-richten* – „meblować”, „urządzać mieszkanie”, „wstawiać meble (pamiętajmy, że gospodarz wstawia do pokoju Franza kanapę) oraz *anrichten* – „sprawiać”, „powodować”.

⁵³ J. C o n n o l l y, *op. cit.*, s. 69.

Enricht uważa się już nie za twórcę, ale wręcz za stwórcę (również wynalazca jest swego rodzaju konkurentem Stwórcy, mówi wszak żartem do Dreyera: „W końcu potrzebuję więcej czasu niż Bóg, panie dyrektorze”, s. 284)⁵⁴, a rzeczywistość uznaje za dzieło swojego kunsztu. Jest bowiem w swoim mniemaniu „słynnym iluzjonistą i magikiem imieniem Manethek-El-Phares” (s. 113, imię przybrane przez Enrichta odwołuje się oczywiście do złowieszczonego ostrzeżenia – *mane thekel fares* – które, według biblijnej księgi Daniela, pojawiło się na ścianie podczas uczty króla babilońskiego Baltazara). Sztuczką iluzjonisty jest „cały świat”. Stary właściciel mieszkania żywi przekonanie, że „wszyscy ci ludzie: ośmiu poprzednich lokatorów, lekarze, policjanci, śmieciarze, Franz, przyjaciółka Franza, hałaśliwy jegomość z hałaśliwym psem, a nawet jego własna, Pharesowa żona, cicha staruszka w koronkowym czepku, a i on sam, czy raczej jego wewnętrzny współmieszkaniec, starszy, by tak rzec, komiliton, który osiem lat temu był nauczycielem matematyki, zawdzięczają swoje istnienie sile jego wyobraźni i sugestii oraz zręczności jego rąk” (s. 249). Jak trafnie pisze Connolly⁵⁵, oczywistym dowodem na niesłuszność tego przekonania jest fakt, że Franz trwa dalej, chociaż Enricht oznajmia mu stanowczo: „Już pan nie istnieje” (s. 251). Istnieć przestaje nie Franz, tylko rzekoma żona gospodarza, żalosny odpowiednik automanekinów wynalazcy, „siwa peruka, nasadzona na kij, oraz zrobiony na drutach szal” (*ibidem*). Wyjeżdżający lokator zrzuca to wszystko na ziemię. Staruszek nie jest żadnym stwórcą, tylko szaleńcem. Stwórcą tego świata jest ktoś inny.

„Wycieczka nad Zatokę Pomorską – czytamy pod koniec powieści – zapowiadała się na całkiem miłą imprezę, jeśli chodzi o wszystkich zainteresowanych, nie wyłączając boga losu (Przypadnika czy Słucza, czy jakkolwiek się tam naprawdę nazywa), jeśli wyobrazić sobie tego boga w roli powieściopisarza albo dramaturga, jak w najslawniejszym dziele Goldemara” (s. 245). Los utożsamiony jest tu więc z pisarzem. Co więcej, utożsamienie to następuje w dziele Goldemara (zwróćmy uwagę na podobieństwo dźwiękowe nazwiska Goldemar i imienia Vladimir), o którym z tekstu powieści wiemy, że jest autorem sztuki zatytułowanej *Król, dama, walet*. Wiemy też, że sztuka ta stała się podstawą scenariusza filmu (*nota bene*, film i kino to jeden z lejtmotywów utworu Nabokova; zauważmy na przykład, że zdaniem Marty jej kochanek jest podobny do trzykrotnie wspomnianego w tekście aktora filmowego Hessa), który ma być 15 lipca pokazany na otwarciu kina budowanego w pobliżu domu z wynajmowanym przez Franza pokojem (s. 236). Tak się składa, że ów 15 lipca, jak wynika z tekstu (kochanka Dreyera, Izolda, proponuje „żeby zadzwonił następnego dnia albo jeszcze następnego i wziął ją na premierę filmu *Król, dama, walet*”, s. 283), to ostatni dzień akcji powieści. Utwór zatacza więc jakby krąg (chwyt pojawiający się w późniejszych dziełach Nabokova, na przykład w *Darze* czy *Pninie*), oczywiście jeśli akcja sztuki Goldemara i opartego na niej filmu ma

⁵⁴ „Wynalazca próbuje rywalizować z aktem stwórczym Boga i przegrywa” – komentuje te słowa, wypowiedziane podczas niezbyt udanego pokazu automanekinów, Ellen Pifer, *Nabokov and the Novel*, Cambridge, Massachusetts 1980, s. 35.

⁵⁵ J. Connolly, *op. cit.*, s. 71; *idem*, [hasło] *King, Queen, Knave*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 212.

z czytana przez nas powieścią cokolwiek wspólnego, czemu przeczyłby fakt (niekoniecznie jednak, Dreyer jest „nienasyconym czytelnikiem książek”, które zaraz zapomina, s. 245, i pewnie takimż widzem przedstawień, dla Marty wytwory artystyczne to z pewnością niewarte pamięci błahostki), że powieściowi król i dama sztukę tę widzieli (Erika mówi, że zobaczyła ich w teatrze, jej dawny kochanek identyfikuje tytuł dramatu, s. 191). Na związek dzieła Goldemara z powieścią wskazuje reklama filmu, która przedstawia „trzy ogromne [...] karty do gry [...] Król miał na sobie kasztanowy szlafrok, Walet – czerwony golf, a Dama – czarny kostium kąpielowy” (s. 236). Widzimy w powieści Dreyera, który drapuje się w szlafrok (s. 50), wiemy również, że Franz ma „gruby czerwony golf” (s. 272) i że Marta kupiła sobie „czarny kostium kąpielowy” (s. 246). Data premiery nabiera intertekstualnego znaczenia, jak zauważa fiński nabokovista Pekka Tammi, kiedy uświadomimy sobie, że jest to dzień śmierci Michaiła Lermontowa (Nabokov przełożył na angielski jego *Bohatera naszych czasów*), a także dzień św. Włodzimierza⁵⁶.

Bogiem losu jest w tej powieści autor. On też jest stwórcą powieściowego świata. To oczywistość, ale pisarzowi zależy na jej uświadomieniu czy przypomnieniu odbiorcy. Służy temu deziluzja. Na balu w nadmorskim kurorcie udręczony i trochę pijany Franz odzyskuje świadomość – „jak niedostatecznie uśpiony pacjent na stole operacyjnym”. Zawyłby, „gdyby nie znajdował się w wymyślonej sali balowej” (s. 276). Imiesłów „wymyślona” przypomina o fikcyjnym charakterze całego tego świata. Kawalek dalej dowiadujemy się, że Dreyer zerwał z szyi krawat i „na resztę dostępnej poznaniu egzystencji pozostał z rozpiętym kołnierzykiem” (s. 284). Kiedy czytamy książkę po raz pierwszy, możemy widzieć w tym zapowiedź jego śmierci, ale okazuje się, że król nie umiera, „dostępna poznaniu egzystencja” jest więc po prostu egzystencją powieściową.

Deziluzji służą też takie konwencjonalne powieściowe wyrażenia, jak na przykład „nasi farsowi spiskowcy” (s. 256), a także nawiązania do powieściowych i filmowych klisz i stereotypów oraz starych wzorów gatunkowych (*Entwicklungsroman*, powieść o zdradzie małżeńskiej, powieść inicjacyjna, powieść kryminalna).

Funkcję deziluzyjną mogą też pełnić aluzje literackie. „Nie była ani Emmą, ani Anną” (s. 115) – czytamy o Marcie. To oczywiście odwołanie do dwu sławnych powieściowych heroin, zdradzających mężów, Anny Kareniny i Emmy Bovary. Nawiązań do arcydzieła Flauberta jest w *Królu, damie, walecie* wcale sporo. Na przykład, kiedy mąż, żona i kochanek idą do *varietés*, na początku orkiestra gra *potpourri* z *Łucji z Lamermoor*. Jest to w tych okolicznościach, jak czytamy, „całkiem na miejscu”, a to dlatego – to już musimy uświadomić sobie sami – że Emma (*Pani Bovary*, część II, rozdz. XV) słuchając tej opery razem z mężem przeżywa romantyczne uniesienia, a w przerwie pojawia się Leon, który wkrótce zostanie jej kochankiem (część III, rozdz. I). Odwiedzając Franza, Marta nosi pantofle z czerwonymi pomponami. „Parę tych kapci (skromny, ale dobrze przemyślany prezent od niego) nasi kochankowie trzymali w dolnej szufladzie stojącej

⁵⁶ P. Tammi, *Nabokov's Poetics of Dates*, [w:] i d e m, *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*, Tampere 1999, s. 103–104.

w rogu komody, bo życie nie tak rzadko naśladuje fikcję francuskich powieściopisarzy” (s. 117). U Flauberta Emma i jej przyjaciel rozkoszują się pokojem hotelowym swojej miłości: „Mówili *nasz pokój, nasz dywan, nasze fotele*; ona mówiła nawet *moje domowe pantofelki*. Była to para różowych atlasowych ciżemek przybranych łąbędzim puchem, trofeum jej kaprysu, prezent od kochanka”⁵⁷. Sam Nabokov w przedmowie do angielskiej wersji swego utworu wspomina o „dobrodusznych imitacyjkach” *Madame Bovary* i nazywa je „świadomym holdem” złożonym francuskiemu pisarzowi⁵⁸. Maurice Couturier uważa nawet *Króla, damę, waleta* za parodyjną wersję powieści Flauberta⁵⁹.

Jako deziluzję można też zinterpretować sam początek utworu: „Ogromna czarna wskazówka zegara jest jeszcze nieruchoma [...] jej sprężyste drgnienie wprawi w ruch cały świat” (s. 10). Oczywiście wprawi go w ruch, ponieważ ukazany tu pociąg ruszy, ale też dlatego, że właśnie w tej chwili rodzi się czas fikcyjnej rzeczywistości⁶⁰.

Wreszcie deziluzji służy pojawienie się w powieściowym świecie autora. Nabokov obecny jest w powieści jako Mr. Vivian Badlook i jako Blavdak Vinomori, bo to anagramy jego imienia i nazwiska (podobny chwyt znajdziemy w późniejszych powieściach i w autobiografii: Vivian Darkbloom w *Lolcie*, Vivian Bloodmark w *Pamięci, przemów*, baron Klim Avidov w *Adzie*, Adam von Librikov w *Przezroczyściach przedmiotach*, V. Irisin w *Patrz na te arlekiny!*)⁶¹. Ale jest tu także obecny we własnej osobie. „W ostatnich dwu rozdziałach – czytamy w cytowanej już przedmowie – pojawiają się ja i moja żona [...] dla dokonania inspekcji”⁶². Nabokova zidentyfikować można dzięki siatce na motyle, wiadomo przecież, że był zapalonym ich zbieraczem i znakomitym entomologiem – „Jakim językiem mówili? Polskim? Estońskim? Obok nich opierała się o ścianę swego rodzaju siatka: osadzony na pierścieniu woreczek z bładoniebieskawego welonu, przymocowany do kija z jasnego metalu” (s. 254). Franzowi cudzoziemka para miga od czasu do czasu „jak powracający we śnie obraz, jak subtelny lejtmotyw” (s. 276). I powieściowy walet zaczyna tym nieznanym cudzoziemcom zazdrościć. Kiedy mijają go oni na nadmorskiej promenadzie, niemal domyśla się, że spotkał swego stwórcę, wszechwiedzącego autora. „Zdawało mu się, że spojrzeli na niego i umilkli. Minąwszy go, znowu zaczęli rozmawiać. Miał wrażenie, że mówią o nim, a nawet wymieniają jego nazwisko. Zbiło go z tropu i rozżłościło, że ten cholerny szczęśliwy cudzoziemiec, który ze swoją opaloną, bladawą, uroczą towarzyszką śpieszy na plażę, wie absolutnie wszystko o jego kłopotach i być może lituje się, podśmiewając się trochę, nad uczciwym młodzieńcem uwiedzionym i przywłaszczonym sobie przez starszą od niego kobietę, przypominającą, mimo swych eleganckich sukni i kremów do twarzy, dużą białą ropuchę” (s. 281). Zauważmy, że porównanie z ropuchą pojawia się w powieści po raz drugi.

⁵⁷ G. Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2005, s. 256.

⁵⁸ V. Nabokov, *Przedmowa*, s. 7.

⁵⁹ M. Couturier, [hasło] Nabokov and Flaubert. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 409.

⁶⁰ Zwraca na to uwagę L. L. Lee, *Vladimir Nabokov*, London 1976, s. 41.

⁶¹ Por. G. Szapiro (Shapiro), *Pomiestw w swojom tiekście miriady sobstwiennych lic. K woprosu ob awtorskom prisutstwiu w proizwiedienijach Nabokowa*, pier. T. Kuczina, „Litieraturnoje obozrienije” 1999, nr 2, s. 33.

⁶² V. Nabokov, *Przedmowa*, s. 5.

Franz nie szuka ani nie pragnie rozwiązania zagadki bytu, nie zastanawia się nad nią, jest na to zbyt mało refleksyjny. Dane mu jest tylko niewyraźne przeczucie. Nie przenika go jasna i niebezpieczna świadomość bycia fikcyjną postacią w fikcyjnym świecie, którą to świadomość w zakończeniu powieści *Nieprawe godło* zyska jej bohater, Adam Krug, za co zapłaci obłędem i śmiercią, przenoszącą go „na łono jego stwórcy”. I dany jest Franzowi sen, koszmar senny, w którym tkwi zarówno ostrzeżenie przed grozą rozwiązania zagadki, jak i jego przeczucie. Za dnia udręczony przez silniejszą od niego Martę, planującą morderstwo, chłopak znajduje się w stanie „pólistnienia”, odrętwienia, ale „w nocy, w jego narkotycznym śnie, przebijało się coś bardziej znaczącego. [...] W koszmarach tych przerażenie i bezradna odraza mieszały się z jakimś zaświatowym wrażeniem, znanym tym, którzy właśnie umarli albo w jednej chwili oszaleli, odcyfrowawszy znaczenie wszystkiego, co istnieje. W jednym ze snów Dreyer stał na drabinie i powoli nakręcał czerwony gramofon i Franz wiedział, że za chwilę gramofon wyszczeka słowo, które rozwiązuje zagadkę wszechświata, i że potem istnienie stanie się czczą dziecinną zabawą, jakimś stawianiem stóp za każdym razem na szczelinie między płytami chodnikowymi. Z gramofonu popłynęła znana piosenka o smutnym Murzynie i miłości Murzyna, ale z miny Dreyera i jego chytrych oczu Franz domyślił się, że to podstęp, że zadrwiono sobie z niego, że w piosence ukryło się właśnie to słowo, którego nie wolno usłyszeć, i obudził się z krzykiem, i długo nie mógł rozpoznać błędnego kwadratu w oddali, aż wreszcie stał się on błędnym oknem w mroku, dopiero wtedy znowu przyłożył głowę do poduszki” (s. 222).

Wielka tajemnica, zagadka wszechświata, jeden z najważniejszych tematów całej twórczości Nabokova, po raz pierwszy w jego prozie pojawia się w *Królu, damie, walecie* (choć już w *Maszerńce* jej bohater, patrząc na niebo i krajobraz, słysząc huk słupa telegraficznego i myczenie krowy, usiłuje zrozumieć, „co to wszystko znaczy”, a więc odkryć tkwiącą pod powierzchnią zjawisk tajemnicę)⁶³. Także pod tym względem druga powieść pisarza to wyraźna zapowiedź tego, co w jego twórczości nastąpi później i co będzie w niej fascynujące, istotne i swoiste.

---

⁶³ V. N a b o k o v, *Maszerńka*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1993, s. 51.

VI

OBRONA ŁUŻYNA

Fascynacja Vladimira Nabokova szachami jest faktem nieobcym znawcom biografii i koneserom prozy pisarza. Wiadomo, że jedną z dziedzin jego twórczości były problemy szachowe, których układanie traktował jako działalność artystyczną i w których widział poezję szachów¹. Już w pochodzących z roku 1924 trzech wierszach pt. *Trzy sonety szachowe* (*Tri szachmatnych sonieta*) pisarz utożsamia ze sobą działalność pisarską i komponowanie szachowych problemów:

W ruchach wieży jest metrum jambiczne
w ruchach gońca – anapest.

(sonet I)

Ruchy rymów, skrzydlatych tancerek
są w zadaniu szachowym.

(sonet II)

Nie pisałem sonetu [...]
lecz ruszając to pionki, to wieże
wymyślałem zadanie do świtu.
[...]
wszyscy ujrzą [...]
żem napisał wiersz na szachownicy².

(sonet III)

Kiedy sonety owe ukazały się w gazecie „Nasz mir” (nr 37, z 30 XI 1924, za życia autora nie weszły do żadnej z jego książek), poprzedzał je problem szachowy *Białe cofają swój ostatni ruch i zamiast niego dają mata* (*Bielyje bierut nazad svoj poslednij chod i wmiesto niego dielajut mat*)³. Z sonetem porównuje się problem szachowy w powieści *Dar*:

---

¹ Por. V. N a b o k o v, *Introduction* [Przedmowa do:], *Poems and Problems*, New York 1979, s. 15; i d e m, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 160–161.

² W. N a b o k o w, *Tri szachmatnych sonieta*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. I: 1918–1925, Sankt-Pietierburg 1999, s. 629–630.

³ M. E. M a l i k o w a, *Primieczanija*. [W:] W. N a b o k o w, *Stichotworienija*, Sankt-Pietierburg 2002 (Nowaja Biblioteka poeta), s. 586.

ułożenie problemu – czytamy – różni się dla jej bohatera od gry w szachy „mniej więcej tak, jak dobrze skonstruowany sonet różni się od publicystyki polemicznej”⁴.

Motywy szachowe pojawiają się w bardzo wielu utworach Nabokova⁵, najsilniejsze i najliczniej reprezentowane są jednak w powieści o szachowym arcymistrzu, zatytułowanej jak opis obrony w jakiejś sławnej partii – *Obrona Łużyna (Zaszcziła Łużyna)*.

Pomysł tego utworu zaczął kielkować w umyśle pisarza wczesną jesienią 1927 r. W połowie października (pierwotruk ukazał się w gazecie „Rul” 23 tego miesiąca) powstał wiersz pt. *Koń szachowy (Szachmatnyj koń)*, który biograf Nabokova nazywa „oczywistym pierwowzorem *Obrony Łużyna*”⁶. Określenie to jest trafne, jako że wiersz opowiada o starym mistrzu, który wpada w obłęd, ponieważ świat szachów nakłada mu się na rzeczywistość. Ma wrażenie, że ktoś przestawia w jego mózgu „jak ciężkie meble różne figury”, że pionek „jak czarna kukła” idzie wprost na niego, że bardzo blisko podchodzi czarny król, a potem nieszczęśnik zaczyna skakać po wielkich kwadratach podłogi ruchami konika szachowego. W szpitalu dla obłąkanych siwowłosego mistrz do ostatniej swej godziny skacze po podłodze, uważając się za białego konia, szachową figurę⁷.

16 listopada tegoż roku „Rul” opublikował Nabokovowską recenzję książki znanego szachisty, ale zarazem krytyka i dramaturga, Jewgienija Znosko-Borowskiego⁸ *Capablanca i Alechin (Kapablanka i Alochin)*, recenzję entuzjastyczną. „Ta niewielka książka dla miłośnika szachów – pisał Nabokov – okaże się porywającą powieścią, czy raczej pierwszym tomem powieści, gdyż jej bohaterowie dopiero teraz naprawdę starli się ze sobą i w przyszłości czeka ich jeszcze немало zachwycających potyczek. [...] Istnieje «gra w przestrzeni», dla której charakterystyczna jest troska o mocną, nienadwerżoną pozycję i istnieje «gra w czasie», tzn. gra w ruchu, w rozwoju. Capablanca okazuje się graczem dynamicznym, «rycerzem szybko biegnącego czasu». Nie mniej celnie opisuje Znosko-Borowski grę Alechina. Porównując go z Capablanką tego ostatniego nazywa klasykiem i technikiem, Alechina zaś – romantykiem i taktikiem. Capablanca jest spokojny, w jego palecie kryje się genialna harmonia; Alechin jest żarliwy i zapalczywy, jego wyobrażenia nie zna ograniczeń, jego kombinacje są wręcz bajkowe. [...] Trzeba odnotować niezwykłą malowniczość niektórych wyrażań autora i rześkie, mocne tempo całości. Znosko-Borowski pisze o szachach ze smakiem, barwnie i zgrabnie, tak właśnie jak o swojej sztuce powinien pisać znawca”⁹.

⁴ V. N a b o k o v, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2003, s. 215.

⁵ Por. J. G e z a r i, [hasło] *Chess and Chess Problems*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 44–52.

⁶ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 275; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 137.

⁷ W. N a b o k o v, *Szachmatnyj koń*, [w:] i d e m, *Sobranije sozinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 559.

⁸ Znosko-Borowskiemu Nabokov zadedykował jeden ze swych problemów szachowych, swój „najzabawniejszy pomysł”. V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 12.

⁹ W. N a b o k o v, J. A. Znosko-Borowskij, „*Kapablanka i Alochin*”. *Pariz*, [w:] i d e m, *Sobranije sozinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II, s. 644–645.

Wydarzeniem inspirującym zarówno Znosko-Borowskiego, jak i zapewne Nabokova (w jego twórczości *stricte* literackiej) był pojedynek szachowy, który w 1927 stoczyli w Buenos Aires Kubańczyk José Raúl Capablanca (1888–1942) i rosyjski szachista, emigrant, Aleksandr Aleksandrowicz Alechin (Alékhine, właściwie powinno się to nazwisko transkrybować „Alochin”, ale trzymamy się transkrypcji ogólnie u nas przyjętej, 1892–1946). Mecz trwał trzy miesiące i to wówczas Capablanca stracił tytuł mistrza świata: Alechin wygrał sześć partii, przegrał trzy, dwadzieścia pięć zakończyło się remisem.

To jednak nie jedyna inspiracja autentycznym światem szachów, jaką przy okazji *Obrony Łużyna* można wymienić. W przedmowie do angielskiej wersji utworu autor powiada: „Czytając teraz ponownie tę powieść i znów rozgrywając posunięcia jej fabuły, doznaję uczucia podobnego temu, którego doznawałby Anderssen, wspominając z rozczuleniem, jak poświęcił obie wieże na rzecz nieszczęśliwego, szlachetnego Kieseritzky'ego, który zmuszony jest przyjmować to poświęcenie znowu i znowu w niezliczonej liczbie podręczników szachowych, ze znakiem zapytania w charakterze pomnika”¹⁰. Chodzi tu o tzw. nieśmiertelną partię rozegraną zaraz po pierwszym w historii szachów międzynarodowym turnieju w Londynie (1851) przez najlepszych graczy w tym czasie, Niemca Adolfa Anderssena (1818–1879) i wywodzącego się z Estonii, ale mającego również polskich przodków Lionela Kieseritzky'ego (1806–1853)¹¹. W jej trakcie białe, którymi grał Anderssen, straciły gońca, dwie wieże (poświęcenie wież było kluczowym posunięciem) i hetmana, a mimo to osiągnęły zwycięstwo. Już dziewięć lat wcześniej (Paryż 1842) Kieseritzky, również grając czarnymi, przegrał, zbiwszy uprzednio dwie wieże przeciwnika (Schwartz). Wkrótce po porażce w „nieśmiertelnej partii” Kieseritzky trafił do zakładu dla umysłowo chorych w Paryżu, gdzie zmarł w 1853¹².

Według nabokowistów, postaci powieści mogą się kojarzyć jeszcze z innymi rzeczywistymi szachistami. Donald Barton Johnson widzi związek przeciwnika Łużyna, Włocha Turatiego (w nazwisku tym kryje się odwołanie do rosyjskiego słowa oznaczającego szachową wieżę – *tura*), z reprezentantem Czechosłowacji Richardem Rétim¹³. Michal Sýkora zauważa, że przedstawiona w powieści charakterystyka stylu gry Turatiego zgadza się z tym, co specjaliści piszą o grze Rétiego¹⁴. Oczywiście jest niejaka foniczna zbieżność obu nazwisk.

¹⁰ V. N a b o k o v, *Od Autora*, [w:] i d e m, *Obrona Łużyna*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2005, s. 11.

¹¹ Nazwisko Kieseritzky'ego pojawia się już w wierszu *Koń szachowy*: „Kieseritzky'emu w Wiedniu oddał hetmana”. W. N a b o k o v, *Szachmatnyj koń*, s. 558.

¹² Informacje za: D. B. J o h n s o n, *World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor 1985, s. 88–89; G. L e w i n t o n, *Primięczanija*. [W:] W. W. Nabokov: *Pro et contra*. *Licznost' i tworczestwo Władimira Nabokowa w ocenie russkich i zarubieżnych myslitielej i issledowatielej*. *Antologija*, sost. B. Awierin, M. Malikowa, T. Smirnowa, Sankt-Pietierburg 1999, s. 877; N. B u h k s, *Dwoje igrokow za odnoj doskoj: Wł. Nabokow i Ja. Kawabata*. [W:] *Vladimir Nabokov et l'emigration*, red. N. B u h k s, *Cahiers de l'emigration russe* 2, Paris 1993, s. 41; T. C z a r n e c k i, *Szachowe klejnoty*, Warszawa 1980, s. 208–210; J. A w e r b a c h, M. B e j l i n, *Wyprawa do krainy szachów*, przeł. S. Kacprzak, Warszawa 1978, s. 228–230, w tej ostatniej pozycji znaleźć można pełny opis „nieśmiertelnej partii”.

¹³ D. B. J o h n s o n, *op. cit.*, s. 89–90.

¹⁴ M. S ý k o r a, *Vladimir Nabokov od „Mášeňky” k „Daru”*, Brno 2002, s. 55 (przypis 19).

Jak w wywiadzie z 1932 r. powiedział sam Nabokov, Alechin uważał, że w postaci bohatera powieści pisarz chciał sportretować Ksawerego (Sawielija) Tartakowera (1887–1954)¹⁵. „Ale – ripostuje jak gdyby rosyjskiemu mistrzowi świata autor – ja go zupełnie nie znam. Mój Łużyn to najczystszy płód wyobraźni”¹⁶.

Andrew Field powiada, że Łużyn na ogół bywa identyfikowany z Tartakowerem oraz Akibą Rubinsteinem (1882–1961). Zapewne podstawą identyfikacji książkowego arcymistrza z drugim z reprezentantów Polski były kłopoty również tego ostatniego ze zdrowiem psychicznym¹⁷. Nabokov miał początkowo przyznać, że w jego bohaterze jest coś z Rubinsteina, potem jednak wycofał się i stwierdził: „Tak bardzo był podobny do Łużyna, więc trudno było wytłumaczyć, że Rubinsteina nie znałem”¹⁸. To stwierdzenie jest jednak bałamutne, bo w recenzji książki Znosko-Borowskiego Nabokov wymienia właśnie Rubinsteina jako jednego z „zimnych mistrzów, wielbicieli surowości i suchości w szachach”¹⁹. Zauważmy, że jak czytamy w powieści, Łużyn zasłynął jako „ostrożny, nieprzenikniony i oschły gracz”²⁰. Nora Buhks (Buks) twierdzi, że Nabokov zawarł „w obrazie Łużyna pewne rysy osoby i losu znakomitego szachisty, niegdysiejszego mistrza świata Wilhelma Steinitza”. Badaczka pisze: „Pośród szachowych gwiazd tego okresu Steinitz wyróżniał się niską, korpulentną, staroświecką figurą, zawsze posępną, jak gdyby znudzoną miną, ale za tą prozaiczną powierzchownością krył się wyrafinowany artysta i wybitny myśliciel. Steinitz cierpiał na rozstrój nerwowy, zdawało mu się, że wychodzi z niego prąd elektryczny, który przesuwając figury na szachownicy”²¹. W związku tym Buhks przypomina fragment powieści: „[...] ruch figury jawił mu się jako rozładowanie, cios, błyskawica – tak, że cała szachownica dygotała z napięcia i on nad tym właśnie

¹⁵ Tartakower był też poetą, dość miernym; pisał po rosyjsku, niemiecku i francusku (polski znał słabo). Por. W. Litmanowicz, J. Giżycki, *Szachy od A do Z*, t. 2, Warszawa 1987, s. 1223 (hasło *Tartakower [Sawielij] Ksawery*). Nabokov krytycznie zrecenzował jego tomik *Antologia księżycowych poetów* (1928, *Antologija łunnych poetow*), wydany pod czytelnym pseudonimem S. Rewokatrat. Recenzja ukazała się w gazecie „Ru” 30 V 1928.

¹⁶ A. Siedych [J. M. Cwibak], *U W. W. Sirina*, „Poslednije nowosti”, 3 XI 1932, s. 2. Cyt. za przedrukiem w: *Nabokov o Nabokowie i proczem*, red. N. Mielnikow, Moskwa 2002, s. 53.

¹⁷ Autor słownika polskich szachistów wspomina o „postępującym rozstroju nerwowym” Rubinsteina. T. Wolsza, *Arcymistrzowie, mistrzowie, amatorzy... Słownik biograficzny szachistów polskich*, t. 3, Warszawa 1999, s. 104. O rozstroju nerwowym mówią też w haśle poświęconym Rubinsteinowi autorzy polskiej encyklopedii szachów: W. Litmanowicz, J. Giżycki, *op. cit.*, s. 1048. Syn szachisty, Sammy Rubinstein, nazywa jego chorobę „melancholią”. Cyt. za: T. Wolsza, *op. cit.*, s. 105. Początek kłopotów psychicznych Rubinsteina opracowania wiążą z I wojną światową. To wtedy, jak pisze Stanisław Gawlikowski, „na jego strukturę umysłową naukowca zaczęły działać niszczycielskie siły: ogromna wytrzymałość nerwowa i odporność psychiczna zaczęły zawodzić, tak że Rubinstein miał teraz do zwalczania nie tylko wielkich przeciwników na szachownicy, lecz również nie mniej groźnego wroga wewnętrznego”. S. Gawlikowski, M. Wróbel, *Arcymistrz Akiba Rubinstein – największy szachista polski. W 75 rocznicę urodzin*, „Szachy” 1957, nr 12, s. 370. Załamanie ujawniło się bardzo wyraźnie w roku 1923, kiedy na turniejach w Czechosłowacji wielki szachista zajął odległe miejsca. W 1932 (a więc już po powstaniu powieści Nabokova) lekarze zabronili Rubinsteinowi dalszych występów szachowych. Por. W. Korc, *Akiba Rubinstein*, Warszawa 1989, s. 14–15 i 17.

¹⁸ A. Field, VN: *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1987, s. 131.

¹⁹ W. Nabokov, J. A. Znosko-Borowskij, „*Kapablanka i Alochin*”, s. 644.

²⁰ V. Nabokov, *Obrona Łużyna*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2005, s. 54. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

²¹ N. Buhks, *op. cit.*, s. 41.

napięciem panował, skupiając, a gdzie indziej wyzwalać elektryczny potencjał” (s. 81). Dodajmy, że Steinitz w czasie dziesięcioletniej przerwy w grach turniejowych i meczowych pracował nad wzmocnieniem obrony²².

Na jeden możliwy pierwowzór Łużyna wskazał sam Nabokov, dopiero jednak w roku 1970 we wstępie do angielskiej wersji powieści *Splendor*, gdzie pisał, iż tworząc tę powieść wynajmował salonik z sypialnią „w przepastnym, mrocznym mieszkaniu jednonogiego generała von Bardelebena”, spokrewnionego „ze słynnym mistrzem szachowym Bardelebenem, którego śmierć przypomina śmierć mojego Łużyna”²³. Istotnie Curt von Bardeleben (1861–1924), jeden z wybitniejszych szachistów swego okresu i świetny teoretyk, tak jak Łużyn zakończył życie śmiercią samobójczą, również tak jak Łużyn skacząc z okna.

Kandydatów na wzór postaci Łużyna jest więc wielu i – trzeba to wyraźnie powiedzieć – żaden z nich takim wyłącznym wzorem nie jest. Nabokov stworzył w tej postaci swoistą syntezę cech i losów wielu wybitnych szachistów. Określenie „obrona Łużyna” w środowisku graczy w latach trzydziestych stało się znaną formułą, mówiono wśród nich o konieczności „obrony przed Łużynem”, „obrony przeciw Łużynowi”, to znaczy obrony przed niebezpieczeństwem choroby psychicznej, grożącym szachowym geniuszom²⁴.

Jak twierdzą znawcy szachów, samobójstwo Łużyna „jest w pewnym sensie naśladowaniem tematu z problematyki – samomatu”²⁵. Na tę paralelę zwraca również uwagę Donald Barton Johnson²⁶. Samomat to „kompozycja szachowa, w której zaczynają białe i zmuszają czarne do dania im mata mimo najlepszych gier obronnych ze strony czarnych”²⁷. W tego typu problemie białe wygrywają więc, jak gdyby popełniając samobójstwo. O „samomacie” wspomina zresztą sam Nabokov w przedmowie do wersji angielskiej, zwracając uwagę krytyków na motyw „matowego okna”²⁸, kojarzącego się „z samobójstwem, a raczej samomatem” Łużyna²⁹.

W tejże przedmowie pisarz wspomina także o „analizie retrospektywnej”³⁰, pojęciu również związanym z problematyką szachową. Analiza owa polega na odtwarzaniu „posunięć w kompozycji szachowej, poprzedzających daną pozycję”³¹. Bohater powieści istotnie dokonuje takiej analizy, kiedy odkrywa (nie wchodzimy tu w kwestię, czy odkrycie to jest obiektywnie słuszne), że świat gra z nim partię i usiłuje zgadnąć, jaki jest cel ruchów przeciwnika.

Wróćmy jednak do historii pomysłu powieści. Już na początku 1924 r. Nabokov zaczął pisać opowiadanie, którego bohaterem był niejaki Aleksiej Lwowicz Łużyn. Utwór

²² Por. W. Litmanowicz, J. Giżycki, *op. cit.*, s. 1150 (hasło *Steinitz Wilhelm*).

²³ V. Nabokov, *Wstęp* [do:] *Splendor*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2006, s. 8.

²⁴ O. Skonieczna, *Primieczanija*. [W:] W. Nabokov, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II, s. 706.

²⁵ W. Litmanowicz, J. Giżycki, *op. cit.*, s. 793 (hasło *Obrona Łużyna*). Warto zauważyć, że ostatnie problemy szachowe opublikowane przez Nabokova to kompozycje typu samomat. J. Gezari, *op. cit.*, s. 51.

²⁶ D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 87.

²⁷ W. Litmanowicz, J. Giżycki, *op. cit.*, s. 1079 (hasło *Samomat*).

²⁸ Także w rosyjskim oryginale „matowe okno” kojarzy się z matem.

²⁹ V. Nabokov, *Od Autora*, s. 3.

³⁰ *Ibidem*, s. 9.

³¹ W. Litmanowicz, J. Giżycki, *op. cit.*, s. 33 (hasło *Analiza retrospektywna*).

nosił tytuł *Traf chciał*. Opowiadanie to, odrzucone przez dziennik „Rul” („nie drukujemy anegdot o kokainistach”, miał powiedzieć redaktor)³², ukazało się w ryskiej gazecie „Siegodnia” (nr z 22 VI 1924). Nieszczęsny kokainista, kelner wagonu restauracyjnego, któremu przypadek, a więc los, nie pozwala spotkać się z jadącą tym samym pociągiem żoną – ta właśnie uciekła z ZSRR – i który popełnia ostatecznie samobójstwo, poza nazwiskiem nie ma nic wspólnego z bohaterem późniejszej powieści. Natomiast poprzednika powieściowego Łużyna można ewentualnie dostrzec w bohaterze opowiadania *Bachmann*, napisanego w październiku 1924 r., obłąkanym pianiście³³.

Jak podaje sam autor w przedmowie do angielskiej wersji powieści, zaczął ją pisać wiosną 1929 r. w Le Boulou, niewielkim uzdrowisku we wschodnich Pirenejach, gdzie łowił motyle, dokończył zaś pracę nad nią w tym samym roku w Berlinie³⁴. W istocie Nabokov był w Le Boulou i tworzył swoją nową książkę już w lutym. 15 sierpnia pisał do matki: „Kończę, kończę. [...] W ciągu dwóch, trzech dni postawię ostatnią kropkę. Potem przez długi czas nie będę się zmagał z tak monstrualnie trudnymi tematami, napiszę coś spokojnego i toczącego się gładko. Tak czy owak jestem zadowolony ze swojego Łużyna, ale jakaż to skomplikowana, jakaż skomplikowana rzecz!”³⁵. Wydaje się, że pisarz kończył powieść w domu przy Luitpoldstrasse 27 w dzielnicy Schöneberg, w mieszkaniu, którego właścicielem był wspomniany już krewny szachisty-samobójcy Curta von Bartelebena, Nabokowowie wynajmowali to mieszkanie od końca sierpnia 1929³⁶.

W latach 1929–1930 powieść ukazała się w odcinkach w paryskich „Sowremiennych zapiskach” (nr 40–42). Trzy fragmenty wyszły w dziennikach „Rul” (numery z 15 IX 1929 i 12 I 1930) oraz „Poslednije nowosti” (nr z 6 IV 1930). We wrześniu 1930 wersję książkową ogłosiło berlińskie wydawnictwo „Słowo”. Wkrótce opublikowano przekłady francuski (1933) i szwedzki (1936). Pisarz spodziewał się tłumaczenia niemieckiego i odpowiedniego wynagrodzenia od wydawnictwa, które opublikowało przekłady *Maszerunki i Króla, damy, waleta*. Pisał w liście do matki: „Najwyższa pora zabić Łużyna i przekazać jego zwłoki Ullsteinowi, by mogli je kupić, dokonać sekcji i tłumaczenia”³⁷. Nadzieje te niestety się nie spełniły.

Wersja angielska zatytułowana jest *The Defense* (Obrona). Przekład Michaela Scammella, dokonany oczywiście „przy współpracy autora”, wyszedł we wrześniu 1964 w nowojorskim wydawnictwie G. P. Putnam's Sons. W tym samym roku w listopadzie ukazało się wydanie brytyjskie (Londyn, Weidenfeld and Nicolson)³⁸. „Biedny Łużyn – pisze autor w przedmowie do tej wersji – musiał na wydanie w języku angielskim czekać trzydzieści pięć lat. Coś, co prawda, zaszeleściło obiecująco w końcu lat trzydziestych,

³² V. N a b o k o v, [Nota do opowiadania *Traf chciał*], przeł. M. Kłobukowski, [w:] i d e m, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, Warszawa 2007, s. 403.

³³ Zwraca na to uwagę B. B o y d, *op. cit.*, s. 235; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 122.

³⁴ V. N a b o k o v, *Od Autora*, s. 1.

³⁵ Cyt. za: B. B o y d, *op. cit.*, s. 291.

³⁶ T. U r b a n, *Vladimir Nabokov – Blaue Abende in Berlin*, Berlin 1999. Tu korzystam z tłumaczenia rosyjskiego: T. U r b a n, *Nabokov w Berlinie*, pier. S.W. Rożnowski, Moskwa 2004, s. 189.

³⁷ List z 15 VIII 1929. Cyt. za: B. B o y d, *op. cit.*, s. 341.

³⁸ Informacje bibliograficzne za: M. J u l i a r, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 72–74, 565.

kiedy książką zainteresował się pewien amerykański wydawca; okazało się jednak, że należy do wydawców z rodzaju tych, co to marzą, ażeby autorowi, którego wydają, służyć jako muza płci męskiej, jego zaś propozycja, ażeby szachy zastąpił muzyką, czyniąc z Łużyna obłąkanego skrzypka, od razu położyła kres naszej krótkiej współpracy³⁹. Musiał przyjść wielki sukces *Lolity*, by edytorzy anglojęzyczni poważnie zainteresowali się wcześniejszym dorobkiem jej autora. Pisarz rozpoczął pracę nad poprawianiem przekładu Scammella jesienią 1963 r., pracował, jak pisze jego biograf, „w istocie zmieniając całe akapity”⁴⁰, do ostatnich dni listopada, a w połowie grudnia napisał przedmowę do wersji angielskiej. *Nota bene*, w przedmowie tej zawarł pułapkę na powierzchownych czytelników i krytyków, wskazując na sceny, których w utworze wcale nie ma.

W roku 2000 na ekrany weszła kinowa adaptacja powieści, brytyjsko-francuski film pt. *The Luzhin Defense* w reżyserii Marleen Gorris z Johnem Turturro w roli tytułowego bohatera. Fabuła utworu Nabokova jest w filmie potraktowana, delikatnie mówiąc, dość swobodnie. Po premierze owego filmu również anglosascy edytorzy zaczęli wydawać książkę pod tytułem *The Luzhin Defense*.

Nina Berberowa wspominała po latach wrażenie, jakie wywarła na niej lektura pierwszych rozdziałów *Obrony Łużyna*: „Zasiadłam do tych rozdziałów i przeczytałam je dwukrotnie. Miałam oto przed sobą pisarza wielkiej miary, dojrzałego, skomplikowanego, współczesnego, ogromnego pisarza rosyjskiego, który niczym Feniks zrodził się z ognia i popiołów rewolucji i wygnania. Nasze istnienie nabierało odtąd sensu. Całe moje pokolenie zyskało usprawiedliwienie”⁴¹. Iwan Bunin, wielki klasyk, bodaj największy i najbardziej szanowany mistrz wśród pisarzy emigracyjnych, miał powiedzieć w związku z powieścią Nabokova: „Ten dzieciak chwycił pistolet i załatwił całe starsze pokolenie, nie wyłączając mnie samego”⁴².

Nie przypadkiem nazwisko Łużyna⁴³ pojawia się w tytule rosyjskiego oryginału utworu. Sposób nazywania bohatera ma spore znaczenie dla interpretacji powieści. W jej zakończeniu kilka głosów krzyczy: Aleksandrze Iwanowiczu, Aleksandrze Iwanowiczu!

³⁹ V. Nabokov, *Od Autora*, s. 1.

⁴⁰ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 475.

⁴¹ N. Berberowa, *Podkreślenia moje. Autobiografia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, s.l. [Warszawa] 1998, s. 355.

⁴² B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 343; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 152; B. Nosik, *Mir i dar Władimira Nabokowa. Pierwaja russkaja biografija pisatiela*, Moskwa 1995, s. 242. Aleksiej Zwieriew uważa jednak, że świadectwo to nie jest całkowicie pewne, gdyż „dał je Lew Lubimow, który wrócił do ZSRR i nie cieszył się najlepszą reputacją”. *Nabokov*, Moskwa 2002 (Żyć z zamiecielińskich ludzi, wyp. 812), s. 170.

⁴³ Brian Boyd uważa, iż nazwisko to Nabokov wybrał na cześć swojej przeszłości, gdyż Wyra, majątek rodzinny i miejsce większości wakacyjnych pobytów przyszłego powieściopisarza, znajdowała się w pobliżu drogi Petersburg–Ługa: B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 289. Również Andrew Field podaje taką etymologię nazwiska: A. Field, *op. cit.*, s. 129–130. Ługa jednak to nie tylko miejscowość, ale i uchodząca do Zatoki Fińskiej rzeka, więc nazwisko bohatera mogłoby być utworzone od jej nazwy na tej samej zasadzie jak nazwiska bohaterów Puszkina i Lermontowa, Oniegina i Pieczorina. Do takiej etymologii przychylił się Sýkora, *op. cit.*, s. 46. Słownik rosyjskich nazwisk Jurija Fiedosiuka wyprowadza jednak nazwisko Łużyn nie od Ługi, lecz od słowa *łuża*, czyli „kałuża” lub „niewielki zbiornik wodny (staw, glinianka, jeziorko)”: J. Fiedosiuk, *Russkije familii*, Moskwa 1996, s. 139. Oczywiście w dziejach literatury rosyjskiej był już przedtem jeden Łużyn – drugoplanowa postać *Zbrodni i kary* (1866, *Priestuplenije i nakazanie*) Fiodora Dostojewskiego.

„Ale – czytamy – żadnego Aleksandra Iwanowicza nie było” (s. 228). Jak trafnie zauważa Andrew Field⁴⁴, w pewnym sensie Aleksandra Iwanowicza nie było nigdy, wszyscy bowiem, nie wyłączając jego żony, zawsze nazywali bohatera Łużynem (żona rozmawia z nim jak z dzieckiem, ale nie mówi do niego po imieniu, a nawet nie mówi mu „ty”), wobec czego tak też nazywać go musi czytelnik. Jest to szczególnie uderzające w kontekście rosyjskim, w którym chętnie używa się imienia i patronimiku. Imię i otęczęstwo tytułowej postaci poznajemy dopiero w ostatnich zdaniach powieści, w przedostatnim akapicie. Znamienne, że pierwsze jej zdanie brzmi: „Najbardziej zdumiało go, że od poniedziałku będzie Łużynem” (s. 11). Bohater ma od poniedziałku chodzić do szkoły, to moment jego wygnania z raju dzieciństwa, gdzie zapewne nazywany był po imieniu. Ale w powieści jest tylko Łużyn, szachowy wunderkind Łużyn, arcy mistrz Łużyn, którego życie opanowała gra, a więc powieść zatacza swego rodzaju krąg (ulubiony chwyt kompozycyjny Nabokova): od utraty imienia do jego odzyskania. Zarazem nie jest to krąg, tylko raczej spirala, bo tego, kto miałby być tym imieniem nazywany, już na tym świecie nie ma⁴⁵.

Imię bohatera, które poznajemy tak późno, da się uznać za znaczące. Przede wszystkim etymologicznie wiąże się ono z obroną, gdyż jego „pierwsza część pochodzi od czasownika [starogreckiego – L.E.] *aléksō* ‘bronię się przed kimś, odpieram czyjś atak [...]’⁴⁶. Do tego imię Aleksander ze względu na Aleksandra Wielkiego jest nieomal synonimem zwycięzcy. Także w tradycji rosyjskiej cerkwi prawosławnej kojarzy się ono ze zwycięzcą, mianowicie z Aleksandrem Newskim, który pobił nad Newą Szwedów, a na lodowej tafli jeziora Peipus – Kawalerów Mieczowych. Można by się zastanawiać, czy śmierć, w której wyniku Łużyn odzyskuje to imię, nie jest jego zwycięstwem.

Krytycy często widzieli w *Obronie Łużyna* powieść o szaleńcu, o narastającym obłądźie. Łużyn w pewnym momencie dostrzega w swym życiu szachowe powtórzenia. Najpierw ustalenie samego schematu kombinacji sprawia mu przyjemność, ale ta szybko zmienia się w trwogę: „I Łużyn, gdy tylko minęła pierwsza radość – że oto ustanowił sam fakt powtórki – gdy tylko zaczął starannie sprawdzać swoje odkrycie, wzdrzgnął się. Niejasno podziwiając i wpadając w niejasne przerażenie, śledził, jak strasznie, z jakim wyrafinowaniem, jak zręcznie powtarzały się w tym czasie, ruch za ruchem, obrazy jego dzieciństwa [...], jednak nie do końca jeszcze rozumiał, dlaczego to kombinacyjne powtórzenie budzi w jego duszy taką zgrozę” (s. 190–191). Oczywiście niepodobna bronić tezy o psychicznej równowadze i normalności bohatera (chorobliwe jest już całkowite zepchnięcie wszystkiego na dalszy plan przez jedną jedyną pasję), ale trzeba zarazem powiedzieć, że ma on podstawy, by czuć się osaczonym i by w zasadzie

⁴⁴ A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, s. 178.

⁴⁵ Jak zauważają Leona Toker oraz Stephen Jan Parker, wchwycie tym można widzieć również dezi-luzję, bo Aleksandra Iwanowicza nie było na świecie nigdy, jako że jest to postać fikcyjna. L. Toker, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca 1989, s. 80; S. J. Parker, *Understanding Vladimir Nabokov*, Columbia, South Carolina 1987, s. 39.

⁴⁶ J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 43 (hasło *Aleksander*). Por. też H. Fros, SJ, F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 2007, s. 80 (hasło *Aleksander*).

powtórzenia widzieć strategię niewidzialnego i nieznanego sobie przeciwnika⁴⁷. Jak przenikliwie zauważa fiński nabokovista, Pekka Tammi, „szachowe efekty w *Obronie Łużyna* opierają się na uporczywej powtarzalności motywów i ich kombinacjach. [...] W narracji jest oczywiście kilka powiązań, których Łużyn jest w pełni świadom, lub też które są w istocie tworzone wyłącznie w jego poddanym obsesji wzorów umyśle. [...] Są jednak również inne przypadki, zdarza się, że całości narracyjne tajemniczo odpowiadają sobie i splatają się ze sobą, a Łużyn nie zyskuje świadomości tych kombinacji”⁴⁸.

Bohater jest w pełni świadom związku psychiatry „pana w bieli, z czarną brodą” (s. 143) z postacią z dzieciństwa, mianowicie postacią „czarnobrodego chłopca z młyna, mieszkańca przyszłych koszmarów” (s. 19); to ów brodacze „zniósł go ze strychu” (*ibidem*) w wiejskim domu, na który chłopiec uciekł przed powrotem do miasta i mającą się dla niego zacząć szkołą. Budząc się w sanatorium i widząc nieznanego, „Łużyn niejasno pomyślał, że podobny jest do chłopca z młyna” (s. 143). Dodajmy, że obie brodate postaci łączy podobna funkcja, mianowicie udaremnienie ucieczki Łużyna, jako że jego załamanie nerwowe też jest swego rodzaju ucieczką.

Bohater nie jest już natomiast świadom tego, że jego narzeczona, spacerując obok niego po sanatoryjnym ogrodzie, nie wie, czemu, myśli o przeczytanej w dzieciństwie książce jego ojca (ona sama nie przypomina sobie autora, zapamiętała ją chyba ze względu na psa, gdyż litość dla bezradnych istot jest jej cechą dominującą; poza tym „mówiono o niej, że uwielbia psy”, s. 94), „gdzie wszystkie nieprzyjemności w życiu pewnego gimnazjalisty, który uciekł z domu z uratowanym przez siebie psem, rozstrzygały się przy pomocy dogodnej dla autora gorączki” (s. 145). Ten element wzoru uświadamia sobie czytelnik (ale nie Łużyn, który nie zna przecież myśli narzeczonej), jeśli przypomni sobie fragment dotyczący książki *Przygody Antosia*, którą przynosi do szkoły kolega bohatera, a inny rozrywa ją na kawałeczki: „Stronice rozsypały się po całej klasie. Na jednej widniał obrazek – jasnooki gimnazjalista na rogu ulicy karmił własnym śniadaniem wyleńniętego psa” (s. 24).

Kiedy Łużyn próbuje „z premedytacją zakłócić symetrię wzoru”⁴⁹, wykonując dla zbięcia widmowego przeciwnika z tropu jakieś bezsensowne, nieoczekiwane działanie, straszliwe powtórzenie pojawia się znowu, bohater uświadamia sobie ten fakt, ale nieprecyzyjnie, wie tylko, że coś podobnego się już kiedyś wydarzyło:

Za pierwszym zakrętem zatrzymał taksówkę, zapłacił i niespiesznie ruszył do domu. Naraz wydało mu się, że już kiedyś wszystko to przeżył i tak się wystraszył, że wpadł do najbliższego sklepu, zdecydowawszy się przechrztyć przeciwnika nowym zaskoczeniem. Sklep okazał się salonem fryzjerskim i to damskim. Łużyn zatrzymał się rozglądając, a uśmiechnięta kobieta zapytała go, czego sobie życzy. „Kupić...”

⁴⁷ Charakterystyczne, że nawet w dzieciństwie bohater czuje w pewnym momencie, „że wszystko to już raz się działo” (s. 54). Zauważmy, że i wtedy ma do takiego wrażenia dobry powód, polegający na powtórzeniu motywu. Oto Łużyn senior, który wrócił właśnie ze schadzki ze swoją kochanką (z czego oczywiście jego syn nie zdaje sobie sprawy), ma na brodzie okruszki. Wcześniej wraz z bohaterem widzimy, jak kochanka ojca rzuca okruszkami i trafia jednym z nich prosto w jego usta (s. 38).

⁴⁸ P. T a m m i, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, tom 231), s. 137–138.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 139.

– powiedział Łużyn, rozglądając się nadal. W tej właśnie chwili dostrzegł woskowe popiersie i wskazał na nie laską (zaskakujący ruch, wspaniały ruch). „To nie jest na sprzedaż” – powiedziała kobieta. „Dwadzieścia marek” – powiedział Łużyn i wyjął portfel. „Chce pan kupić tę lalkę?” – z niedowierzaniem zapytała kobieta, a ktoś jeszcze podszedł do niej. „Tak” – powiedział Łużyn i zaczął przypatrywać się woskowej twarzy. „Ostrożnie – szepnął nagle sam do siebie – zdaje się, że zaczynam wpadać”. Spojrzenie woskowej damy, jej różowe nozdrza – to już kiedyś było.

(s. 217)

Istotnie, możemy wskazać na moment, z którym należy to zdarzenie zestawić. Gdy w dzieciństwie bohater ucieka ze szkoły, żeby poznać zasady szachów, natyka się przypadkiem na nauczyciela geografii i odwraca się, by nie zostać rozpoznanym. „Dopiero kiedy nauczyciel niby niewidzący wiatr przemknął obok, Łużyn spostrzegł, że stoi przed wystawą fryzjerni i że spoglądają na niego uważnie trzy, całe w puklach, głowy trzech woskowych dam o różowych nozdrzach” (s. 43). Poza tym bohater już raz zastanawiał się nad kupnem woskowej figury, popiersia mężczyzny o dwu twarzach na wystawie sklepu z artykułami piśmiennymi: „Ten dwulicy mężczyzna bardzo się Łużynowi spodobał i nawet pomyślał, czy by go nie kupić” (s. 182). Natomiast pewien element wzoru jest bohaterowi po prostu niedostępny, ten mianowicie, że nauczyciel, na którego się natknął w Petersburgu, uczył też jego żonę: w żeńskim gimnazjum, do którego uczęszczała, był „pewien nauczyciel geografii, uczący także w męskim gimnazjum”, wpadał on do klasy „pośpiesznie i z hałasem” (s. 78). Przypomnijmy sobie, że geograf „niczym wiatr przemyka obok Łużyna”. Natkniemy się na niego jeszcze we wspomnieniach spotkanego na emigracyjnym balu dobroczynnym szkolnego kolegi bohatera: „Pamiętasz, pamiętasz, Łużyn, Walentyna Iwanowicza? Jak z mapą świata wpadał jak huragan do klasy?” (s. 177). Dodajmy, że nauczyciel ten odgrywa pewną rolę w dochodzeniu bohatera do szachów, jak również w samych początkach jego szachowej kariery. To właśnie kiedy przeziębiony „geograf” nie przychodzi na lekcję, Łużyn ma okazję obejrzeć niepełną partię rozegraną przez dwu jego kolegów, wtedy też niejasno czuje, że mimo nieznajomości zasad gry, rozumie ją lepiej niż obaj siedzący przy szachownicy chłopcy (s. 42). Później, kiedy bohater opanuje już tajniki szachów, Walentyn Iwanowicz, który okazuje się znanym szachistą-amatorem, dostaje od ucznia niespodziewanego mata (s. 59). Nic dziwnego, że imię nauczyciela może się skojarzyć z nazwiskiem menażera i „szachowego ojca” Łużyna – Walentinowa (w wersji angielskiej Nabokov z tego efektu zrezygnował).

Bohater nie dostrzega siłą rzeczy znaczenia tych elementów wzoru, które są zapowiedzią jego śmierci, nie odczuwa na przykład proroczego wymiaru „matowego szkła”. Nie łączy też oczywiście z własnym zgonem słów z czytanego mu przez żonę artykułu: „katastrofa jest już blisko” (s. 200), ani punktu ustalonego przez panią Łużyn planu tygodnia (s. 215): „w piątek wyprawa na cmentarz” (samobójstwo nastąpi we czwartek, wyprawa na cmentarz dzień później będzie więc niezbędna)⁵⁰. Również nieznany dlań

⁵⁰ Mamy tu do czynienia z ironią narracyjną. O ironii narracyjnej należy też mówić w związku ze słowami żony bohatera: „Umrzesz, jeśli będziesz tyle chodził”, po których następuje zdanie: „Jutro pojedziemy na cmentarz” (s. 224). Łużyn istotnie chodzi, nie przysiadając ani na chwilę, już niemal do końca powieści, tak długo, aż dojdzie do miejsca, z którego skoczy w przepaść. Z podobnym chwytem mamy do czynienia w powieści *Splendor*. Bohater mówi do matki „za dwa tygodnie muszę wyskoczyć do Berlina, ale wróć”, ona

pozostaje proroczy wymiar zdjęcia (chyba że to właśnie owo zdjęcie podpowiada mu myśl o śmiertelnym skoku), które widzi w biurze wytwórni filmowej i na którym jest „ktoś, kto na rękach zawisł na gzymsie drapacza chmur i za chwilę powinien być runąć w przepaść” (s. 220)⁵¹. Łużyn na końcu powieści runie właśnie w przepaść, a przedtem wyda mu się, „że wspina się na drapacz chmur” (s. 223). Skoczy, bo uzna, że jedynym wyjściem jest „wypaść z gry” (s. 225), która ma na celu wciągnięcie go znowu w świat szachów. Leci jednak ku „bładym i ciemnym kwadratam” i widzi, „jaka to wieczność usłudze i nieubłagane rozpostarła się przed nim” (s. 228). Ostatnia obrona również zawodzi, partia jest nieodwołalnie przegrana.

Czy jednak Łużyn istotnie ponosi porażkę? Pamiętajmy, że w wypadku samomata samobójstwo jest wygraną, wygrywa więc – by tak rzec – ten, kto przegrywa. Przywykliśmy traktować życie jako dobro, a śmierć jako zło. W twórczości Nabokova jednak ten aksjomat nie obowiązuje, w każdym razie nie wszędzie i nie zawsze. Dla bohatera *Zaproszenia na egzekucję*, które powstanie kilka lat po *Obronie Łużyna*, śmierć będzie wyzwoleniem ze świata-więzienia (świat-więzienie czy ciało-więzienie to oczywiście figury gnostyczne)⁵².

Rzeczywistość szachów ma w powieści o arcymistrzu cechy rzeczywistości hierarchicznie wyższej, doskonalszej od rzeczywistości „realnej”, jest domeną harmonii, wydaje się krewną światu pamięci, sztuki i świata umarłych w innych utworach pisarza. Właśnie ona jest dla bohatera prawdziwsza, życie szachowe to dlań życie prawdziwe, charakteryzowane jako pełne „gracji, wyraziste i bogate w przygody” (s. 119). Jest to, rzecz jasna, rzeczywistość duchowa. Materialna go nie obchodzi: „zewewnętrzne życie traktował jako coś nieuchronnego, ale najzupełniej nieinteresującego” (s. 84). Nawet materialny charakter figur jest dlań zbędnym brzemieniem. Głęboką rozkosz znajduje w grze na ślepo: „nie trzeba było mieć do czynienia z widzialnymi, słyszalnymi, dotykalnymi figurami, które swoim dziwnym urzębieniem, swoją drewnianą materialnością, zawsze mu przeszkadzały, zawsze wydawały się ordynarną, ziemską otoczką cudownych, niewidzialnych szachowych mocy” (s. 81). Grę na ślepo, jak czytamy, bohater prowadzi w „pozaziemskim wymiarze” (*ibidem*).

---

zaś odpowiada mu „Nie wróćisz” (V. N a b o k o v, *Splendor*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2006, s. 184), myśląc, że zatrzyma go tam dziewczyna. Młody człowiek istotnie nie wraca, gdyż prawdopodobnie zginął przy próbie nielegalnego przekroczenia radzieckiej granicy.

⁵¹ To zdjęcie identyfikuje Alfred Appel junior jako kadr z filmu z Haroldem Lloydem *Jeszcze wyżej* (1923, *Safety Last*). A. A p p e l, Jr., *Nabokov's Dark Cinema*, New York 1974, s. 161, reprodukcja zdjęcia s. 165.

⁵² Vladimir E. A l e x a n d r o v (*Nabokov's Otherworld*, Princeton, New Jersey 1991, s. 70–73), jak już wspominaliśmy we wcześniejszym rozdziale, widzi symbolikę gnostyczną także w powieści o szachiście. Jeśli jednak istotnie można ją w niej znaleźć, to jest ona tu niewątpliwie mniej wyraźna i przez to gorzej rozpoznawalna niż w utworze późniejszym. Amerykański badacz powołuje się przede wszystkim na opis wydarzeń tuż po przerwaniu pojedynku z Turatim: „cała złowieszczą sferą, przez którą Łużyn przechodzi, wstawszy od gry, przywołuje gnostyczną wizję świata materii jako obszaru upadku: przypomina on więzienie, wizję senną albo świat umarłych, tłumy zmysły, jest przy tym mroczny przez co kontrastuje z transcendentalnym, wypełnionym światłem światem ducha” (s. 70). Kłopotliwy wszelako dla takiej interpretacji tej sceny wydaje się fakt, że stan Łużyna to przecież efekt gry w szachy, właśnie podczas partii z Turatim bohater pojmuje „grozę szachowych przepaści” (s. 81). Inna sprawa, że wyzwalczem tego poznania i następującego koszmaru jest ból fizyczny, poparzenie niezgaszoną w porę zapalką, a więc coś, co gwałtownie wyrwywa Łużyna ze świata ducha i przenosi w świat materii.

Co charakterystyczne, o szachach pierwszy wspomina małemu Łużynowi człowiek sztuki, skrzypek, dzieje się to w dodatku przy okazji wieczoru muzycznego. Nabokov zresztą konsekwentnie buduje w powieści paralełę między szachami a muzyką⁵³. Skrzypek mówi ojcu bohatera o szachach: „Cóż to za gra [...]. Kombinacje są jak melodie. Wie pan, ja wprost słyszę posunięcia” (s. 36). Charakterystyczne, że zarówno do skrzypka, jak i później do Łużyna, ludzie zwracają się w określonych sytuacjach (wieczór muzyczny, turniej szachowy) „maestro” (s. 36, 121, 124). Partia rozgrywana przez Łużyna z Turatim brzmi jak najbardziej muzycznie:

Najpierw szło spokojnie, spokojnie, niczym przytłumione skrzypce. [...] Potem ni stąd, ni zowąd, łagodnie zaśpiewała struna. To jedna z sił Turatiego zajęła linię diagonalną. Od razu jednak i u Łużyna zarysowała się jakaś melodia. Na мгновение rozedrgały się tajemnicze możliwości, a potem znów zapadła cisza [...] i nagle znów nastąpił niespodziewany wybuch, szybkie zespolenie dźwięków [...] graczce pozornie się uspokoił i zapomnieli o błyskawicznym wybuchu; jednak na tym miejscu szachownicy nie całkiem ustał dygot, coś wciąż jeszcze usiłowało nabrać kształtu... Dźwiękom tym jednakowoż nie udało się wejść w pożądaną zwięź – jakaś inna, ciemna, niska nuta zahuczała z boku i obaj graczce opuściwszy dygocący jeszcze kwadrat zainteresowali się innym skrajem szachownicy. Ale i tutaj wszystko skończyło się na niczym. Głosami trąb przemówiły się kilka razy najpotężniejsze siły szachownicy [...] Łużyn [...] nagle wytropił czarowną, krystalicznie kruchą kombinację, która z lekkim podzwanianiem rozsypała się od razu po pierwszej odpowiedzi Turatiego. [...] Turati wreszcie zdecydował się na tę kombinację – od razu jakaś muzyczna burza ogarnęła szachownicę i Łużyn uparcie szukał w niej potrzebnego mu wyraźnego, drobnego dźwięku, ażeby z kolei rozniecić go w grzmącą harmonię. Teraz wszystko na szachownicy tchnęło życiem [...] na мгновение ucichło i znów nastąpiło furioso.

(s. 122–123)

Dodajmy, że bohater w dzieciństwie czyta o szachach w starych magazynach w pokoju zmarłego dziadka-kompozytora⁵⁴, gdzie „na pustym biurku stał chłopiec z brązu ze skrzypcami” (s. 47), że przyszła narzeczoną Łużyna uznaje „jego niski wykładany kołnierzyk” za coś, co upodabnia go do muzyka (s. 75), że na emigracyjnym balu ktoś myli bohatera z „jakimś nieudanym muzykiem czy kimś w tym rodzaju” (s. 175), i że doktor – przyjaciel rodziny Łużynów, opowiada o „wielkim Philidorze” (s. 58), czyli François André Danican Philidorze (1726–1795), autorze *Analizy gry w szachy* (1749, *L'analyse des Echecs*) i twórcy gambitu i obrony Philidora, który, jak mówi, znał się też na muzyce. Ma pełne prawo tak mówić, bo Philidor nie tylko pochodził z licznej i znanej rodziny muzyków, ale sam z zawodu był kompozytorem i uznawany jest za jednego z głównych przedstawicieli francuskiej opery komicznej⁵⁵. I dodajmy jeszcze, że w książ-

⁵³ *Nota bene*, sam pisarz, przyznając, że „nie ma ucha do muzyki”, stwierdza, że znalazł jej substytut „w szachach, ściślej mówiąc, w komponowaniu problemów szachowych”. V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 35.

⁵⁴ Brian B o y d (*Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 335–336) uważa, że ku szachom kieruje Łużyna duch dziadka, natomiast duch ojca stara się go zbliżyć do kobiety, którą bohater poznaje wkrótce po jego śmierci, przyszłej pani Łużyn, i do życia rodzinnego. Teza ta wydaje się interesująca, ale na podstawie tekstu powieści trudna do jednoznacznego udowodnienia.

⁵⁵ Por. W. Litmanowicz, J. Giżycki, *op. cit.*, s. 878–879 (hasła *Philidor François André Danican*, *Philidora gambit w przyjętym gambicie królewskim*, *Philidora obrona*) oraz *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Słedziński, s. 793 (hasło *Philidor*, właśc. *Danican, François Adré*). Philidor występuje już w pierwszym z *Trzech sonetów szachowych* Nabokova: „Tam Philidor walczył” czytamy w piątym wersie. W. N a b o k o v, *Tri szachmatnych sonieta*, s. 629.

kach ojca bohatera, drugorzędnego autora powieści dla młodzieży, „nieustannie przewijała się postać jasnowłosego chłopca [...], który zostawał bądź skrzyptkiem, bądź malarzem [...]” (s. 20)⁵⁶. Aleksandr Dolinin trafnie zauważa: „Przez analogie między muzyką a szachami Nabokov niewątpliwie podkreśla estetyczną naturę Łużynowskiej wyobraźni, która jest tu modelem wyobraźni artystycznej”⁵⁷.

Szachy są też kojarzone w powieści z miłością i erotyką⁵⁸, a zakochanie to u Nabokova, jak wiemy, jedna z nielicznych możliwości przekroczenia granic naszego świata, zajrzenia poza te granice. Skojarzeń szachów z miłością i erotyką jest w powieści całkiem sporo⁵⁹. Gra kojarzona jest z seksem występny, grzeszny. Łączą się jednak również z miłością idealną, platoniczną, bo – jak powieść sugeruje – taki jest związek Łużyna i jego narzeczonej, a później żony (por. scena po ślubie, kiedy bohater zasypia, i odnoszące się do jego żony stwierdzenie: „myślała niejasno, że bywają jeszcze inne rozkosze prócz rozkoszy współczucia”, s. 115).

Zasadniczo jednak czysta, pełna poświęceń miłość przeciwstawiona jest w powieści namiętności do szachów. Żona ze wszystkich sił stara się przecież odciągnąć Łużyna od gry. Czytając książkę, mamy tendencję do „kibicowania” jej w tych zmaganiach. Uważny odbiorca dostrzec może jednak sygnały niepokojące, podminowujące wątpliwościami jednoznaczny znak plus, jaki jesteśmy skłonni stawiać przy życiu rodzinnym Łużyna, i znak minus, którym instynktownie opatrujemy doprowadzającą go do załamania nerwowego grę. Takim sygnałem wydaje się na przykład pewien dziwny szczegół wystroju mieszkania Łużynów: „Z niskiej lampy nad stołem zwisał samotny puszysty diabełek” (s. 155). Zdawałoby się, że to detal całkowicie nieistotny, ale u Nabokova nie ma nieistotnych detali. W dodatku wzmianka o diabełku powtórzy się parę stron dalej: „Już wchodząc do jadalni [Łużyn] spostrzegł, że niesie w ręku dużego pluszowego psa o różowych podeszwach. Położył go na stole i od razu zjechał do niego, niczym pająk, puszysty zwisający z lampy diabełek” (s. 161). Dodajmy, że pies też jest tu zapewne nieobojętny, gdyż postać tego zwierzęcia diabeł przyjmuje szczególnie chętnie⁶⁰. Chwilę potem pani Łużyn długo prowadzi oczami „dużą muchę”, która lata wokół lampy i potem gdzieś znika. Być może to nieistotne, ale imię Belzebub objaśnia się jako „bóg-mucha” lub „bóg much”, „pan much”, „władca much”⁶¹. Narrator nie komentuje pojawienia się diabełka (ani muchy), ale uważny czytelnik musi zauważyć ten motyw. Alexandrow wyciąga z tych scen daleko idące wnioski (być może idące nazbyt daleko), widzi w tym

⁵⁶ Analizę paraleli muzyczno-szachowych w powieści przeprowadza Vladimir E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, s. 58–59 oraz i d e m, [hasło] *The Defense*. [W:] *The Garland Companion*, s. 76–77; tu korzystamy z jego ustaleń.

⁵⁷ A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 62.

⁵⁸ Również na to zwraca uwagę amerykański badacz: V. E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, s. 59–63; i d e m, *The Defense*, s. 76–78.

⁵⁹ Piszę o tym dokładniej w rozdziale 1, s. 27–29.

⁶⁰ Piszę o tym (w związku z Nabokovem) dokładniej w rozdziale o Zwiedzaniu muzeum, s. 80–82.

⁶¹ Por. W. Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 88 (hasło *Belzebub*); A. M. di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 167–169.

fragmencie książki odwołanie do gnostycznej idei, wedle której światło upadłego świata materii jest fałszywe i złe w porównaniu z prawdziwym światłem sfery ducha. „W ten sposób – powiada badacz – mieszkanie, które jest synekdochą małżeństwa Łużyna oraz jego ziemskiej egzystencji i jako takie powinno implikować niebo i spełnienie osobiste, okazuje się pułapką”⁶².

Skoro szachy są sztuką⁶³, bramą do wyższej rzeczywistości, wydaje się, że szachowy obłęd Łużyna można by próbować uznać za obłęd dobry, błogosławiony, jak obłęd bohatera drugiej angielskojęzycznej powieści Nabokova, *Nieprawego godła*, a nie za obłęd zły i niszczący, który oślepia – z tym ostatnim mamy do czynienia w *Rozpaczy*, dramacie *Wynalazek Walca* (1938, *Izobrietienije Walsa*) i *Bładym ogniu*. Andrew Field mówi przy okazji *Obrony Łużyna* o „antyplatońskich ideach Nabokova”⁶⁴. Jeśli przeczytamy powieść w sposób, który jej powierzchnia nam podsuwa, istotnie dojdziemy do wniosku, że jest ona w swej wymowie antyplatońska, bo świat zewnętrzny, świat rzeczy i ludzi, będących dla Łużyna cieniami, wydaje się najcenniejszy, a idealny i zarazem dla bohatera bardziej realny świat szachowych kombinacji postrzegany jest jako coś, co wartości tej zagraża. Łużyn mówi o „śnie życia” (s. 220), któremu to snowi grozi zagładą i który niszczy namiętność do szachów. Niewidzialny przeciwnik, powtarzający schemat dotychczasowej egzystencji bohatera, chce przecież doprowadzić do rozbicia owego „snu”. W *Zaproszeniu na egzekucję* życie też okaże się przeciwstawianym jawie snem. Tam jednak przebudzenie także samemu bohaterowi jawi się niekiedy jako pożądane. Jak zauważa Julian Connolly, choćby przez pewną surowość wizji bohatera i z lekka sardoniczny ton zakończenie *Obrony Łużyna* wyraźnie kontrastuje z „tryumfalnym doświadczeniem opisanym na końcu *Zaproszenia na egzekucję*”⁶⁵. Zakończenie powieści o szachiście jest więc niewątpliwie niejednoznaczne. Oddajmy jeszcze raz głos Connolly’emu: „Czy ta wizja [wizja rozpościerających się w dole kwadratów szachownicy – L.E.] obiecuje wejście do świata, gdzie twórcza wyobraźnia Łużyna może buszować sobie nieskrępowana, czy przeciwnie, zwiastuje ona uwięzienie w krainie ściśle wyznaczonych ruchów, pozostaje dla czytelnika rzeczą dyskusyjną”⁶⁶. Niewątpliwie jednak można by uznać, że wszystko, co sugeruje drugą z tych możliwości, jest fałszywym tropem, zmyłką, chytrym ruchem na literackiej szachownicy. Oczywiście idealnie totalitarna rzeczywistość, w której przyszło żyć Cyncynatowi C. z *Zaproszenia na egzekucję*, jest znacznie gorsza niż rzeczywistość otaczająca bohatera wcześniejszej

⁶² V. E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, s. 73.

⁶³ Inna sprawa, że Łużyn nie uprawia ulubionej przez Nabokova formy tej sztuki, komponowania problemów szachowych: „Jednak zapалу do układania zadań nie nabrał, wyczuwając niejasno, że strwniłby na nie nadaremno ową wojowniczą, przemożną, wspaniałą moc, którą czuł w sobie [...]” (s. 59). Szachy są dla bohatera wojną, przyjmuje on postawę agresywną, co być może stanowi skażenie sztuki. Tymczasem w problemie szachowym, jak pisze Nabokov w autobiografii, rywalizacja „nie przebiega między białymi a czarnymi, lecz między twórcą a hipotetycznym rozwiązywaczem”. V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 260. Tam także pisarz podkreśla, że problem „to piękna, zawiła i czysta sztuka związana ze zwykłą odmianą tej gry [szachów] tylko w tym stopniu, w jakim na przykład zongler przygotowujący nowy numer lub tenisista wygrywający turniej wykorzystują właściwości kuli”. *Ibidem*, s. 258.

⁶⁴ A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, s. 177.

⁶⁵ J. Connolly, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge 1992, s. 98.

⁶⁶ *Ibidem*.

powieści, ale – jak trafnie zauważa Aleksandr Dolinin – już jako dziecko Łużyn „patrzy na świat jako na źródło okrutnych ciosów i krzywd i instynktownie szuka sposobów «obrony», żeby zabezpieczyć się przed wszelkimi niespodziankami”⁶⁷. Niespodzianki, zmiany to domena czasu, a w realnym życiu czas jest elementem, od którego nie sposób uciec, przed którym nie sposób znaleźć skuteczną obronę. Azylem, miejscem ukrycia przez pewien okres wydaje się domena szachów (zauważmy, że pograżając się całkowicie w grze, a więc zabawie, traktując ją jako prawdziwą rzeczywistość, bohater przypomina bawiące się dziecko, a więc jak gdyby powraca do raju wczesnego dzieciństwa), ale prawdziwą ucieczką przed czasem może być tylko ucieczka w śmierć. Nie jest chyba przypadkiem, że szachy wstępują w świadomość bohatera w okolicach świąt Wielkiej Nocy. Można by w tym widzieć zapowiedź zmartwychwstania, czyli życia doskonalszego, zapowiedź wiążącą się ze światem szachów właśnie. To pozwalałoby zinterpretować szachownicę, rozpościerającą się przed lecącym ku śmierci bohaterem, jako szczęśliwszą, doskonalszą i – paradoksalnie (Łużyn leci przecież w dół) – wyższą rzeczywistość.

---

⁶⁷ A. Dolinin, *op. cit.*, s. 59.

VII

SZPICEL / OKO

W 1923 r. Vladimir Nabokov opublikował w dzienniku „Rul” (numery z 20 i 24 maja) dwuaktową, pisaną białym wierszem sztukę pt. *Śmierć* (*Smierť*). Rzeczą dzieje się w 1806 r. w Cambridge, gdzie studiował wówczas Byron, wspomniany najpierw jako „przyjaciel-poeta”¹, potem zaś jako „chromy przystojniak, co wiódł oswojonego / misia z Moskiewii”², i gdzie – jak wiadomo – ponad sto lat później pobierał nauki autor dramaciku. Oto pokrótce treść owego utworu. U wykładowcy i uczonego Gonville’a, postaci z lekka przypominającej Fausta, zjawia się jego uczeń, Edmund: właśnie dowiedział się o śmierci Stelli, żony mistrza, w której – jak szybko się domyślamy – jest zakochany. Na prośbę ucznia, pragnącego umrzeć, Gonville podaje mu truciznę. Po kilku chwilach – to już akt drugi – Edmund dostrzega, że znajduje się w tym samym pomieszczeniu, widzi swego mistrza, ten jednak przekonuje go, że to wszystko jest tylko echem ostatnich myśli umarłego, pośmiertnym refleksem życia, pozornym światem, który wkrótce się rozpadnie. Edmund opowiada nauczycielowi o swojej miłości: kochał Stellę, ale nigdy do niczego między nimi nie doszło. Uspokojony Gonville zdradza swój podstęp: wcale nie dał Edmundowi trucizny, również wiadomość o śmierci Stelli była fałszywa. Edmund mu jednak nie wierzy, jest przekonany, że także jego zapewnienia należą do nierzeczywistego świata pośmiertnych rojeń, które oto już błędną, gasną, rozplywają się w nicłość. Nie możemy być pewni, jaka jest „prawda”, po której stronie granicy śmierci znajduje się Edmund. Być może to Gonville nie zdaje sobie sprawy z nierzeczywistego charakteru swego świata. Jest to – było nie było – fikcyjny świat, stworzony przez autora sztuki.

Fabula *Śmierci* każe myśleć o późniejszym *Oku*³, w którym czytamy między innymi: „stało się jasne, że po śmierci myśl ludzka żyje siłą rozpędu”⁴. Słowa te są nieomal powtórzeniem tego, co mówi Gonville:

¹ W. N a b o k o w, *Smierť*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. I: 1918–1925, Sankt-Pietierburg 1999, s. 681.

² *Ibidem*, s. 687. O oswojonym niedźwiedziu Byrona Nabokov wspomina w eseju *Cambridge*. W. N a b o k o w, *Kiembridż*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. I, s. 727.

³ Na związek *Śmierci* z *Okim* zwraca już uwagę A. F i e l d w swej wczesnej monografii: *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, s. 166.

⁴ V. N a b o k o v, *Oko*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2005, s. 23. Dalsze cytaty z *Oka* na podstawie tego samego wydania. Po cytacie w nawiasie znajduje się numer strony.

EDMUND: *Śmierć... To jest śmierć. Więc to jest śmierć...*
(Powoli się podnosi)

Rumiana

*drży plama w mgle... Inaczej być nie mogło...
Cóż, kiedy żyłem, mnie niepokoiło?
Plama jaśniejsza teraz. Ach, to przecież
płonąca głąb kominka... Tak, odbłaski widać.
A tam, tam w kącie – w zamglonym fotelu...
Któż to tam siedzi, ledwo tknięty lśnieniem?
Ciężkie kontury wypukłego czoła,
szczecina brwi stercząca, spłot węzowych
żył na tej skroni marmurowej... Dosyć!
Widzę! Poznają! Przecież to jest...*

CZŁOWIEK W FOTELU: *...Echo
twoich przedśmiertnych myśli.*

EDMUND: *Gonville, Gonville,
lecz jak to? Jakże możesz być tu ze mną,
w mej śmierci? Jak to, jak to?*

GONVILLE: *Ty mój obraz
pamięcią swoją przeniosłeś za krawędź
tego, co ziemskie. Oł, tyle.*

EDMUND: *Lecz jakże,
ten pokój... Dobrze znam w nim wszystko...*
[...]
wszystko tak samo...

GONVILLE: *To pozór, Edmundzie...
rozkołysane echo...*

EDMUND: *Tak! Pojmuję chyba...
Czekaj, poczekaj, ja sam...*

GONVILLE: *Słuchaj, życie
to jeździec. Pędzi. Przywykł do szybkości,
świstu powietrza. A tu nagle droga
kończy się granią. On skacze z krawędzi
w pustkę. Posłuchaj, posłuchaj uważnie!
Leci w przestrzeni nad przepaścią, ale
upadku jeszcze nie ma ani też przepaści!
Pęd trwa wciąż jeszcze, niesie go i ludzi;
nogi w strzemionach, oczy widzą niebo
tak dobrze znane. – Chociaż sam jest w pustce,
choć z drogą koniec... To ta chwila, zrozum,
t o j e s t t a c h w i l a, która następuje
po kresie ziemskiej egzystencji: życie
galopowało, grzywa twarz ci siekła,
duszę owiewał wiatr, lecz drogę przepaść
nagle przerwała, im bogatsze życie.
Im koń silniejszy...*

EDMUND   ... tym wyraźniej w pustce,
brzmi świst powietrza, tym dłużej trwa rozmach
pędu, którego nie przerwała otchłań –
tak, zrozumiałem...⁵

Już wcześniej Gonville mówił: „lecz mocna / ziemską myśl: jej nurtu nie przerwiesz łatwo”⁶. Najwyraźniej bohater *Oka* ma podobną koncepcję siły ziemskich myśli człowieka i ich powolnego wygasania po śmierci.

Stosunkowo niewiele wiadomo o Nabokowie w okresie pisania pierwotnej, rosyjskiej wersji *Oka*, zatytułowanej *Sogladataj*, co najlepiej przetłumaczyć słowem „szpicel”. Pracował nad nią zapewne w końcu roku 1929 oraz w styczniu i lutym 1930⁷ w nieistniejącym już dziś domu na berlińskiej Luitpoldstrasse pod numerem 27, gdzie mieszkał od jesieni 1929⁸. W przedmowie do wersji angielskiej autor powiada jedynie: „Oryginalny tekst napisałem w roku 1930 w Berlinie – gdzie wraz z żoną wynajmowałem dwa pokoje od pewnej niemieckiej rodziny na cichej Luitpoldstrasse – a pod koniec roku ukazał się on w rosyjskim czasopiśmie emigracyjnym «Sowriemiennye zapiski» w Paryżu”⁹. Istotnie, mikropowieść po raz pierwszy wyszła drukiem na łamach cenionych „Sowriemiennych zapisek”, konkretnie znalazła się w ich zeszytach 44, który trafił do czytelników w listopadzie 1930 r. Przedtem fragment utworu opublikował paryski dziennik „Poslednije nowosti” (nr 3490, z 12 października 1930), a jeszcze wcześniej, 27 lutego, pisarz przeczytał początek swego nowego dzieła na wieczorze zorganizowanym przez emigracyjny Związek Pisarzy Rosyjskich w berlińskiej Café Schmidt¹⁰. Książkowo rzecz wyszła w październiku 1938 w tomie *Sogladataj*, ogłoszonym przez paryskie Izdatielstwo „Russkije zapiski” i zawierającym oprócz tytułowej mikropowieści jeszcze dwanaście opowiadań. Oczywiście jako autor figurował wszędzie W. Sirin. Przekład angielski, dokonany przez Dmitriego Nabokova we współpracy z ojcem, też najpierw ukazał się czasopiśmienniczo, mianowicie od stycznia do marca 1965 drukował go „Playboy” (nr 1–3). Książkowo tłumaczenie wyszło nakładem nowojorskiego wydawnictwa Phaedra w październiku 1965. Pierwszą edycję brytyjską wypuściło londyńskie wydawnictwo Weidenfeld and Nicolson we wrześniu 1966¹¹.

Przekład tytułu nie jest precyzyjny, ale wolno go uznać za doskonały pomysł autora. Po pierwsze słowa *eye* („oko”) oraz *I* („ja”) wymawiają się tak samo (a narrator, czyli

⁵ W. N a b o k o w, *Śmierć*, s. 684–685, podkreślenie autora cytatu.

⁶ *Ibidem*, s. 678.

⁷ Sądząc z listu do matki z 19 I 1930, czuł się rześki, radosny i pełen sił, ponura aura utworu nie jest więc raczej odbiciem nastrojów twórcy. Por. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 345.

⁸ Por. *ibidem*, s. 341, 345; D. E. Z i m m e r, *Nabokovs Berlin*, Berlin 2001, s. 150.

⁹ V. N a b o k o v, *Przedmowa* [do:] *Oko*, przeł. A. Kołyszko, s. 7.

¹⁰ Informacja za: B. B o y d, *op. cit.*, s. 349–350; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 153.

¹¹ Informacje bibliograficzne za: M. J u l i a r, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 86–95, 496, 497, 526.

opowiadające „ja”, chce być „wyłącznie olbrzymim [...] okiem” [s. 81])¹², po drugie, *eye* w wyrażeniu *private eye* oznacza detektywa, a więc – można powiedzieć – szpicla. Dodać jeszcze trzeba, że „aj” to ostatnia sylaba tytułu rosyjskiego.

Oko wzbudzało jak dotąd stosunkowo nieduże – w porównaniu z innymi utworami swego autora – zainteresowanie zarówno krytyki, jak i literaturoznawców, choć stało się przedmiotem kilku ciekawych analiz.

Sogladataj jest najwcześniejszą większą formą epicką Nabokova, w której narracja prowadzona jest nie w trzeciej, tylko w pierwszej osobie. Zarazem, co się z narracją pierwszoosobową wiąże, jest to pierwsza jego powieść (a właściwie mikropowieść), w której jako kluczowe problemy pojawiają się zagadnienia solipsyzmu i tożsamości. Wreszcie jest to pierwszy utwór, w którym stykamy się z narratorem niewiarygodnym (niespolegliwym) i z fałszywą wizją świata, prezentowaną przez szaleńca: później natrafimy na podobny zabieg w *Rozpaczy*, *Bładym ogniu*, *Patrz na te arlekiny!*, a także w dramacie *Wynalazek Walca*. W *Oku* dość szybko orientujemy się, że wbrew swemu przekonaniu narrator nie umarł wskutek próby samobójczej, że owo przekonanie świadczy o szaleństwie, będącym zresztą obroną przed raniącym wrażliwą jednostkę światem (podobnie jak w *Obronie Łużyna*). Możliwa jest też inna interpretacja: narrator fantazjuje, pisze tekst literacki, fikcyjny, choć zapewne oparty na materiale autobiograficznym utwór. Tak czy inaczej, bohater wydaje się artystyczną duszą. Krytycy i literaturoznawcy nie byli jednak zgodni co do tego, czy w mikropowieści mamy do czynienia z artystą niewydarzonym, czy też z twórcą znakomitym. Emigracyjny poeta i krytyk Władysław Chodasiewicz, bardzo wysoko ceniony przez Nabokova, twierdził, że bohater *Szpicla* to „fałszywy pisarz”, uzurpator, samozwaniec, i że tylko on spośród całej galerii Sirinowskich autorów nie jest „prawdziwym artystą”¹³. Natomiast amerykańska badaczka Susan Fromberg Schaeffer dowodzi, że narrator *Oka* osiąga artystyczny sukces¹⁴. Pierwsza teza znajduje poparcie w potknięciach narratora (ich przykład to nie do końca konsekwentne rozdzielenie „ja” i Smurowa, o czym dalej), zamierzonych oczywiście

¹² Nabokov był przywiązany do tego obrazu. Znajdujemy go później w wierszu napisanym w 1939 r., ale po raz pierwszy opublikowanym (w rosyjskim oryginale wraz z angielskim przekładem) dopiero w 1970 w Nabokovowskim tomie *Poems and Problems*. Wiersz ów nosi tytuł *Oko*, a zaczyna się następującą strofą: „Jedynemu ogromnemu oku / bez oblicza, bez czoła, bez powiek, / bez mirażu cielesnego z boku / w końcu równa się cały człowiek”. W. W. Nabokov, *Stichotworienija*, sost. M. E. Malikowa, Sankt-Pietierburg 2002 (Nowaja Biblioteka poeta). Jeszcze później natrafiamy na ten obraz w opowiadaniu *Siostry Vane* (napisane 1951, druk 1959, *The Vane Sisters*): „To podwojone migotanie było smakowite, ale nie w pełni mnie nasyciło; czy też raczej zaostriło tylko mój apetyt na inne kąski światła i cienia, toteż idąc dalej, znajdowałem się w stanie rozjątrzonej uwagi, która zdawała się przekształcać mnie całego w jedną wielką galkę oczną obracającą się w oczodole świata”. V. Nabokov, *Siostry Vane*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 608. Wreszcie w maju 1974 r. pisarz zanotował pomysł nowego utworu, nigdy niestety niezrealizowany: „Powieść b e z jakiegokolwiek «ja», bez jakiegokolwiek «on», ale z narratorem, ślizgającym się okiem, wszędzie wyczuwalnym”. Cyt. za: B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 644, podkreślenia Nabokova. Por. też rozdział poświęcony powieści *Dar*, s. 230.

¹³ W. Chodasiewicz, *O Sirinie*, „Wozrozdienije”, 13 II 1937. Cyt. za przedrukiem w: i d e m, *Kolebki trienożnik. Izbrannoje*, sost. W. G. Pierielmutier, Moskwa 1991, s. 463.

¹⁴ S. F. Schaeffer, *The Editing Blinks of Vladimir Nabokov's „The Eye”*, „University of Windsor Review” 1972, nr 8, s. 5–30.

przez jego stwórcę, ale nie przez niego. Za tezę drugą mogłyby przemawiać słowa autora z przedmowy do angielskiej wersji utworu (rzecz jasna, jest to dowód innej kategorii niż w poprzednim wypadku, tam bowiem nie opuszczamy obszaru samego tekstu, tu zaś chodzi o komentarz metatekstowy): „Potęga wyobraźni, która na dłuższą metę jest również potęgą dobra, stoi niezawodnie po stronie Smurowa [...]”¹⁵. Tak czy owak, jest to jedna z najważniejszych etycznych wypowiedzi Nabokova, jednoznacznie wiąże bowiem wyobraźnię, kojarzącą się oczywiście ze sztuką i to sztuką najwyższej miary, z dobrem. Charakterystyczne, że zło często bywa w dziele Nabokova łączone z pseudosztuką, z kiczem, z artystyczną tandetą i ze złym smakiem.

Wnikliwy czytelnik zapewne dość szybko odgadnie również, że narrator i Smurow to jedna i ta sama osoba. Sam autor zresztą też tak sądzi: „Nie chce mi się wierzyć, żeby nawet najbardziej łatwowiernemu, lecz uważnemu odbiorcy tej migoczącej opowiadki zabrakło dużo czasu rozszyfrowanie, kim jest Smurow. Sprawdziłem to na pewnej starszej pani z Anglii, dwóch magistrantach, trenerze hokejowym, lekarzu oraz dwunastoletnim dziecku sąsiadki. Dziecko chwyciło najprędzej, sąsiadka – najpóźniej”¹⁶. Niemniej jednak, kiedy wkrótce po napisaniu utworu autor przeczytał go w Pradze swej matce i rodzeństwu, nie znaleźli oni klucza do tekstu, sądzili, że narrator istotnie umarł i jego dusza wcieliła się w Smurowa¹⁷.

Ostateczne rozwiązanie zagadki pojawia się – i przy uważnej lekturze nie sposób tego rozwiązania przeoczyć – pod koniec utworu, kiedy narrator reaguje na nazwisko „Smurow”:

Szedłem spacerem po krawężniku i przymykając nieco oczy, wyobrażałem sobie, że idę po krawędzi przepaści, gdy wtem przywołał mnie zza pleców czyjś głos.

– Gospodin Smurow – rzekł głośno, choć z wahaniem. Odwróciłem się na dźwięk swojego nazwiska, schodząc odruchowo z chodnika jedną nogą.

(s. 78)

Już jednak wcześniej autor daje czytelnikowi sygnały, pozwalające się domyślić, jak się rzeczy mają. Oto na przykład narrator słyszy w poczekalni u lekarza od niejakiego stryjka Paszy, że Wania kocha się w Smurowie (zramolały stryjek pomylił nazwiska, ale to inna sprawa), a chwilę potem czytamy: „Tego wieczoru [...] Smurow zachowywał się wyjątkowo cicho i spokojnie. Teraz jednak, gdy wyszło na jaw, jakie szczęście go poraziło [...] w jego spokoju dało się dostrzec pewne drżenie, a spod enigmatycznej bladej cery przeziarał rumieniec radości” (s. 53). „Wyszło na jaw”? Ale przecież to narrator słyszał od stryjka Paszy, jakoby Smurow był obiektem namiętnych uczuć. On sam nic o tym nie powinien wiedzieć. Chyba, że jest z narratorem tożsamy.

Można się też zastanawiać, skąd narrator wie, że Smurow fantazjował, opowiadając o swej brawurowej ucieczce przed bolszewikami na dworcu w Jalcie. Muchin, prawdziwy kombatanł bojów z czerwonymi, w pewnej chwili spokojnym tonem mówi Smurowowi

¹⁵ V. Nabokov, *Przedmowa*, s. 10.

¹⁶ *Ibidem*, s. 9–10.

¹⁷ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 354.

coś, co jawnie dowodzi jego łgarstwa: „Niestety, w Jalcie nie ma dworca kolejowego” (s. 43). A ten błaga go: „niech to zostanie między nami” (s. 44). Taka prośba nie miałaby sensu, gdyby ich rozmowę słyszał ktoś postronny.

Wreszcie, zastawszy Wanię samą, narrator chwyta ją za przegub i wyznaje jej miłość, zapominając, że wcale nie on, tylko Smurow, miał być w tej dziewczynie zakochany. To po tym wyznaniu następuje kolejne upokorzenie narratora. Znajdujący się w pobliżu Muchin mówi mu spokojnie: „Nie przypuszczałem, że taki z pana łajdak” (s. 76).

Sygnalem momentu rozdzielenia mówiącego „ja” i Smurowa, owego rozdwojenia jaźni, jest obraz w lustrze. W pomieszczeniu, w którym zamierza popełnić samobójstwo, narrator widzi samego siebie: „Pośrodku pokoju stał żalosny, roztrzęsiony, wulgarny mały człowieczek w meloniku i zacierał, nie wiadomo dlaczego, ręce. Taki obraz mnie samego mignął mi w lustrze” (s. 21). Narrator ma jeszcze świadomość faktu, że to odbicie jego samego, ale już nie czuje z tym odbiciem pełnego związku. Sygnalem momentu scalenia świadomości też jest odbicie: „Kiedy pchnąłem drzwi, dojrzałem odbicie w bocznym lustrze: zdążał ku mnie młody człowiek w meloniku niosący bukiet. To odbicie i ja złąły się w jedno” (s. 76). A więc, jak zauważa jeden z czołowych badaczy dzieła Nabokova, to „odbicia w lustrach są zapowiedzią początkowego rozszczepienia i końcowej reintegracji narratora”¹⁸. Nieprzypadkowo, motyw luster i odbić stanowi centralny motyw powieści.

Smurow jest jak gdyby sobowtórem narratora, jego *alter ego*, oczywiście fałszywym, gdyż w istocie okazuje się z nim po prostu tożsamy (motyw fałszywych sobowtórów będzie pisarz wprowadzał także później, w *Rozpaczy*, *Zaproszeniu na egzekucję*, *Lolicie* i *Patrz na te arlekiны!*). Oko aluzyjnie odwołuje się do klasycznych dzieł literatury rosyjskiej wykorzystujących motyw *doppelgängera*¹⁹, Gogolowskiego *Nosa* (1836) oraz *Sobowtóra* (1846, *Dwojnik*) Fiodora Dostojewskiego (*nota bene*, ten właśnie utwór Nabokov cenil najwyżej z nielubianego przezeń dzieła autora *Zbrodni i kary*)²⁰.

Nawiązanie do *Nosa* można widzieć w początkowym rozdwojeniu i końcowym stopieniu się sobowtórów. Jak wiadomo, blisko początku Gogolowskiego opowiadania jego bohater, major Kowalow, stwierdza, że „zamiast nosa ma zupełnie gładkie miejsce”²¹,

¹⁸ D. B. Johnson, *Eying Nabokov's „Eye”*, „Canadian-American Slavic Studies” 1985, vol. 19, nr 3, s. 333.

¹⁹ Nawiązań do literatury rosyjskiej jest zresztą więcej, takie nawiązanie stanowi na przykład nazwisko bohatera. Wania Smurow występuje w epatującej motywami homoseksualnymi (rzecz stała się w Rosji skandalem) powieści Michaiła Kuzmina (1872–1926) *Skrzydła* (1906, *Krylia*); przypomnijmy, że w *Oku* Roman Bogdanowicz uważa bohatera za „seksualnego lewaka” (s. 63), czyli właśnie homoseksualistę. Sam Nabokov miał stwierdzić, odpowiadając na pytanie Andrew Fielda, że uważając tak, postać owa nie ma racji (por. A. Field, *op. cit.*, s. 171). Jak pisze rosyjska autorka komentarza do powieści Nabokova, „Wania Smurow ze *Skrzydła* jak gdyby rozpada się w *Szpiclu* na Smurowa i Wanię”. O. Skonieczna, *Prímieczanija*. [W:] W. Nabokov, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III: 1930–1934, Sankt-Pietierburg 2001, s. 713. Smurow występuje jednak w literaturze rosyjskiej także wcześniej, jest to epizodyczna postać z *Braci Karamazow* (1879–1880, *Bratja Kramazowy*) Fiodora Dostojewskiego, jeden z dzieciaków w rozdziałach o śmierci Iluszy Sniegirowa, „mańkut, uczeń klasy wstępnej [...], syn zamożnego urzędnika”. F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. A. Pomorski, Kraków 2004, s. 596. Na aluzję do Smurowa z *Braci Karamazow*, podkreślającą, jego zdaniem, związek *Szpicla/Oka* z Dostojewskim, zwraca uwagę A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 73.

²⁰ Por. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 145.

²¹ N. Gogol, *Nos*, przeł. J. Tuwim, [w:] i d e m, *Opowieści*, Wrocław 1972 (BN, seria II, nr 169), s. 54.

a potem widzi na ulicy wychodzącego z karety „pana w mundurze”, który jest nie kim innym, tylko jego własnym nosem. Pod koniec utworu nos niespodziewanie wraca tam, gdzie być powinien, na oblicze majora. Ponadto, jak zauważył fiński nabokovista Pekka Tammi²², mamy w utworze Nabokova do czynienia z aluzją do zakończenia opowiadania Gogola. We śnie Smurowa jedna z postaci drugoplanowych, Chruszczow („którego nazwisko brzmi dziś dość komicznie”²³ – powiada Nabokov w przedmowie do wersji angielskiej, komicznie oczywiście dlatego, że w momencie pisania przezeń tych słów sekretarzem generalnym KPZR był Nikita S. Chruszczow), mówi: „W tym puzderku coś było i dlatego nie da się go niczym zastąpić. W środku była Wania... tak, tak, to się czasem dziewczętom zdarza... Bardzo rzadkie zjawisko, ale zdarza się, zdarza... (s. 70). Na końcu *Nosa* czytamy: „A jednak, mimo wszystko, chociaż naturalnie można przypuścić i to, i tamto, i owo, może nawet... bo i gdzież ostatecznie wszystko jest zawsze w ładzie i porządku? – a przecież, gdy się zastanowić, coś w tym jest, tak. Niech sobie ktoś, co chce, mówi, a podobne wypadki bywają na świecie; rzadko, ale bywają”²⁴.

Aluzji do *Sobowótora* jest w *Oku* więcej. Już rosyjski tytuł utworu (przypomnijmy: *Sogladataj*), swoją postacią dźwiękową przywołuje nazwisko bohatera dzieła Dostojewskiego, Goładkina. Jak pisze Julian Connolly, „w obu utworach bohaterami są niepewne siebie jednostki, które doświadczywszy wielkiego upokorzenia w miejscu publicznym, doznają wrażenia rozpadu na dwoje”²⁵. W *Sobowótorze* upokorzony Goładkin „dał sobie mimochodem słowo honoru, że tak czy inaczej zastrzeli się jeszcze tej nocy”²⁶. Smurow też postanawia się zastrzelić i nawet, jak mu się wydaje, w pełni realizuje to postanowienie. W pewnym momencie Goładkin staje w kącie „jak obcy, dość obojętny obserwator”²⁷, później postanawia: „będę postronnym obserwatorem”²⁸. To, rzecz jasna, kojarzy się z końcową enuncjacją narratora Oka: „Pojąłem [...], że jedyne szczęście na tym świecie to obserwować, szpiegować, podpatrywać, zgłębiać siebie i innych, być tylko i wyłącznie olbrzymim, nieco szklistym, ciut przekrwionym, niewzruszonym okiem” (s. 81)²⁹. W utworze Dostojewskiego pada słowo „lustro”: „W drzwiach, które nasz bohater brał dotychczas za lustro, tak jak to już niegdyś mu się wydarzyło – zjawił się o n – wiadomo kto, bardzo bliski znajomy i przyjaciel pana Goładkina”³⁰. Domyślamy się, że szalony bohater widzi swoje odbicie, które bierze za żywą ludzką istotę, swojego sobowótora.

²² P. Tammi, *Reading in Three Dimensions. Remarks on Poligenetichnost' in Nabokov's Prose*, [w:] i d e m, *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*, Tampere 1999, s. 43–44.

²³ V. Nabokov, *Przedmowa*, s. 8.

²⁴ M. Gogol, *op. cit.*, s. 83. Jeśli zestawić oba teksty rosyjskie, podobieństwo bardziej rzuca się w oczy. Nabokov „W niej była Wania, – da, da, eto inogda bywajet s diwuszkami, – oczień riedkoje jawlenie, – no eto bywajet, eto bywajet...” (W. Nabokov, *Sogladataj*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III, s. 86). Gogol: „Kto czto ni gowori, a podobnyje proisshesztwija bywajut na swietie, – riedko, no bywajut” (N. Gogol, *Nos*, [w:] i d e m, *Soczinienija w dwuch tomach*, t. I: *Powiesti*, Moskwa 1975, s. 484).

²⁵ J. Connolly, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge 1992, s. 103.

²⁶ F. Dostojewski, *Sobowótór*, przeł. S. Pollak, [w:] i d e m, *Sobowótór i inne opowiadania. 1846–1848*, Warszawa 1962, s. 36.

²⁷ *Ibidem*, s. 37–38.

²⁸ *Ibidem*, s. 151.

²⁹ *Nota bene*, tekst rosyjskiej wersji utworu Nabokova jest tu bardziej lakoniczny.

³⁰ F. Dostojewski, *Sobowótór*, s. 142.

Lustra, jak już mówiliśmy, to jeden z głównych motywów *Oka*. Nie chodzi jednak tylko o zwierciadła materialne. Autor wspomina w przedmowie do wersji angielskiej o procesie śledztwa, „który prowadzi bohatera przez piekło luster”³¹. Bohater „istnieje tylko o tyle, o ile odbija się w umysłach innych ludzi, też zresztą dzielących jego dziwny, zwierciadlany los”³². Sam ów bohater potwierdza te słowa w tekście utworu: „ja nie istnieję: istnieją tysiące luster, które mnie odbijają” (s. 80). To ludzkie umysły są tymi lustrami. Wśród odbić, w lustrzanym labiryncie gubi się ów, kto się odbija. Brakuje mu bowiem twardego rdzenia tożsamości. Przede wszystkim dlatego, że nie chce go mieć, egzystencja bez niego jest bowiem swego rodzaju egzystencją „na niby”, co oznacza odporność na ciosy życia, świata, innych. Nie przeszkadzają mu w gruncie rzeczy żadne obrazy siebie samego – obraz homoseksualisty, sowieckiego szpiega, złodzieja – bo to tylko obrazy właśnie. Żaden z nich nie ma charakteru definitywnego, z żadnym z nich nie sposób się utożsamić. „Kaszmarin uniósł ze sobą kolejny obraz Smurowa. Czy to ważne, który?” (*ibidem*). Ale brak tu owego twardego rdzenia również dlatego, choć narrator nie zdaje sobie z tego sprawy, że jest on kreacją literacką, a więc istotą o egzystencji na swój sposób niepewnej, podobnie jak wszystkie pozostałe osoby w powieściowym świecie. Chyba o to chodziło Nabokowowi, kiedy mówił o „zwierciadlanym losie” dzielonym z narratorem przez inne postaci. Tak jak w późniejszej *Rozpaczy*, na świadomość bohatera-narratora nakłada się świadomość wyższa, świadomość autora, który w sposób jawny nie występuje w świecie utworu, ale jednak jest w nim czy raczej nad nim obecny. Autor daje odbiorcy znaki przypominające o fikcyjnym charakterze świata przedstawionego. „Podczas gdy narrator – powiada Julian Connolly – stara się dowieść, że jest autonomicznym ośrodkiem świadomości, twórcą świata, który opisuje w swym dyskursie, działania owego «ja» sygnalizują jego prawdziwy status, status postaci fikcyjnej, kogoś, kto jest zależny od innych, jeśli chodzi o inspirację i o samo życie. Na przykład długa opowieść o odwadze i przewagach wojskowych, którą narrator przypisuje Smurowowi, jest naprędce sklecona z elementów wydobytych z dzieł Lermontowa i Puszkina. Każąc Smurowowi opowiadać o przeżyciach postaci literackich z przeszłości, narrator odkrywa wtórność swojej wyobraźni, jak również podkreśla pokrewieństwo Smurowa (i samego siebie) z fikcyjnymi kreacjami innych”³³.

Connolly pokazuje też, jak w niektórych momentach „słowa jednej postaci wyczarowują życie i zachowanie innej”³⁴. Oto co Matylda, kochanka narratora, opowiada mu o swoim mężu: „Ten człowiek, twierdziła, jest szlachetnym brutalą. Gdyby się dowiedział [o zdradzie małżeńskiej – L.E.], zabiłby ją z miejsca. Uwielbiał Matyldę, a był przy tym dziko zazdrosny. Pewnego razu w Konstantynopolu schwycił jakiegoś przedsiębiorczego Francuza i trzepnął nim kilka razy o podłogę jak szmatą. Był tak porywczy, że włos się jeżył na głowie. Ale też piękny w swym okrucieństwie” (s. 13). Wkrótce potem zazdrosny mąż, Kaszmarin, zjawia się i bije narratora laską. Z kolei później Roman

³¹ V. Nabokov, *Przedmowa*, s. 10.

³² *Ibidem*, s. 9.

³³ J. Connolly, *op. cit.*, s. 116.

³⁴ *Ibidem*, s. 117.

Bogdanowicz wspomina swego przyjaciela Kaszmarina, „wyjątkowo szorstkiego i porywczego jegomościa”, który jednak „umiał też szybko ochłonąć i być serdeczny na swój sposób” (s. 34). A pod koniec powieści pojawia się znowu Kaszmarin i jakby na potwierdzenie tych słów stara się przeprosić narratora za swój niegdysiejszy gniew i proponuje mu dobrze płatną posadę. *Nota bene*, nazwisko Kaszmarin należące do nazwisk bardzo wprost i naiwnie charakteryzujących postaci (po rosyjsku *koszmar*, wymawiany „kaszmar”, oznacza mniej więcej to samo co po polsku), zdaje się wskazywać na przynależność tej postaci do fikcyjnego świata³⁵.

Również temat owego fikcyjnego świata, postrzeganego właśnie jako fikcja, umiejscawia wczesną mikropowieść pisarza w centralnym paśmie jego twórczości. Johnson pisze: „Okno zajmuje kluczowe miejsce w dziele Nabokova, ponieważ otwiera dwuświatową kosmologię, która z jednej strony dała nam *Błady ogień*, z drugiej zaś *Adę*”³⁶. Można się wprawdzie z tym stwierdzeniem kłócić, dowodząc, że dwa światy (świat wspomnień i świat współczesnej rzeczywistości bohatera) obecne są już w debiutanckiej *Maszerce*, że w *Królu*, *damie*, *walecie* zjawiają się postaci z innej rzeczywistości, dokonujący inspekcji powieściowego świata autor, któremu towarzyszy żona, i że w *Obronie Łużyna* znowu mamy dwa światy – świat „rzeczywistości” i świat szachów. Ponadto – należy też dodać – czytając ten ostatni utwór, możemy domyślać się, iż w partii, rozgrywanej elementami powieściowej rzeczywistości, przeciwnikiem bohatera jest przebywający w swoim świecie autor. Niemniej prawdą pozostaje, że w *Szpiclu* temat dwu światów potraktowany jest nieco inaczej niż we wcześniejszych tekstach i że po raz pierwszy pojawiają się w nim zabiegi, które również później okażą się bardzo przydatne dla jego rozwinięcia. Nic dziwnego, że w wywiadzie z 1967 r., na który to wywiad Johnson zresztą powołuje się w swoich rozważaniach³⁷, spytany przez Alfreda Appa juniora, w którym z wczesnych utworów zaczął zdawać sobie sprawę z możliwości, później w pełni rozwiniętych w *Zaproszeniu na egzekucję* i znajdujących kulminację w *Bładym ogniu*, pisarz odpowiedział: „Chyba w *Oku*”³⁸.

³⁵ *Nota bene*, znaczące jest też nazwisko bohatera, w oczywisty sposób kojarzące się z przymiotnikiem *smuryj* – „mroczny”, „chmurny”, „ponury”, „posępny” i od niego się wywodzące. Por. J. Fiedosiuk, *Russkije familii*, Moskwa 1966, s. 208 (hasło *Smurow*).

³⁶ D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 350.

³⁷ *Ibidem*, s. 348; D. B. Johnson, [hasło] *The Eye*. [w:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 134.

³⁸ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 74.

VIII

SPLENDOR

Bezinteresowność, beзуżyteczność, bezinteresowne i beзуżyteczne działanie, działanie nieużytkarne, nieprzynoszące żadnych widocznych ani wymiernych korzyści, żadnych efektów praktycznych czy merkantylnych – to wszystko było Vladimirowi Nabokovowi bliskie i zajmowało wysokie miejsce w jego systemie wartości. Takim beзуżytecznym i bezinteresownym działaniem winna być w jego przekonaniu sztuka. Jej celem, według twórcy *Daru*, nie jest przekazywanie idei, propagowanie takich czy innych przekonań ani krzepienie serc czy w ogóle cokolwiek wobec niej zewnętrznego, tylko to, co wiąże się z nakierowaniem na nią samą: wzruszenie estetyczne. „Nigdy nie mogłem się zgodzić z poglądem – mówił w jednym z wykładów, które wygłaszał na amerykańskich uniwersytetach – że zadaniem pisarza jest podnoszenie morale jego kraju, wskazywanie szczytnych ideałów z zawrotnych wysokości skrzynki po mydle lub udzielanie pierwszej pomocy przez taśmowe produkowanie trzeciorzędnych powieści-deł. W języku angielskim kazalnica (*pulpit*) pisarza jest niebezpiecznie bliska brukowego romansu (*pulp romance*). To, co recenzenci nazywają solidną powieścią, jest zazwyczaj chwiejącą się kupą frazesów lub zamkiem z piasku na zatłoczonej plaży”¹. Takim beзуżytecznym, bezinteresownym działaniem jest też czyn Martina Edelweissa, bohatera powieści *Splendor*, śmiertelnie niebezpieczne nielegalne przekroczenie radzieckiej granicy.

Pomysł nowej powieści zrodził się prawdopodobnie na wiosnę 1930 r. Zapowiedzią utworu, jak wskazuje Brian Boyd², jest napisany w kwietniu, a drukowany w dzienniku „Rul” 4 maja, wiersz *Uldaborg*, pod którego tytułem widnieje notka „przekład z zoerlandzkiego”, tyleż zagadkowa, co bałamutna, bo liryk ten nie jest bynajmniej tłumaczeniem. Tytułowe miasto znajduje się w totalitarnej krainie, gdzie zakazany jest między innymi śmiech. A jednak ku przerażeniu obywateli śmiech się rozlega: to powrócił do kraju podmiot wiersza i powiada w zakończeniu utworu:

---

¹ V. Nabokov, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 475.

² B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 353; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 154 (w przekładzie polskim błąd w tytule wiersza).

Na me wydmy rzucę spojrzenie
i na nieba diamentowe zbocze,
dłonie głębiej wsunę w kieszenie
i na szafot z głośnym śmiechem wkroczę³.

Widać w tym utworze motywy, które później rozwiną się w opowiadaniu *Unicestwienie tyranów* (1938, *Istrieblenije tiranow*), gdzie mamy zarówno temat totalitaryzmu, jak i motyw śmiechu⁴, oraz powieściach *Zaproszenie na egzekucję* i *Nieprawe godło*. Zoorlandia zaś pojawi się już w *Splendorze*.

Jak zauważają komentatorzy powieści⁵, w nazwie Zoorlandia można widzieć wielojęzyczny rebus, na który składają się rosyjskie za (jako nieakcentowane „o” czyta się w nazwie wymyślnego kraju jak „a”), angielskie orle mające znaczenie granicy w heraldyce, ale wywodzące się ze słowa *orula* oznaczającego w nieklasycznej łacinie wszelką granicę, oraz angielskiego *land* (lub niemieckiego *Land*) – „ziemia”, „kraina”, „kraj”. Wszystko składałoby się więc na „kraj za granicą”. Rebus dość karkołomny, ale do powieści pasujący⁶. Poza tym początkowe „zoo” w nazwie wymyślnego kraju wskazuje na zwierzęcość czy wręcz zezwierzęcenie rządzących, a „orlandia” odwołuje się do orła (ros. *orioł*), dawniej więc Zoorlandia była pewnie orlandią, krainą orłów (jak wiadomo, w godle Rosji carskiej – obecnej zresztą też – znajduje się dwugłowy orzeł)⁷. Dodajmy, że w twórczości Nabokova pojawiają się później inne fantastyczne kraje, królestwo z niedokończonych powieści *Solus rex*, kraj w którym żyje bohater powieści *Bend Sinister*, Zembla z *Bladego ognia* i wreszcie cała wymyślona planeta, Antytterra z *Ady*.

Splendor Nabokov zaczął pisać w Berlinie na początku maja. Mieszkał wówczas na Luitpoldstrasse 27 w dzielnicy Schöneberg w obszernym, ale dość ponurym mieszkaniu wynajmowanym mu przez podpułkownika⁸ Albrechta von Bardelebena (dom ten obecnie

³ W. N a b o k o v, *Uldaborg*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 601.

⁴ Oto urywki z ostatniego akapitu opowiadania: „W istocie uratował mnie śmiech. Pokonawszy wszystkie stopnie nienawiści i rozpaczy, osiągnąłem wielką wysokość i spoglądając z lotu ptaka, widzę śmieszność. Wyleczył mnie ryk szczerej wesołości, jak tego człowieka z książki dla dzieci, któremu «na widok zabawnych sztuczek pudła pękł w gardle wrzód». Czytając na nowo tę swoją kronikę, dostrzegam, że starając się przedstawić go jako kogoś przerażającego, uczyniłem go [tyrana – L.E.] tylko śmiesznym i w ten sposób unicestwiłem – to stara, wypróbowana metoda. [...] I, kto wie... mogę się wcale nie mylić przypuszczając, że moja okazjonalna praca okaże się nieśmiertelna i będzie towarzyszyć stuleciom, to potępiana, to wychwalana, często niebezpieczna i zawsze przydatna. A ja, «cień bez kości», *un fantôme sans os*, będę rad, jeśli owoc moich zapomnianych bezsensownych nocy stanie się na długie lata sekretnym lekarstwem na przyszłych tyranów, tygrysopodobnych potworów, skretyniałych dręczycieli człowieka”. V. N a b o k o v, *Unicestwienie tyranów*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęś życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 343–344. *Nota bene*, w opowiadaniu tym mowa jest o Zoorlandii, a raczej o „mrocznych, zoologicznych, zoorlandzkich ideach, które opanowały wyobraźnię mojej ojczyzny”. *Ibidem*, s. 314.

⁵ A. D o l i n i n, G. U t g o f, *Primieczanija*. [W:] W. N a b o k o v, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III: 1930–1934, Sankt-Pietierburg 2001, s. 736.

⁶ Zauważmy, że terminologia heraldyczna nie była pisarzowi obca, o czym świadczy oryginalny tytuł jego anglojęzycznej powieści *Nieprawe godło* – *Bend Sinister*, będący właśnie określeniem heraldycznym.

⁷ O nazwie „Zoorlandia” piszą M. D. Shrayer i O. A. Dmitrijenko: M. D. S z r a j e r, *Nabokov: tiemy i wariacyi*, Sankt-Pietierburg 2000, s. 122; O. A. D m i t r i j e n k o, *Put' Indry. Wopłoszczenije mifa w romanie Nabokowa „Podwig”*, „Russkaja literatura” 2006, nr 4, s. 59–60.

⁸ We wstępie do angielskiej wersji powieści pisarz nazywa go generałem: V. N a b o k o v, *Wstęp* [do:] *Splendor*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2006, s. 8.

już nie istnieje, na jego miejscu znajduje się nowy budynek)⁹. Początkowo tytuł miał brzmieć *Wopłoszczenie*, co można tłumaczyć słowami „spełnienie”, „ziszczenie się”, „realizacja”, „ucieleśnienie”, potem pisarz zmienił go na *Zołotoj wiek* (Złoty wiek) lub *Romanticzeskij wiek* (Romantyczne czasy)¹⁰. Twórca przerwał pracę nad nowym dziełem wkrótce po jej rozpoczęciu, pojechał bowiem w drugim tygodniu miesiąca w odwiedziny do matki i rodzeństwa do Pragi. Pracę podjął, wróciwszy do Berlina, po 20 maja. Dopiero po pewnym czasie, być może mając już gotowy tekst, zdecydował się na ostateczny tytuł: *Podwig*.

Na początku lata przyjechał do Berlina Ilja I. Fondaminski (w autobiografii Nabokov scharakteryzuje go jako „świętego, heroicznego człowieka, który uczynił więcej dla rosyjskiej literatury emigracyjnej niż ktokolwiek, a zmarł w niemieckim więzieniu”)¹¹, jeden z redaktorów paryskiego pisma „Sowriemiennye zapiski”, i „na pniu” zakupił nową powieść. Jej pierwsza wersja gotowa była w drugiej połowie października. „Polerowanie” tekstu zajęło oczywiście jeszcze pewien czas¹².

Druk utworu proponowało najwyraźniej Nabokowowi również niewielkie paryskie wydawnictwo „Tairu”, którego sprawami zajmowała się córka Siergieja Rachmaninowa, Tatiana, bo pisarz informuje Struwego (list z 26 października): „Jak już pisałem T. S. Rachmaninowej [...] niestety nie mogę dać powieści «Tairu»”¹³.

Podwig drukowany był pod stałym pseudonimem pisarza W. Sirin w paryskim tygodniku w latach 1931–1932 (zeszyty XLV–XLVIII). Fragmenty ukazały się ponadto w paryskim dzienniku „Poslednije nowosti” (numery z 14 I, 12 IV, 6 IX 1931 i 7 I 1932), w również paryskim piśmie „Rossija i sławianstwo” (numery z 17 I, 25 IV i 30 X 1931) oraz w ryskiej gazecie „Siegodnija” (nr z 5 II 1931). Wydanie książkowe ogłosiło Izdatielstwo „Sowriemiennye zapiski” w listopadzie 1932 r. Na przekład angielski książka musiała czekać długo, wyszła jako ostatnia rosyjskojęzyczna powieść pisarza przyswojona angielszczyźnie w grudniu 1971 pod tytułem *Glory* (w podstawowym znaczeniu „chwała”) nakładem nowojorskiego wydawnictwa McGraw-Hill International. Pierwsza edycja brytyjska opublikowana została przez londyńskie wydawnictwo Weidenfeld and Nicolson w marcu 1972. Przekładu dokonał syn pisarza Dmitri jak zwykle „przy współpracy autora”¹⁴. Tłumaczenie podąża dość ściśle za tekstem rosyjskim i obie wersje językowe różnią się od siebie w niewielkim stopniu. Autor wyraźnie powiada zresztą we wstępie do angielskiej wersji powieści: „Niniejszy przekład jest pedantycznie wierny oryginałowi”¹⁵.

⁹ D. E. Z i m m e r, *Nabokovs Berlin*, Berlin 2001, s. 150.

¹⁰ 26 października Nabokov pisze do Gleba Struve o swojej nowej powieści: „nawiasem mówiąc nazywa się teraz nie *Spełnienie*, tylko *Romantyczne czasy* i jest to tytuł ostateczny”. *Pisma W. W. Nabokowa k G. P. Struwie. 1925–1930*. Publikacja J. B. Bielodubrowski, publikacja, wstęp i noty, komentarz A. A. Dolinin, „Zwieszda” 2003, nr 11, s. 136.

¹¹ V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 257.

¹² Informacje o powstaniu powieści za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 353–356, 362; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 154–155, 157.

¹³ *Pisma W. W. Nabokowa k G. P. Struwie. 1925–1930*, s. 136.

¹⁴ Informacje bibliograficzne za: M. J u l i a r, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 96–98.

¹⁵ V. N a b o k o v, *Wstęp*, s. 8.

Krytyka emigracyjna pisała o powieści dużo, nawet jeszcze przed zakończeniem jej publikacji w odcinkach. Opinie były różne, zarówno pełne entuzjazmu, jak i mocno krytyczne. Gierman D. Chochłow, krytyk i poeta, mówił o „szczególnej pisarskiej pomysłowości”, która „pozwala Sirinowi przedstawić materiał powieści sam w sobie [...] niezbyt oryginalny, w specyficzny sposób, nieprzerwanie odnawiając leksykę, obrazy i spostrzeżenia”¹⁶. Ilja N. Goleniszczew-Kutuzow, znany później romanista, przyjmując za Władisławem Chodasiewiczem, że głównym problemem w dziele Nabokowa jest kwestia twórczości, sztuki i artysty, pisał: „Nie ma wątpliwości: krytycy uważający Sirina za powierzchownego realistę, głęboko się mylą. W nim już dawno trwa i rozwija się pewien problem: czym jest twórczość artystyczna, natarcywa, dręcząca, słodka, niepojęta? W najbardziej pozbawionych sensu i celu (to znaczy najbardziej bezinteresownych) rodzajach sztuki: w grze w szachy (*Obrona Łużyna*), nawet w sztuce prestidigitatora (*Kartoflany Elf*) Sirin odkrywa wieczne zasady «boskiej gry». Teraz postanowił przedstawić brata i odwrotność Łużyna, człowieka czynu, związanego z naturą i, niezależnie od swojej samotności, nieobcego ludziom”¹⁷. Wybitny krytyk Władimir W. Wiejdle (Weidle) bardzo chwalił nową powieść, choć zarazem nie omieszczał ostrzec przed niebezpieczeństwem grożącym, jego zdaniem, autorowi: „*Podwиг* Sirina rozwija się z naturalnością i swobodą, których nie było nawet w błyskotliwej *Obronie Łużyna*; każe to zastanawiać się nad na wpół autobiograficznym charakterem powieści, a jednocześnie skłonić głowę przed zdumiewająco szybkim rozwojem talentu jej autora. Czyta się nowe rozdziały z rozkoszą, w której jest coś zgoła materialnego, wyczuwalnego, a to każe się wręcz obawiać, czy autor w tym upojeniu nie utonie”¹⁸. Prozaik i krytyk Michaił A. Osorgin: „*Podwиг* napisany formalnie błyskotliwie i przekonująco, przestrasza trochę brakiem wewnętrznego uzasadnienia”¹⁹. Georgij W. Adamowicz, krytyk i poeta, oponent Władisława Chodasiewicza²⁰: „Sirin to niepospolite zjawisko w naszej literaturze. Niepospolite i ze swego charakteru dość skomplikowane. Łączy on w sobie wyjątkowy talent literacki z rzadką zdolnością pisania w gruncie rzeczy «o niczym». [...] Powieść ta [...], bezspornie napisana z talentem, stanowi apoteozę i granicę «opisywactwa», za którym ziele pustka. Ani namiętności, ani myśli... Martyn jedzie do Rosji Sowieckiej, ale z równym uzasadnieniem mógłby wyruszyć na Polinezję: w logice powieści nie byłoby żadnego zakłócenia. Sonia Ziłanowa mogłaby wyjść za Martyna: nic by się nie zmieniło. Manekiny na sklepowej wystawie mogą być ustawione w dowolnym porządku, w do-

¹⁶ G. Chochłow, [Recenzja powieści *Podwиг*], „Wola Rossii” 1931, nr 3–4, s. 377. Cyt. za: *Klassik biez rietuszy. Literaturnyj mir o tworczeństwie Władimira Nabokowa*, sost. A. G. Mielnikow, O. A. Korostielew, Moskwa 2000, s. 86.

¹⁷ I. Goleniszczew-Kutuzow, [Recenzja powieści *Podwиг*], „Wozroždienije”, 4 II 1932, s. 3. Cyt. za: *Klassik biez rietuszy*, s. 87.

¹⁸ W. Wiejdle, [Recenzja zeszytu 46. pisma „Sowriemiennye zapiski”], „Wozroždienije”, 28 V 1931, s. 4. Cyt. za: *Klassik biez rietuszy*, s. 87.

¹⁹ M. Osorgin, [Recenzja powieści *Podwиг*], „Poslednije nowosti”, 27 X 1932, s. 4. Cyt. za przedrukiem w: *Klassik biez rietuszy*, s. 93.

²⁰ Por. O. Korostielew, S. Fiediaikin, *Polemika G. W. Adamowicza i W. F. Chodasiewicza (1927–1937)*, „Rossijskij literaturowiedczeskij żurnal” 1994, nr 4.

wolnych połączeniach; żeby ustawienie było udane, potrzebne są tylko smak i «oko», potrzebne jest wyczucie – ale tak czy owak organicznej jedności nie da się osiągnąć. Wyczucia Sirin ma dużo. Jeszcze więcej umiejętności pisania, wydaje się, że wszystko u niego przelewa się samo z siebie, z mistrzowską niewymuszoną swobodą, z rzadkim blaskiem...”²¹. I wreszcie Władimir S. Warszawski: „Czytając *Podwig*, przez cały czas czułem, że rzecz jest napisana bardzo dobrze i z talentem. Co prawda, nie bardzo mi się podobała. Proust mawiał, że ludzie zwykle lubią tych pisarzy, w których rozpoznają samych siebie. W dziełach dobrych pisarzy rozpoznaje siebie, swoje życie większość ludzi. Czytając Sirina, poprzez pewien egzotyzm jego obrazów rozpoznawałem jednak bezpośrednie wrażenia pięciu zmysłów. Ale poza tym nic więcej nie dało się już rozpoznać. [...] W rdzeniu powieści nie ma żadnej nauki życiowej. Jest to jakby surowy materiał bezpośredniego postrzegania życia. Te spostrzeżenia opisane są z wielkim talentem, tylko nie wiadomo po co. Wszystko to daje równie prawdziwy i równie kłamliwy, nieprowadzący do żadnego zrozumienia martwy obraz życia jak na przykład nic nieobjaśniające, pozbawione realności graficzne przedstawienie ruchu. Dobrze napisane, sprawia zadowolenie. Ale poza tym nic. Czytelnika zapraszają, żeby się porozkoszował i to wszystko. Nigdzie go nie wzywają. Po lekturze w jego duszy nic się nie zmienia. Malarz albo operator filmowy byłby z tego twórcy zapewne znakomity, ale wątpliwe by udało mu się stworzyć *un nouveau frisson*. [...] Mroczna bełkotliwość innych poetów jest jednak bliższa prawdziwej poważnej sprawie literatury niż niewątpliwy błyskotliwy sukces Sirina”²². Jeśli zauważymy, że recenzja Warszawskiego wyszła w piśmie „Czista”, od pierwszego numeru prowadzącym z Nabokovem zażartą wojnę, której powodem były zarówno animozje osobiste, jak i zasadnicze różnice światopoglądowe i programowe²³, że Warszawski (podobnie jak cytowany wcześniej, starszy odeń Adamowicz) ze środowiskiem owego pisma był związany i w dużej mierze podzielał jego przekonania, nie można się dziwić negatywnemu wydźwiękowi recenzji. A jednak, jak pisze w swych literackich wspomnieniach Wasilij S. Janowski, Warszawski miał później żałować tego tekstu („I dlaczego to zrobiłem? – naiwnie martwił się dwadzieścia lat później w rozmowie ze mną. – Nie pojmuję”)²⁴. Wedle Janowskiego, recenzję tę napisał na żądanie nieznośnego Nabokova poety, prozaika i krytyka Gieorgija Iwanowa²⁵.

Sam autor powieści w późniejszych latach miał do swego utworu także różny stosunek. W liście z 7 marca 1943 oznajmił Edmundowi Wilsonowi, który przedtem bez entuzjazmu wypowiedział się o Puszkinińskiej *Poławie* („byłem rozczarowany patrio-

²¹ G. A d a m o w i c z, [Recenzja zeszytu 48, pisma „Sowriemiennye zapiski”, „Poslednije nowosti” 1932, nr 3977, s. 2. Cyt. za przedrukiem w: *Klassik bez rietuszy*, s. 92–93.

²² W. W a r s z a w s k i, [Recenzja powieści *Podwig*], „Czysta” 1933, nr 7/8. Cyt. za przedrukiem w: *Klassik bez rietuszy*, s. 96.

²³ O wojnie owej, jednej z najważniejszych literackich polemik rosyjskiego piśmiennictwa emigracyjnego, w której strony chwytaly się różnych środków, nie wyłączając (w przypadku Nabokova) literackich mistyfikacji, zob. N. M i e l n i k o w, „Do posledniej kapli czerni...”. *Władimir Nabokow i „Czysta”*, „Literaturnoje obozrenije” 1996, nr 2, s. 73–82.

²⁴ W. S. J a n o w s k i, *Pola Jelisiejskie*, New York 1983, s. 128.

²⁵ *Ibidem*.

tyczną *Połtawą*)²⁶: „*Połtawa* w dziele Puszkina znajduje się na tym samym poziomie co *Podwíg* w moim. Napisałem go dwadzieścia lat temu, a wiesz jak się człowiek czuje w zetknięciu ze swoją *blewotiną* [rzygowinami – L.E.]”²⁷. Ale z czasem widać zmienił tę ocenę i to dość radykalnie, bo w rozmowie ze Stephenem Janem Parkerem uznał *Splendor* za najlepszą po *Darze* i *Zaproszeniu na egzekucję* powieść, jaką napisał po rosyjsku²⁸. W innym wywiadzie, udzielonym Kurtowi Hoffmanowi z Radia Bawarskiego, wymienił bohatera powieści pośród stworzonych przez siebie postaci, które najbardziej lubi, i dodał, że owe jego ulubione postaci, „owe cudowne istoty, w *Darze*, *Zaproszeniu na egzekucję*, *Adzie*, *Splendorze* et cetera, są na dłuższą metę zwycięzcami”²⁹. Także we wstępie do angielskiej wersji powieści wysoko ocenia swego bohatera: „Martin jest najbardziej uprzejmym, prawym i ujmującym ze wszystkich moich młodych ludzi”³⁰.

Tytuł angielski jest odmienny od rosyjskiego, co wiąże się z trudnością oddania po angielsku (a i w innych językach) rosyjskiego słowa *podwíg*. Tłumaczy się je jako „wyczyn” (na przykład sportowy), jako „wielki czyn”, „niezwykły czyn” albo „czyn bohater-ski”, ale także jako „ofiara”, „poświęcenie”, „czyn ofiarny” (na przykład mowa jest o *podwígach* świętych). Jeden ze słowników podaje taką oto definicję: „Przekraczający ramy zwyczajności postępek moralny, mający jako ostateczny cel zbawienie duszy. Mógł wyrażać się w krótkich, ale potężnych działaniach, na przykład *podwíg* wojenny, *podwíg* przy ratowaniu zagrożonych śmiercią, lub też mógł być dłuższy”³¹. Ze słowem *podwíg* łączy się słowo *podwiznicestwo*, czyli asceza, wyrzeczenie, umartwianie się. Do tego istnieje jeszcze inne, archaiczne znaczenie wyrazu użytego w tytule powieści³², które podaje ulubiony słownik Nabokova³³, słownik Władimira Dala: „Podwíg (star.) – puć, putieszestwije, pojezdka, dwiżenije”³⁴, czyli, „droga, podróż, wojaż, ruch”. Motyw drogi, rozmaicie zresztą rozumianej, także jako droga życiowa, i jako droga do samookreślenia się, odgrywa w utworze zasadniczą rolę. *Podwíg* bohatera polega przecież także na ruszeniu w drogę, przejściu zielonej granicy. Poza tym Martin jest niemal ciągle w podróży (wyrwany z raju dzieciństwa i stron rodzinnych, nie może znaleźć sobie miejsca), w żadnej z wcześniejszych powieści Nabokova nie trafiamy wraz z bohaterem

²⁶ List Wilsona jest datowany także 7 III 1943. *The Nabokov–Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979, s. 95.

²⁷ *Ibidem*, s. 96.

²⁸ S. J. P a r k e r, *Vladimir Nabokov and the Short Story*, „Russian Literature Triquarterly” 1991, nr 24, s. 68.

²⁹ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 193.

³⁰ V. N a b o k o v, *Wstęp*, s. 9.

³¹ L. W. B i e ł o w i n s k i, *Encyklopediczeskij słowar’ rossijskoj żyzni i istorii. XVIII – naczalo XX wieka*, Moskwa 2004, s. 519.

³² Przypomina o tym w odniesieniu do utworu Nabokova Nora B u k s, *Eszafoł w chruśtálnom dworcie. O russkich romanach Władimira Nabokowa*, Moskwa 1998, s. 57.

³³ W autobiografii Nabokov pisze o szczególnej zdobyczy książkowej nabytej w okresie studiów w Cambridge: „W książkowym kramie na Market Place trafiłem przypadkiem na dzieło rosyjskie, używany egzemplarz *Tołkowego słowaria żywego wielikorusskiego języka* Dala w czterech tomach. Kupiłem go i postanowiłem czytać co najmniej dziesięć stron dziennie, zapisując słowa i wyrażenia, które przypadną mi szczególnie do gustu, co robiłem przez długi czas”. V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów*, s. 239.

³⁴ W. D a l, *Tołkowyj słowar’ żywego wielikorusskiego języka*, wyd. 3, t. III, red. I. A. Boduen-de-Kurtiene [Jan Baudouin de Courtenay], Sankt-Pietierburg 1907, s. 419 (hasło *Podwígat*).

w tyle różnych okolic: na Krym, do Grecji, Szwajcarii, Londynu, Cambridge, południowej Francji i Berlina. Zdaniem Michala Sýkory, motyw podróży wiąże *Splendor* z klasyczną literaturą rosyjską (powieść ta jest zresztą pod względem metod pisarskich najbliższą owej klasycznej literatury długą prozą Nabokova), której wielu bohaterów wciąż jest w ruchu, podróżuje (por. Oniegin Puszkina, Pieczorin Lermontowa, bohaterowie Gogola, Turgieniewa, motyw podróży w *Annie Kareninie* Lwa Tołstoja)³⁵. Na inny związek z klasyczną literaturą rosyjską zwraca uwagę Andrew Field, powiadając: „Martin to najwyraźniejszy wkład literatury emigracyjnej do istniejącego od stu lat tematu piśmienictwa rosyjskiego (Gribojedow, Lermontow, Turgieniew), tematu «zbędnego człowieka»»³⁶. Inna sprawa, że już w bohaterze debiutanckiej *Maszeńki* można widzieć przedstawiciela „zbędnych ludzi”.

Nie przypadkiem bohater Nabokova nosi imię Martin (w rosyjskiej wersji Martyn, co jest formą wschodniosłowiańską), gdyż wiąże się ono nie tylko, jak podaje większość słowników imion³⁷, z rzymskim bogiem wojny Marsem, znacząc „poświęcony Marsowi” lub „podobny do Marsa”, ale – jak zauważają komentatorzy powieści – również z późnołacińskim słowem *martyr* (i, dodajmy, z greckim *martyr*), czyli „męczennik”³⁸. Zresztą także pierwsza etymologia może mieć znaczenie: ktoś, kto poświęcony jest Marsowi, nie jest poświęcony Apollinowi czy Muzom, a Nabokov obdarzając bohatera bardzo wieloma swymi cechami i przeżyciami (przykładem obrazek przedstawiający leśną dróżkę, model wagonu sypialnego w witrynie biura podróży w Petersburgu, dziecięce wakacje w Biarritz, studia w Cambridge, zakazany sposób podsycania ognia w kominku, gra w piłkę nożną na pozycji bramkarza, udzielane w celach zarobkowych lekcje tenisa, dziecięca fascynacja widzianymi z pociągu dalekimi światłami...)³⁹, nie

³⁵ M. Sýkora, *Vladimir Nabokov od „Mášeňky” k „Daru”*, Brno 2002, s. 92.

³⁶ A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, s. 119.

³⁷ Por. J. Bauer, *Velká kniha o jmenech*, Praha 2003, s. 536 (hasło *Martin*); L. Dunkling, W. Gossling, *The Facts on File Dictionary of First Names*, New York 1983, s. 187 (hasło *Martin*); H. Fros, S. J. F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 1995, s. 394 (hasło *Marcin*); J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 227 (hasło *Marcin*); B. Kupis, *Najciekawsze imiona*, Warszawa 1999, s. 198 (hasło *Marcin*); N. A. Piotrowski, *Słowa ruskich licznych imion*, Moskwa 1980, s. 163 (hasło *Martin*); V. Rameš, *Po kom se jmenujeme. Encyklopedie křestních jmen*, Praha 2003, s. 408 (hasło *Martin*); A. I. Rybakín, *Słowa angielskich licznych imion*, Moskwa 1989, s. 141 (hasło *Martin*); L. H. Skrypnyk, N. P. Dzjatkivśka, *Własni imena ludej. Słownik-dovidnyk*, Kyiv 1996, s. 75 (hasło *Martyn*); E. G. Withcombe, *The Oxford Dictionary of English Christian Names*, Oxford 1977, s. 210 (hasło *Martin*).

³⁸ A. Dolinin, G. Utgof, *op. cit.*, s. 716–717. Sam autor we wstępie do angielskiej wersji powieści wspomina o „splendorze opromienionego męczennika”: V. Nabokov, *Wstęp*, s. 11. Dolinin widzi jeszcze jeden powód, dla którego bohater nosi to imię, jest nim mianowicie polemika literacka z powieścią radzieckiego socrealistycznego pisarza Władimira Bachmietjewa (1885–1963) *Przestępstwo Martyna* (1928, *Priestuplenije Martyna*), w której to powieści pojawia się słowo *podvig* i która jest potępieniem indywidualizmu. A. Dolinin, *Klito smiejotsia posledniej: Nabokov w sporie s istorizmom*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 189.

³⁹ Tytułem egzemplifikacji przytoczmy fragmenty z autobiografii pisarza: „Pamiętam, że pewnego wieczora, podczas podróży za granicę, jesienią roku 1903, kłęczałem na (splaszczzonej) poduszce przy oknie pulmana [...] i patrzyłem z niewymownym żalem, jak garść bajecznych światel przyzywa mnie z odległego wzgórza, a potem zapada się w kieszeń z aksamitu – brylanty, które potem rozdałem swoim bohaterom, żeby zrzucić brzemień bogactwa”. V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 31–32. „W angielskiej bajce

obdarza go talentem artystycznym. Martin ma kłopoty z opisem zdarzeń nawet w zwykłym liście, odznacza się dużą, choć niekiedy skrywaną, wrażliwością, ale całkowicie brak mu umiejętności i ambicji literackich. „Martin nie jest poetą – pisze Pekka Tammi, podsumowując uwagi wielu nabokowistów. – Nie jest nawet wcieleniem artysty jak tytułowy bohater *Obrony Łużyna*. Jest człowiekiem czynu tęskniącym do prawdziwej przygody”⁴⁰. Zresztą we wstępie do angielskiej wersji powieści zwraca na to uwagę sam autor: „Moje drugie dotknięcie czarodziejskiej różdżki wygląda następująco: pośród wielu darów, jakimi obsypałem Martina, miałem przezorność oszczędzić mu talentu”⁴¹. Jednakże jego bezinteresowny czyn wydaje się swego rodzaju odpowiednikiem dzieła sztuki. „To istotne – zauważa Jurij Lewin – że dążność bohatera do P [skrót P to patria, a więc ojczyzna, Rosja – L.E.] nie jest praktyczna, ale poetycka: chce on się tam dostać jako «swobodny wędrowiec». Nieprzypadkowo jego kontakt z Gruzinowem – «ideowym bojownikiem» [...] – jest nieudany. Nieprzypadkowo też samo przejście Martina przez granicę nie zostało w powieści pokazane. Wielki czyn Martina to swoisty akt twórczy, realizacja marzenia poprzez działanie, równoznaczna artystycznemu odtworzeniu P, które tej postaci (w odróżnieniu od bohatera *Daru* i samego Nabokova) jest niedostępne”⁴².

Nazwisko Edelweiss oznacza po niemiecku szarotkę alpejską (*Leontopodium alpinum*). Jak zauważają komentatorzy, kwiat ten symbolizuje odwagę, niezłomność i czystość⁴³. Nazwisko bohatera składa się z dwu niemieckich przymiotników: *edel* – „szlachetny” i *weiss* – „biały” (inne, też nieobojętne znaczenie *weiss* – „wiem”). Biel często jest znakiem czystości, niewinności i prawdy⁴⁴, ale na przykład w Apokalipsie św.

---

przeczytanej mi kiedyś przez matkę pewien chłopczyk wyszedł z łóżka wprost do obrazka i jeździł na swoim koniku na biegunach po namalowanej ścieżce wśród milczących drzew. Kiedy klękałem na poduszce, spowity mgłą sennego odurzenia i przypudrowanej talkiem błogości, przysiadając na łydkach, klepiąc pacierz, wyobrażałem sobie, że wdrapuję się do obrazka nad łóżkiem i zanurzam w zaczarowanym lesie [...]”. *Ibidem*, s. 75. „W pierwszych latach tego stulecia biuro podróży na Newskim Prospekcie wystawiło w witrynie metrowej długości jasnobrązowy model międzynarodowego wagonu sypialnego. Pod względem subtelnego podobieństwa bił na głowę moje nakręcane kolejki z malowanej blachy. Niestety nie był na sprzedaż. W środku można było dojrzeć niebieską tapicerkę, wytłaczaną skórę wyścielającą ściany przedziałów, błyszczącą boazerię, wtopione lustra, lampki do czytania w kształcie tulipanów i inne zapierające dech szczegóły. Przestronne okna przeplatały się z węższymi, pojedynczymi lub podwójnymi, przy czym niektóre były wykonane z matowego szkła. W kilku przedziałach nawet posłano łóżka”. *Ibidem*, s. 128. „Dorzuciłem [...] węgli i ożywiałem dodatkowo ogień, rozpostarłszy płachtę londyńskiego «Timesa» na dymiących czarnych szczękach kominka, zasłoniwszy tym samym szczelnie jego otwartą wnękę. Zza naprężonego papieru, który nabierał gładkości skóry bębna i piękna lśniącego pergaminu, zaczynał dobiegać szum. Kiedy szum przechodził w ryk, na środku arkusza ukazywała się pomarańczowa plama, a wydrukowany tam ustęp [...] odcinał się ze złowieszczą wyrazistością – aż wtem pomarańczowa plama wybuchała. I wtedy płonąca płachta, z furkotem wyzwolonego feniksa, wyfruwała kominem do gwiazd. Jeżeli zauważono takiego ognistego ptaka, zabawa kosztowała człowieka grzywnę w wysokości dwunastu szylingów”. *Ibidem*, s. 239–240.

⁴⁰ P. T a m m i, [hasło] *Glory*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 172.

⁴¹ V. N a b o k o v, *Wstęp*, s. 12.

⁴² J. I. L e w i n, *Bispacyjność? jak inwariant poetyckiego mira W. Nabokowa*, „Russian Literature” 1990, vol. XXVIII, s. 60.

⁴³ A. D o l i n i n, G. U t g o f, *op. cit.*, s. 716.

⁴⁴ W. K o p a l i ŋ s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 95 (hasło *Biały*); i d e m, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 22 (hasło *Biały [białość, biel]*); *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 16 (hasło *Biel*).

Jana oznacza również zwycięstwo i wieczną chwałę⁴⁵. Barwa ta ma również oczywistą i pasującą do powieści wymowę polityczną: Martin jest „białym” Rosjaninem.

Kult bezinteresownego wyczynu, odwagi, męskiej przygody, jak również fascynacja podróżą obecne są w twórczości wybitnego poety-akmeisty Nikolaja Gumilowa (1886–1921), twórcy dla Nabokova niewątpliwie istotnego. Jak zauważa Vladimir E. Alexandrov: „Heroiczny duch Gumilowa można odnaleźć także w [...] *Splendorze* [...]. Chociaż w powieści tej nie pada nazwisko poety, cechy, które Nabokov z nim wiązał, stanowią najważniejszą inspirację bohaterskich fantazji Martina”⁴⁶.

O Gumilowie Nabokov wspominał kilkakrotnie. W recenzji z 1927 r. stwierdzał: „O Gumilowie nie da się mówić bez wzruszenia. Przyjdzie czas, kiedy Rosja będzie się nim szczyścić”⁴⁷. W eseju-wykładzie pisał: „Jednym z głównych powodów, dla których zbiry Lenina zamordowały przed trzydziestu z górą laty wspaniałego poetę rosyjskiego Gumilewa [powinno być Gumilowa – L.E.], było to, że podczas całej męki w ponurym biurze śledczego, a potem w izbie tortur, w krętych korytarzach prowadzących do ciężarówki, w samej ciężarówce, która wiozła go na miejsce egzekucji, i już na miejscu kaźni, gdzie słyhać było tylko szuranie buciorów plutonu egzekucyjnego, poeta nie przestawał się uśmiechać”⁴⁸. *Nota bene*, to stwierdzenie zgodne jest ze świadectwami, na przykład tajny współpracownik CzK, niejaki Siergiej Bobrow, mówił: „elegancko umarł. Słyszałem o tym z pierwszych ust. Uśmiechał się, dopalił papierosa... Zrobił wrażenie nawet na chłopakach z oddziału specjalnego... Mało kto tak umiera”⁴⁹. Nabokowowi musiał się też podobać liścik poety przesłany z więzienia żonie: „Nie martw się o mnie. Jestem zdrow, piszę wiersze i gram w szachy”⁵⁰.

Po raz pierwszy pisarz ten pojawia się w twórczości autora *Zaproszenia na egzekucję* w wierszu *Pamięci Gumilowa*, datowanym 19 marca 1923:

*Dumnie i jasno umarłeś – całkiem jak muza uczyła.
Teraz wśród cisz Elizejskich rozmawia z tobą o lotnym
Piotrze z brązu i wściekłych Afryki wichrach – Puszkina*⁵¹.

Zestawienie z Puszkinem jest u Nabokova oczywiście wyrazem najwyższego szacunku. Także w jednym z ostatnich wierszy autora *Lolity*, datowanym 22 lipca 1972, pojawia się znakomity akmeista:

⁴⁵ D. Forstner, OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 115 (hasło *Bieł*). Na biel jako barwę chwały wskazuje też W. K o p a l i Ń s k i, *Słownik symboli*, s. 22.

⁴⁶ V. E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton 1991, s. 224. Por. też: i d e m, [hasło] *Nabokov and Gumilev*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 430.

⁴⁷ W. Sirin, Dmitrij Kobjakow. „Goriecz”. „Kieramika”. Jewgienij Szach. „Siemia na kamnie”, „Rul”, 11 III 1927. Cyt. za przedrukiem w: W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda*, t. II, s. 639.

⁴⁸ V. N a b o k o v, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, s. 475–476.

⁴⁹ W. P o ł y s z y n, *Nikołaj Gumilow. Żyźń rasstrielannogo poeta*, Moskwa 2007 (Żyźń zamieczateli-nych ludiej), s. 715.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ W. Sirin, *Pamiaty Gumilowa*, „Rul” 1923, nr 739. Cyt. za przedrukiem w: W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. I: 1918–1925, Sankt-Pietierburg 1999, s. 605.

Jak lubiłem wiersze Gumilowa!
Dziś ich czytać nie jestem już w stanie,
ale ślady, fraza ta czy owa –
to w mym mózgu na zawsze zostanie:

„...I nie umrę w milej letniej chatce
z przejedzenia, od żaru tortury,
lecz z niebiańskim motylem w swej siatce
na wierchołku jakiejś dzikiej góry”⁵².

Entuzjazm dla Gumilowa jest tu nieco mniejszy, ale za to druga strofa stanowi parafrazę fragmentu jego wiersza *Ja i pani* (*Ja i wy*, z tomu *Stos* [1918, *Kostior*):

I nie w łóżku umrę, nie w swym domu,
Z notariuszem przy boku, z lekarzem,
Ale w jakiejś nie znanej nikomu
W gęstym bluszczu tonącej pieczarze⁵³.

Do tej samej strofy odwołuje się⁵⁴ fragment *Splendoru* (mówi tu o Martinie wuj Heinrich): „Skończył studia, jedną z najdroższych uczelni na świecie, i proszę go spytać, czego się nauczył, do czego przygotował. Zupełnie nie wiem, co chce robić dalej. Za moich czasów młodzi ludzie zostawali lekarzami, żołnierzami, notariuszami, a on pewno marzy o tym, żeby zostać lotnikiem albo żigolakiem”⁵⁵. Za aluzję do Gumilowa Alexandrov⁵⁶ uznaje również fakt, że jedna z drugoplanowych postaci *Splendoru*, Bubnow, pracuje nad powieścią, mającą za bohatera Krzysztofa Kolumba, a ściślej rzecz biorąc moskiewskiego skrybę, który trafia na jedną z jego karawel; Gumilow jest autorem poematu *Odkrycie Ameryki* (1910, *Otkrytije Amieriki*). Także określenie „formuła dalekich wojaży” (s. 39) zdaje się odwoływać do Muzy Dalekich Podróży z tego poematu (wyrażenie to widać, jeśli porównamy rosyjski tekst powieści Nabokova i oryginał *Odkrycia Ameryki*: „formuła dalnych stranstwii”⁵⁷ i „Muza Dalnych Stranstwii”⁵⁸). Także spotkanie z nieznanym wówczas Martinowi mężczyzną, który zatrzymuje go pytaniem: „Kto idzie”, a potem mówi: „na pewno Tatar Umierahmet”⁵⁹, i nawet upiera się, że właśnie Umiera-

⁵² W. N a b o k o w, „*Kak lubił ja stichi Gumilowa!...*”, [w:] i d e m, *Stichi*, Ann Arbor 1979, s. 297.

⁵³ N. G u m i l o w, *Ja i pani*, [w:] i d e m, *Tramwaj zbłąkany i inne wiersze*, wyb. i przekł. L. Engelking, Kraków 1990, s. 24.

⁵⁴ Zwrócił na to uwagę Pekka T a m m i, *On Notaries and Doctors (Glory and Gumilev)*, „The Nabokovian” 1990, nr 28, s. 51–53.

⁵⁵ V. N a b o k o v, *Splendor*, s. 144. Dalsze cytaty z powieści na podstawie tego samego wydania. Po cytacie w nawiasie znajdzie się numer strony.

⁵⁶ V. E. A l e x a n d r o v, *Nabokov's Otherworld*, s. 224; i d e m, *Nabokov and Gumilev*, s. 430.

⁵⁷ W. N a b o k o w, *Podvig*, [w:] i d e m, *Sobranije sochinenij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III, s. 115.

⁵⁸ N. G u m i l o w, *Otkrytije Amieriki*, [w:] i d e m, *Stichotworienija i poemy*, sost. M. D. Elzon, Leningrad 1988 (Biblioteka poeta. Bolszaja sierija), s. 193 i 198.

⁵⁹ *Nota bene*, polska tłumaczka, mimo że podstawą jej przekładu była wersja angielska, poszła tu za tekstem rosyjskim. Po angielsku mamy „must be Dedman the Tatar” (to musi być Truposz Tatar) i „And I say you are Dedman-Akhmet” (A ja powiadam, że jesteś Truposzem Achmetem). V. N a b o k o v, *Glory*, London 1972, s. 14.

hmet (s. 28), może się kojarzyć z wierszem Gumilowa *Pielgrzym* (*Pałomnik*, z tomu *Obce niebo* [1912, *Czużoje niebo*])⁶⁰, bo jego bohaterem jest bardzo stary Achmet-Ogły („Achmet, Achmet, tobie staruszkowi / Wyruszać w drogę nieznaną i świetną?”)⁶¹; zakończenie utworu jest niejednoznaczne, Achmet „zobaczył Mekkę”⁶², ale nie wiadomo, czy nie stało się to już po jego śmierci. Wreszcie za odwołanie do Gumilowa, do jego afrykańskich podróży i licznych wierszy o Afryce, można uznać urywek zdania: „był zbłąkanym podróżnym, samotnym w tym cudownym, całkiem wobec niego obojętnym świecie, w którym tańczyły motyle, śmigwały jaszczurki i połyskiwały liście – tak samo jak połyskują w lasach Rosji lub Afryki” (s. 178)⁶³.

Obok odwołań do Gumilowa możemy w *Splendorze* znaleźć nawiązania między innymi do Puszkina (szczególnie dużo tu aluzji do *Rusłana i Ludmiły*), Lermontowa, ale także do angielskiego poety Ruperta Brooke’a (1887–1915)⁶⁴ i do rosyjskich i nie tylko rosyjskich bajek. Odsyła do nich na przykład nazwisko Soni Żılanowej⁶⁵. Żılan (słowo pochodzenia tatarskiego) to – jak podaje słownik Dala⁶⁶ – biały wąż, bajkowy król węży. Warto zwrócić w związku z tym uwagę na jej matowe oczy (s. 82), „kręte kroki” (s. 122) oraz fakt, że wyślizguje się kolejnym adoratorom, także Martinowi: „Czuł, że jeszcze przed chwilą mógł chwycić mocno Sonię, ale teraz znów mu się wymknęła” (s. 161).

Zdaniem autora, główny urok powieści tkwi „w echach i powiązaniach drobnych epizodów, ruchach naprzód i wstecz”⁶⁷. Istotnie można wskazać subtelne powiązania poszczególnych fragmentów, a zasada ruchów w czasie – w przyszłość i przeszłość – wydaje się wręcz podstawową zasadą struktury utworu. Odsyłające do siebie epizody dzieli niekiedy wiele stron i wiele lat w życiu bohatera, ale uważny czytelnik ma szanse powiązania dostrzec. Na przykład, kiedy Martin spotyka się z Gruzinowem, na próżno chcąc od tego antybolszewickiego agenta wyciągnąć jakieś praktyczne rady dotyczące nielegalnego przekraczania radzieckiej granicy, ów zostaje w pewnej chwili odwołany:

Z ogrodu dwa damskie głosy zawołały Gruzinowa po nazwisku, akcentując pierwszą sylabę zamiast drugiej. Wyjrzał. Dwie młode Angielki zapraszały go na lody [...].

– Ależ mnie prześladują – pożałił się. – A ja i tak nie jadam lodów.

Martinowi wydało się, że gdzieś, kiedyś słyszał już te słowa [...] i że wtedy, jak teraz, coś go zastanowiło i usiłował to wyjaśnić.

(s. 195–196)

⁶⁰ Zwracają na to uwagę A. Dolinin, G. Utgof, *op. cit.*, s. 720.

⁶¹ N. Gumilow, *Pałomnik*, [w:] i d e m, *Stichotworienija i poemy*, s. 172.

⁶² *Ibidem*, s. 173.

⁶³ Zwracają na to uwagę A. Dolinin, G. Utgof, *op. cit.*, s. 737.

⁶⁴ Por. J. B. Sisson, [hasło] *Nabokov and English Writers*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 532. Warto tu zwrócić uwagę na wspomnianą w tekście powieści postać guwernatki matki bohatera, pani Brook, „której syn zbierał niegdyś orchidee na Borneo, przeleciał balonem nad Saharą i zginął w łaźni tureckiej przy wybuchu bojlera” (s. 20). Nabokov tłumaczył w młodości wiersze Brooke’a na rosyjski i napisał o nim rosyjski esej, opublikowany w 1922 r. w 1. zeszytce almanachu *Grani* (właśnie do owego esaju włączył tłumaczenia wierszy poety). W dużo późniejszym wywiadzie (1964) nazwał Brooke’a jednym ze swoich ulubionych w latach dwudziestych i trzydziestych poetów. V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 43.

⁶⁵ Zwracają na to uwagę A. Dolinin, G. Utgof, *op. cit.*, s. 719.

⁶⁶ W. Dala, *Tolkowij słowar’...*, t. I, Moskwa 1994, s. 1700 (hasło *Żılan*).

⁶⁷ V. Nabokov, *Wstęp*, s. 12.

Epizod ten należy powiązać ze snem, który bohater miał jeszcze na Krymie⁶⁸:

Gdy wreszcie zasnął, przyśniło mu się, że siedzi w klasie, ma nieodrobioną pracę domową, a Lida drapie się bezwiednie w łydkę i wyjaśnia mu, że Gruzini nie jedzą lodów:

– Gruziny nie jediał mrożenogo.

(s. 26)

Przykłady gwałtownego „ruchu naprzód”, przenoszącego nas aż w poakcję, to monologi wewnętrzne matki Martina, w które łagodnie przechodzą epizody należące do akcji powieści. W rozdziale 18. widzimy Martina piszącego do matki i wykreślającego zdanie „Listonosz przyniesie ten list”⁶⁹:

Niechący zrobić kleksa w rogu koperty i długo mu się przyglądał spod zmrużonych powiek, a w końcu przerobił go na czarnego kota widzianego od tyłu. Pani Edelweiss zachowała tę kopertę wraz z innymi. Po każdym semestrze zbierała je w pakieci i obwiązywała wstążką na krzyż. Po kilku latach miała okazję do nich wrócić. Pierwszy semestr obfitował w korespondencję. Oto przyjazd Martina do Cambridge; oto pierwsza wzmianka o Darwinie, Wadimie, Archibaldzie Moonie [...] i oto list z przekreśloną, lecz czytelną linijką: „Listonosz przyniesie ten list”. [...] Gdy te listy, czytane po latach, przyprowadziły ją znów o katusze, uznała, że pominąwszy swój wymiar materialny, niosą większy koszmar niż przerwy między nimi. Owe przerwy zapełniała żywa obecność Martina – na Boże Narodzenie, na Wielkanoc, na wakacje. Toteż przez trzy lata, do końca studiów Martina, jej życie przypominało rząd okien. Świetnie je, te okna, pamiętała. Oto pierwsze ferie zimowe i Martin wkłada narty, które Heinrich kupił mu za jej radą.

– Muszę być dzielna – powiedziała sobie cicho pani Edelweiss. – W końcu cuda się zdarzają. Trzeba mieć wiarę i czekać. Jeżeli Heinrich jeszcze raz zjawi się z czarną krepą na rękawie, po prostu od niego odejdę.

I uśmiechała się przez łzy, które ciekły jej po twarzy, kiedy drżącymi rękami rozpakowywała listy.

Pierwszy przyjazd na Boże Narodzenie, który odcisnął się tak żywo w pamięci matki, i dla Martina był świętem. Chłopak odnosił dziwne wrażenie, jak gdyby wrócił do Rosji, bo wszystko było tak białe, ale wstydząc się własnej wrażliwości, nie zwierzył się matce, toteż pozbawił ją na przyszłość kolejnego przejmującego wspomnienia.

(s. 88–89)

Mamy tu przejście od czasu pisania listu z wykreślonym zdaniem do poakcji, okresu, kiedy kilka lat później pani Edelweiss wraca do wszystkich listów syna, przejście do momentów po kolejnych semestrach, kiedy zbiera je w pakieci, powrót do poakcji, cofnięcie się do pierwszego semestru studiów Martina, powrót do punktu wyjścia, momentu pisania konkretnego listu, kolejną wizytę w *Nachgeschichte*, coś w rodzaju, by użyć terminu filmowego, „sekwencji zgęszczonej” trzech lat studiów bohatera, skoncentrowanie się na pierwszych feriach świątecznych i cofnięcie się we wspomnieniach Martina do dzieciństwa w Rosji, powrót do pierwszego Bożego Narodzenia podczas studiów i wreszcie – poprzez negację (nie ma wspomnienia, bo nie było zwierzenia) – znowu wkroczenie do poakcji.

⁶⁸ Zwraca na to uwagę L. T o k e r, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca 1989, s. 103. Pisze o tym też P. T a m m i, [hasło] *Glory*, s. 174.

⁶⁹ Na fragment ten zwraca uwagę B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 358–359.

„Ruchy wstecz” wiązą się przede wszystkim ze wspomnieniami bohatera. Oto przykład:

Martin minął dwa wagony trzeciej klasy. [...] Dalej na korytarzu wagonu sypialnego stanął przy opuszczonym do połowy oknie i przypomniał sobie bardzo wyraźnie swoją podróż w dzieciństwie przez południe Francji: swoje składane siedzenie przy oknie, parciany uchwyt, który pozwalał mu kierować pociągiem, cudowną melodię w trzech językach, zwłaszcza: pericoloso⁷⁰. Zamyślił się, jakie to dziwne życie przypało mu w udziale, zupełnie jakby nigdy nie opuszczał pociągu, tylko przechodził z wagonu do wagonu [...].

(s. 173–174)

Te wspomnienia jak gdyby przywołują coś z czasu przeszłego, co pojawia się oto w czasie teraźniejszym: „Martin zobaczył przez okno to samo, co widział jako dziecko – hen, w oddali, wśród ciemnych wzgórz kołę światła. Zupełnie jakby ktoś przelewał je z ręki do ręki, po czym chował do kieszeni” (s. 174). Motyw owych światła pojawił się wcześniej już dwukrotnie: „feeria światła Jałty [...] przypominała mu również pewną scenę z dzieciństwa: kiedy w wieku dziewięciu lat, w samej koszuli nocnej, z zziębniętymi piętami, klęczał przy oknie slipingu; Sud-Express mknął przez Francję. [...] Raptem zobaczył to, co teraz przypominało mu się na krymskiej równinie – garść światła w oddali, w załomku ciemności między dwoma czarnymi wzgórzami: światła chowały się i ponownie zjawiały, by następnie zamigotać z całkiem innej strony i nagle zniknąć, jak gdyby ktoś zakrył je czarną chustą” (s. 34–35). I: „Podczas nocnej podróży z Marsylii do Szwajcarii wydało mu się, że rozpoznaje ukochane światła na wzgórzach, a chociaż nie był to już *train de luxe*, lecz zwykły ekspres, trzęsący, ciemny i brudny od sadzy, magia pozostała: te same światła, to samo wycie nocą” (s. 55). I oto teraz Martin decyduje się dotrzeć do marzenia: pośpiesznie wysiada z pociągu i zapytawszy bufetowej na dworcu, czym mogły być owe światła, udaje się do Mognac. *Nota bene*, nazwa ta zawiera w sobie francuski przymiotnik *mou, mol, molle*, czyli „miękki”, „łagodny”, ale także „gnuśny”. Podoba mu się tam tak bardzo, że kusi go kupienie w wiosce domku. Kiedy jednak otrzymuje od ukochanej odpowiedź na swój list, w której znajdują się między innymi słowa: „nienawidzę winnic, upału, węży, a zwłaszcza czosnku” (s. 182), oraz prośba, żeby na nadawczyni „postawić krzyżyk”, oddycha z ulgą i wraca do swego pierwotnego planu, planu wyczynu, sprawdzenia się, pokonania strachu, splendoru nielegalnej wyprawy do ojczyzny. Potem już w podróży dowiaduje się od konduktora, że „Mognac nie widać z pociągu” (s. 183). Inna sprawa, czy to prawda, w końcu bohater widzi z wioski „maleńki pociąg w ognistych kawałkach” (s. 181), więc i z owego pociągu musi być widać wioskę, nie wiadomo tylko, czy to ta sama linia, linia Martinowych *trains de luxe*.

Tuż przed pojawieniem się kolii światła bohater mruczy do siebie: „A dalej pójde już pieszo, pieszo” i „las, kręta ścieżka... jakie potężne drzewa” (s. 174). To lejtymotyw ścieżki

⁷⁰ Ten włoski napis ostrzegający przed wychyleniem się z okna pojawi się znów w *Prawdziwym życiu Sebastiana Knighta*, gdzie stanie się ostrzeżeniem przed zgłębianiem zagadki wszechświata. Por. uwagi na jego temat w rozdziale o pierwszej anglojęzycznej powieści Nabokova, s. 245–248. Przypis mój – L.E.

w lesie⁷¹, który zresztą przepleciony jest z motywem dziecięcej bajki. Po raz pierwszy lejtmotyw ten pojawia się niemal na samym początku utworu, bo w rozdziale drugim:

Na jasnej ścianie nad wąskim łóżkiem dzieciennym [...] wisiała akwarela przedstawiająca gęsty las z krętą ścieżką niknącą w gęszczu. W angielskiej książce, jednej z czytanych mu przez mamę [...], znajdowało się opowiadanie o takim obrazku z leśną ścieżką, wiszącym nad łóżkiem małego chłopca, który pewnej pięknej nocy, w samej koszuli nocnej, wprost z łóżka wdrapał się do obrazka, i ruszył ścieżką ginącą w ostępach. Matka, roztrząsał z niepokojem Martin, może zauważyć podobieństwo między akwarelą na ścianie a ilustracją w książce; przestraszy się i zgodnie z jego rachubami ukróci nocne wędrówki syna, usuwając obrazek. [...] Kiedy w młodości wspominał przeszłość, zastanawiał się, czy pewnej nocy rzeczywiście nie wyskoczył z łóżka wprost w ten obrazek, co zapoczątkowało pełną radości i udręk wędrówkę, w którą obróciło się całe jego życie.

(s. 18–19)

Motyw dróżki powraca kilkakrotnie (np. „Ów roziskrzony ślad księżycy kusił tak samo jak leśna ścieżka z dzieciennego obrazka”, s. 34; „Ruszył leśną dróżką, która rozwijała się, rozwijała bez końca, ale sen nie wyszedł mu na spotkanie...”, s. 173), by po raz ostatni wystąpić na samym końcu powieści. Przyjaciół Martina, Darwin, jedzie do Szwajcarii, żeby powiadomić o jego zaginięciu panią Edelweiss. Idzie do jej domu ścieżką przez las jodłowy, na razie ta droga nie zostaje jednak opisana. Dokładniejszy opis mamy dopiero od chwili, kiedy Darwin wychodzi z lasu: „ruszył aleją i zobaczył okazały zielonkawy-brązowy dom. Gumowe podeszwy jego ciężkich butów zostawiły wzorzyste ślady na ciemnej ziemi przed furtką. Ślady z wolna napępły się błotnistą wodą, a nieco później niedomknięta przezeń furtka skrzypnęła od porywu mokrego wiatru i otworzyła się z impetem. Przycupnęła na niej sikorka, popiszcziała, popiszcziała i przefrunęła na gałązkę jodły” (s. 224).

Warto w tym fragmencie zwrócić uwagę na parę rzeczy. Po pierwsze kojarzy się on z wyobrażeniem Martina podczas pisania listu do matki: „Nagle wyobraził sobie listonosza brnącego po śniegu; śnieg chrzęścił i zostawały w nim niebieskie ślady” (s. 88). Tu nie ma śniegu ani listonosza, ale są ślady i Darwin, który wysyłał przez pewien czas do matki bohatera kartki z Berlina, a więc tak jak listonosz był pośrednikiem między nadawcą i odbiorcą. Po drugie, rzuca się w oczy owa sikorka, która przycupnęła na furtce. Jak zauważają Dolinin i Utgoł, w słowiańskich wierzeniach dusze umarłych mogą wracać do rodzicielskiego domu w postaci rozmaitych ptaków i w ogóle przyjmować taką postać⁷². Możemy się więc w owej sikorce domyślać duszy Martina, choć trudno cokolwiek przesądzać ostatecznie. Dodajmy jeszcze, że przedstawiający leśną ścieżkę obrazek nad łóżkiem to akwarela namalowana przez babkę Martina (s. 19–20), której panieńskie nazwisko to Indrikowa, co przez kryjącego się w tym nazwisku indrika⁷³ wiąże ją i jej dzieło ze słowiańskim mitem i folklorem⁷⁴.

⁷¹ Leona Tokernazywa go jednym z dwu lejtmotywów Martina: *op. cit.*, s. 100.

⁷² A. Dolinin, G. Utgoł, *op. cit.*, s. 742. Por. też A. P. Afanasjew, *Poeticeskije wozzrzenija sławjan na prirodu. Opyt srawnitelnogo izuczenija sławiańskich priedanij i wierowanij w swiazi s mificzeskimi skazanijami drugich rodstwiennych narodow*, t. III, Moskwa 1995, s. 109–114; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 554–555.

⁷³ Wspomniany był w rozdziale o *Zwiedzaniu muzeum*, przypis 98.

⁷⁴ Mocno podkreśla ten fakt jedna z badaczek: A. O. Dmitrijenko, *op. cit.*, s. 45.

Te rozważania prowadzą nas do zagadnienia ewentualnej obecności duchów w świecie *Splendoru*. William Woodin Rowe przekonany jest, że za każdym razem, kiedy Martin nastawia się na umarłych i spodziewa się od nich jakiegoś znaku, umarli są obecni, a on jedynie nie potrafi odczytać sygnałów. Kluczowa dla rozważań amerykańskiego badacza jest scena, w której Martin nocuje u Ziłanowów w pokoju, gdzie sypiała nieżyjąca od niedawna Nelly, siostra Soni, i odczuwa dziwny niepokój. Przypomina sobie nocę sprzed lat, kiedy czekał na znak ducha ojca. W tym momencie słyszy „gwałtowne bębnienie” (s. 107), ale to tylko rozlana po umywalce woda kapie na linoleum. Rowe uważa, że bębnienie jest jednak znakiem widmowej obecności ojca bohatera i twierdzi, iż ojciec ów działa zawsze poprzez medium wody. Dowodzi również (niezbyt przekonująco), że pragnie on spotkania z synem, a więc jego śmierci. Zdaniem badacza, obecny jest tu również duch Nelly i to on skłania Sonię, żeby przyszła do pokoju, czego dowodem mają być słowa młodszej z sióstr: „Że też pan nie rozumie [...], że ja tak przychodziłam do Nelly i gadałyśmy, gadałyśmy do świtu” (s. 110)⁷⁵. Wydaje się, że da się wskazać epizod, w którym można się domyślić obecności widma ojca bohatera, niezauważony przez Rowe’a. Otóż kiedy Martin znajduje się w niebezpiecznej sytuacji – na półce skalnej nad przepaścią – w pewnej chwili widzi „całkiem czarnego motyla, który jak niemy czorcik furkotał z godną pozazdroszczenia niefrasobliwością” (s. 101) i zaraz potem zaczyna się wspinać na nagą skałę, co ostatecznie pozwoli mu bezpiecznie zejść z góry. Motyle są u Nabokova sygnałami albo obecności autora, znanego entomologa, czymś w rodzaju jego sygnatury, albo pojawienia się umarłych. Zresztą – jak wiadomo – w wierzeniach Słowian i nie tylko Słowian dusze zmarłych często przybierają postać owadów, zwłaszcza motyli i ciem⁷⁶. Zauważmy, że motyl jest czarny, a czerń, rzecz jasna, jest m.in. barwą śmierci⁷⁷. Nie wiadomo tylko, czy ojciec (najważniejszy umarły w życiu bohatera, nie mógłby to więc raczej być duch kogokolwiek innego) miałby kusić tutaj Martina do podjęcia niebezpiecznej wspinaczki (a więc, zgodnie z tezą Rowe’a, pragnąć jego śmierci), czy przeciwnie – próbować mu pomóc. Wydaje się, że już wcześniej można się domyślać obecności ducha ojca w motylej postaci. Dowiedziawszy się o jego śmierci, bohater błąka się po parku i usiłuje sobie wyobrazić, „że ojciec jest tuż obok, przed nim, za nim” (s. 23). Wkrótce dowiadujemy się, że w pobliżu „śmignął paż-żeglarz, rozkładając i składając ogonki” (*ibidem*). Paż-żeglarz to *Papilio padalirius*, motyl z rodziny paziowatych, wśród którego barw też występuje czerń, mianowicie czarne pręgi⁷⁸. Martin go dostrzega, ale udział ojca widzi raczej w „rozdziale światła i cienia” (s. 24).

Amerykański nabokovista nie dostrzegł epizodu z półką skalną i czarnym motylem może dlatego, że nie ma tutaj medium wodnego, ale też i jego teza o związku ducha ojca z wodą wydaje się dyskusyjna. Rzecz bowiem w tym, że z wodą związany jest sam Martin. Właśnie woda to trzecia rzecz, na którą należy zwrócić baczną uwagę w przy-

⁷⁵ W. W. R o w e, *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor 1981, s. 40–45.

⁷⁶ Por. na ten temat rozdział o opowiadaniach, s. 51–53.

⁷⁷ Por. W. K o p a l i ń s k i, *op. cit.*, s. 53 (hasło *Czamy*).

⁷⁸ V. J. S t a n é k, *Wielki atlas owadów*, przeł. A. Kadej, J. Nowakowski, J. Stolarek, Warszawa 1984, s. 492.

toczonym dwa akapity wyżej fragmencie. Leona Toker całkiem słusznie nazywa wodę drugim lejtmotywy Martina i wylicza powiązania bohatera z tym żywiołem⁷⁹. Na przykład Martin nie może się obyć „bez porannej kąpieli (w morzu, w stawie, pod prysznicem, lub „w tej [nadmuchiwaney – L.E.] wannie)”, w której upatruje „swego rodzaju bohaterską obronę przed uporczywym atakiem ziemi, nadciągającej z warstewką zdradzieckiego kurzu, jakby nie mogła się już doczekać zawładnięcia człowiekiem” (s. 200). Opuszcza Rosję drogą morską, pływa w łódce po rzece Cam, w Mogniac jego ulubioną pracą jest doprowadzanie wody „z podwórkowego zbiornika do szkółek” (s. 180), na Krymie patrzy na fale i kąpie się nago w morzu (s. 31). Te podane przez Toker przykłady to oczywiście nie wszystko. Bohater marzy o uratowaniu pięknej Kreolki z katastrofy statku, uwielbia jeździć na nartach, na których jeździ się przecież po wodzie w innym stanie skupienia. Wyliczenie można by ciągnąć jeszcze długo. Dodajmy, że z wodą związany jest Martin także ze względu na swe pochodzenie. Jego babka była z domu Indrikow (zob. s. 15 i 19)⁸⁰, a indrik to w rosyjskim folklorze, jak podaje Dal⁸¹, cudowny, baśniowy zwierz, ojciec wszystkich zwierząt (czy, jak informuje inny słownik, matka wszystkich zwierząt)⁸², często utożsamiany z jednorożcem, choć zwierz ten występuje w opisach z dwoma, a nie jednym rogiem. Jest niekiedy przeciwnikiem innej legendarnej postaci, zmieja. W wierszach *Gołębiej księgi* (*Gołubinaja kniga*, ludowe pieśni o tematyce religijnej, często wykonywane przez dziadów proszalnych) obdarzony jest on cechami pana żywiołu wody⁸³, ratuje przed suszą, sprawia, że w rzekach i jeziorach pojawia się woda⁸⁴. Afanasjew, którego *Poeticzeskije wozzrienija sławjan na prirodu* są według Dolinina „głównym źródłem folklorystycznego substratu” powieści⁸⁵, wywodzi nawet samo słowo od sanskryckiego rdzenia *ud*, *und* – „czynić mokrym” i wyrazu *uda* – „woda”⁸⁶, zapewne błędnie⁸⁷, ale związek z wodą wydaje się niewątpliwy, a przede wszystkim takim musiał się jawić Nabokowowi. Rzecz jasna, na tej samej zasadzie, jako syn Indrikowej z domu, również ojciec bohatera powieści związany jest z wodą.

Woda pojawia się też w ostatnich zdaniach książki:

Z głębi burego, smętnego ogrodu wyszedł Darwin [...] i ruszył ścieżką przez las. [...] W lesie było cicho, słyszało się tylko cichy bulgot: gdzieś pod mokrym szarym śniegiem ciurkała woda. Darwin wsłuchał się i nie wiadomo dlaczego pokręcił głową. Fajka zgąsła i wydała bezradny ssący odgłos. Mruknął coś pod nosem,

⁷⁹ L. T o k e r, *op. cit.*, s. 102.

⁸⁰ Jak zauważa jedna z badaczek, Nabokov „metaforycznie aktualizuje znany folklorystyczno-etnograficzny motyw i obdarza bohatera «cudownym pochodzeniem», co nakłada na niego odpowiadającą mu misję”. O. A. D m i t r i j e n k o, *op. cit.*, s. 44.

⁸¹ W. D a l, *Tolkowij słowar’...*, t. II, Moskwa 1994, s. 102 (hasło *Indrik*).

⁸² Chodzi o *Russisches etymologisches Vorterbuch* Maxa Vasmera (Heidelberg 1950–1958). Korzystam tu z przekładu rosyjskiego O. N. Trubaczowa: M. F a s m i e r, *Etimologiczeskij słowar’ russkogo jazyka*, t. II, Moskwa 1986, s. 132 (hasło *indrik-zwier*).

⁸³ Wskazują na to A. D o l i n i n, G. U t g o f, *op. cit.*, s. 717.

⁸⁴ O. A. D m i t r i j e n k o, *op. cit.*, s. 50.

⁸⁵ A. D o l i n i n, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] idem, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, s. 88 (przypis 25).

⁸⁶ A. N. A f a n a s j e w, *op. cit.*, t. II, s. 281.

⁸⁷ Max Vasmer wyprowadza *indrika-zwieria* od starorosyjskiego *inorog* – „jednorożec”, będącego po prostu kalką słowa greckiego. M. F a s m i e r, *op. cit.*, s. 132.

potarł w zadumie policzek i poszedł dalej. Wokół panował mrok, gdzieś tam korzenie przecinały szlak, tu i ówdzie igły czarnych jodeł muskały go w ramię, ciemna ścieżka witała się zakolami wśród pni drzew, małowniczo i tajemniczo.

(s. 224–225)

Ciurkająca pod mokrym śniegiem woda może świadczyć o obecności ducha Martina, ale oczywiście nie musi. Przede wszystkim jednak ewokuje jego brak. Jak powiada Leona Toker, „Martin rzeczywiście «wskakuje» wprost w obrazek, który krzepnie w rzeczywistość”, gdyż wyprawa przez radziecką granicę ma się odbyć przez las⁸⁸. Zarazem jest to wyprawa w inny wymiar. Zdaniem Toker, bohater przechodzi w wymiar świata autora, łącząc się z tym światem poprzez śmierć (Darwin zresztą też się z nim połączy, idzie bowiem ścieżką z obrazka, a powieść, której jest postacią⁸⁹, dobiega właśnie końca), tak jak Adam Krug z *Nieprawego godła* wedle określenia samego Nabokova na końcu owej powieści „powraca na łono stwórcy”⁹⁰. Śmierć stanowi dla bohatera wtajemniczenie, zresztą – jak wiadomo – obrzędy inicjacyjne i szerzej obrzędy przejścia wiążą się nie tylko z próbą (taką wydaje się zadanie przejścia zielonej granicy), ale i śmiercią (co prawda symboliczną) i nowymi narodzinami⁹¹, są więc swego rodzaju – taki obraz Nabokowowi byłby bliski – przepoczwarceniem się jednostki.

Brian Boyd zwraca uwagę na scenę meczu piłkarskiego, w której realizują się dziecięce przedśenne rojenia bohatera o futbolu: „gdy zatopił się w marzeniach, które zawsze kołysały go do snu, widział siebie jako znakomitego piłkarza” (s. 124). Jednakże w dzieciństwie „już w pierwszych chwilach meczu sen morzył Martina, bo tak zanurzał się w szczegółach przedślowia, że nigdy nie docierał do głównego tekstu” (s. 126–127). Również nielegalne przekroczenie granicy „jest irracjonalnym spełnieniem dziecięcej fantazji Martina: znika on po prostu w obrazie, tak jak chłopczyk w nocnej koszuli wchodzi w namalowany las na ścianie swojego pokoju. [...] Zniknięcie Martina okazuje się doskonałą realizacją pozornie nierealizowalnego marzenia: sam brak oczekiwanego «głównego tekstu» tej opowieści przygodowej, jakiegokolwiek mignięcia osoby bohatera na granicy, staje się spełnieniem owej opowieści. [...] To, co znajduje się poza granicą śmierci, może być głównym tekstem, do którego życie jest jedynie przedśłowiem, ponieważ w śmierci życie człowieka da się czytać w tył i w przód, w dowolnym porządku; owa beczasowa wersja życia staje się głównym tekstem, nieosiągalnym w czasie podniebnym, a tekst ten pozwala ujawnić się wyjątkowemu i niepowtarzalnemu wzorowi żywota danej jednostki”⁹².

⁸⁸ L. T o k e r, *op. cit.*, s. 101.

⁸⁹ Por. słowa Soni o Darwinie: „Przecież to nie jest człowiek z krwi i kości!” (s. 129), co da się odczytać (choć oczywiście nie o takie odczytanie chodzi Soni, jest ona tej możliwości nieświadoma, ale świadom jej może być czytelnik) także jako wskazanie na naturę Darwina jako postaci fikcyjnej, literackiej. Na słowa te zwraca uwagę Toker podobnie jak na fakt, że na balu Darwin pojawia się „ubrany jak Anglik z kontynentalnej powieści” (s. 102).

⁹⁰ V. N a b o k o v, *Przedmowa*, [w:] i d e m, *Nieprawe godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006, s. 16.

⁹¹ M. B u c h o w s k i, [hasło] *Obrzędy przejścia*. [W:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987, s. 259–260.

⁹² B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 360–361.

IX

CAMERA OBSCURA / ŚMIECH W CIEMNOŚCI

Historia Alberta Albinusa, bohatera *Śmiechu w ciemności*, jest skrajnie banalna, o czym przekonuje pierwszy akapit powieści, który ją po prostu streszcza: „Żył sobie raz w niemieckim mieście Berlinie mężczyzna imieniem Albinus, bogaty, szanowany, szczęśliwy; pewnego dnia porzucił żonę dla młodej kochanki; kochał, lecz nie był kochany; i życie jego zakończyło się katastrofą”¹. Można odnieść wrażenie, że to streszczenie filmowego melodramatu, ot, rzecz o panu w średnim wieku, którego niszczy fatalne zauroczenie młodą, bezwzględną dziewczyną. Jest to, ma się rozumieć, zabieg jak najbardziej świadomy. Jak autor powiada w jednym z listów, pisał tę powieść widząc ją jako film². Ścisłej biorąc, ta uwaga odnosi się do powstania pierwotnej wersji dzieła, jego rosyjskiego pierwowzoru, zatytułowanego zresztą inaczej. *Śmiech w ciemności* (*Laughter in the Dark*) jest wersją nie tylko angielskojęzyczną, ale i zmienioną, do tego stopnia różną, że można mówić nie o tłumaczeniu, tylko o różnych wariantach, o swego rodzaju powieściowych bliźniakach. Przyjrzyjmy się dziejom powstawania i przemian utworu.

Pod koniec stycznia 1931 r. Nabokowowi przyszedł do głowy zarys pomysłu nowej powieści: ślepiec zdradzany przez swoją żonę. Rzecz miała nosić tytuł *Rajski ptak* (*Rajskaja ptica*). Ostatecznie z pomysłu pozostała tylko zdrada niewidomego przez kobietę. Zmieniła się też nazwa, nowa powieść, ukończona pod koniec maja, nosiła tytuł *Camera obscura* (*Kamera obskura*). W trakcie powstawania utworu autor mieszkał w wynajętym mieszkaniu w berlińskiej dzielnicy Schöneberg przy Luitpoldstrasse 27. Jak zawsze rzetelny i dbały o szczegóły, pisarz konsultował się z okulistą w kwestii gwałtownej utraty wzroku przez bohatera.

W sprawie wątków filmowych konsultować się nie musiał, znał trochę świat kina, zdarzało mu się statystować w filmach (była to jedna z jego prac zarobkowych) i doświadczeniem takim obdarzył – jak pamiętamy – bohatera *Maszeńki*, lubił wytwory dziesiątej muzy, chodził nawet na konwencjonalne i głupie komedie, bawiła go grotesko-

---

¹ V. N a b o k o v, *Śmiech w ciemności*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 2000, s. 7. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

² List do Waltera Minton, datowany 4 XI 1958. Informacja za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 368.

wość filmowych klisz³. Nie tylko jednak kinowy banał go pociągał. Jak pisze jego biograf, „ubóstwiał komedie Bustera Keatona, Harolda Lloyd’a, Chaplina, Flipa i Flapa (właśc. Stan Laurel i Oliver Hardy) i braci Marx i jeszcze po trzydziestu latach potrafił dokładnie i plastycznie scena po scenie zrekonstruować kiedyś widziane obrazy”⁴. Lubił też komedie René Claira. Doceniał także dzieła innych gatunków, na przykład niektóre obrazy niemieckiego ekspresjonizmu, jak również słynne *Męczeństwo Joanny d’Arc* (1926, *La Passion de Jeanne d’Arc*) Carla Theodora Dreyera. W wywiadzie udzielonym w 1970 r. Alfredowi Appelowi juniorowi znajdujemy spory fragment poświęcony filmowi⁵, do którego to fragmentu odwołuje się zresztą biograf pisarza. Swą oryginalnością i romantyzmem, jak pisał w liście do Grigorija Hessena, oczarowało go w późnych latach życia *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961, *L’année dernière à Marienbad*) Alaina Resnais według scenariusza pisarza, którego wysoko cenił, Alaina Robbe-Grilleta⁶.

Świadectwem miłości do kina jest opublikowany wkrótce po powstaniu (1928) jedynie czasopiśmienniczo („Rul” 1928, nr 2433), a więc pochodzący z okresu, gdy w filmie kończyła się era niema, wiersz *Kinematograf* (*Kiniematograf*), zaczynający się od znamienitych słów: „Lublu je swietowye bałagany / wsio beznadieżnije i wsio nieźniej” (czyli dosłownie: „Kocham świetne budy jarmarczne / coraz bardziej beznadziejnie i coraz bardziej czule”)⁷. Nabokov wyśmiewa w nim sztuczne filmowe konwencje i naiwności, pytając w końcu: „Muzo, gdzież jesteś?”, i zakładając w ten sposób możliwość filmu prawdziwie artystycznego. Pojawia się nawet jedno z ulubionych słów pisarza: *poszłak*, co oznacza człowieka będącego wcieleniem *poszłości*, czyli (jak już wiemy, to rosyjskie słowo jest nieprzetłumaczalne) banału, trywialności, pospolitości, napuszonego udawania. Wiersz zdradza też znajomość procesu powstawania filmu: „Wot spalnia ozarionnaja. Smotritie, / kak eta szal upała na kowior. / Nie widien oslepitielnyj jupiter, / nie słyszen razdrażonnyj reżyziur” („Oto oświetlona sypialnia. Patrzcie, jak ten szal upadł na dywan. / Nie widać oślepiającego reflektora, / nie słyhać zdenerwowanego reżysera”).

Filmowe ślady możemy śledzić jednak przede wszystkim w prozie pisarza. Brak motywów lub wątków filmowych jest w jego powieściach czymś wyjątkowym, pojawiają się one poczynając już od debiutanckiej *Maszeńki*, gdzie – jak pamiętamy – mamy do czynienia z motywem filmowego statysty, który „sprzedaje swój cień” (a cień to jeden z głównych lejtmotywów utworu). W *Królu, damie, walecie* związki z kinem są jeszcze wyraźniejsze. Już w tym utworze widzimy wpływ filmu jako niezwykle popularnej rozrywki na ludzkie zachowania. W *Obronie Łużyna* złożona bohaterowi propozycja zagrania w filmie (motywy filmowe pojawiają się zresztą już wcześniej), w którym byłaby sekwencja turnieju szachowego, przesądza o jego samobójczej decyzji. Charakterystyczne, że wytwórnia filmowa nazywa się tu Veritas, czyli „prawda”. Filmowa iluzja wkracza w życie

³ Por. B. B o y d, *op. cit.*, s. 362–363.

⁴ *Ibidem*, s. 363.

⁵ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 161–165.

⁶ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 464; A. A p p e l, Jr., *Nabokov's Dark Cinema*, New York 1974, s. 79–80.

⁷ Ten i dalsze cytaty z wiersza według wydania: W. W. N a b o k o v, *Stichotworienija*, sost. M. E. Malikowa, Sankt-Pietierburg 2002 (Nowaja Biblioteka poeta), s. 344–345.

i przekształca się w prawdę jego kresu. Ostateczna (amerykańska) wersja *Rozpaczy* kończy się planem próby desperackiej ucieczki przed policją. Bohater usiłuje wmówić zgromadzonym gapiom, że są świadkami kręcenia filmu, a on zgodnie z jego fabułą powinien wymknąć się prześladowcom w mundurach. I tutaj filmowe motywy pojawiają się już wcześniej. Tożsamy z bohaterem narrator zastanawia się w pewnym momencie, jak zacząć kolejny rozdział i podaje kilka wariantów jego początku. Jednym z nich jest słowo „Tymczasem...”. Po nim następuje komentarz: „Dawno temu ta sztuczka była ulubienicą kinematografu alias biografu alias iluzjonu. Widział człowiek, jak bohater robi to czy tamto, a tymczasem... Wielokropek i akcja przenosiła się na wieś”⁸. Jako zapowiedź zakończenia ostatecznej wesji może być odczytana rozmowa bohatera z jego przyszłą ofiarą, Feliksem. „Kim twoim zdaniem jestem?” – pyta narrator, a jego rozmówca po chwili odpowiada: „Może jest pan aktorem”. Narrator potwierdza jego domysł, choć aktorem bynajmniej nie jest⁹.

Można by kontynuować ten przegląd wybranych motywów filmowych w kolejnych powieściach Nabokova, ale brak na to miejsca, więc ograniczymy się tylko do szczególnie wyrazistych przykładów. Zresztą obok powieści należy wspomnieć także o opowiadaniach.

Ogólnie rzecz biorąc, trzeba powiedzieć, że rzeczywistość filmu, skonstruowana ze światem „realnym”, włącza się w grę wielu rzeczywistości, właściwą dziełu Nabokova. Fragment świadczący o jego zainteresowaniu filmem i o tym, jak bardzo wrażliwy był na dzieła sztuki ekranowej, znajdujemy już w okresie przedpowieściowym (choć chodzi o utwór zapowiadający już powieściowy debiut), w stosunkowo wczesnym opowiadaniu *List, który nigdy nie dotarł do Rosji* (1925, *Pismo w Rossiju*, ang. *A Letter that Never Reached Russia*)¹⁰:

*Za zakrętem, nad chodnikiem (co za niespodzianka!) faluje brylantami fasada kina. Wewnątrz – na prostokątnym, księżycowo bladym ekranie – można oglądać mniej lub bardziej sprawnie wyszkolonych mimów: ogromna twarz dziewczyny o szarych, migotliwych oczach i czarnych wargach, przeciętych pionowymi, błyszczącymi pęknięciami nadciąga z ekranu i rośnie, wpatrzona w ciemną salę, a po jej policzku spływa cudowna, długa, lśniąca łza. Czasem (o, chwilo niebiańska!) pojawia się prawdziwe życie, nieświadome, że je sfilmowano: przypadkowy tłum, świetliste wody, bezszelestnie, lecz widzialnie szumiące drzewo*¹¹.

Niezwykle precyzyjnie są tu uchwycone deformacje, jakim podlega rzeczywistość przeniesiona na czarno-białą pozbawioną ścieżki dźwiękowej taśmę filmową. Nabokov koncentruje się na zbliżeniach (wielkich planach) i detalach (dużych zbliżeniach), które stanowiły niemal najważniejszą zasadę filmu niemego i przez pierwszych teoretyków obok montażu uważane były za jedną z głównych cech specyficznych nowej sztuki¹². W cytowanym urywku odnotowana jest też opozycja, którą teoria filmu wyraźnie

⁸ V. N a b o k o v, *Rozpacz*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 55.

⁹ *Ibidem*, s. 87–88.

¹⁰ Por. przypis 3. do rozdziału o *Maszerce*.

¹¹ V. N a b o k o v, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] *idem*, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, Warszawa 2007, s. 217.

¹² Por. J. P ł a ż e w s k i, *Język filmu*, Warszawa 1961, s. 51.

sformułowała dopiero w latach pięćdziesiątych XX w., opozycja kreatywnego i dokumentalnego nurtu kina, filmu wierzącego w obraz i filmu wierzącego w rzeczywistość, filmu fikcji i filmu faktu¹³.

W opowiadaniu *Asystent reżysera* (1943, *The Assistant Producer*) motywy filmowe zapowiada już początek:

Znaczenie? No cóż, chodzi o to, że czasami życie jest właśnie tym – asystentem reżysera. Dziś wieczorem skoczmy do kina. Wejździemy w lata trzydzieste i jeszcze głębiej – w dwudzieste, a potem skręcimy za róg do starego kinoteatru „Europa”¹⁴.

Potem narrator przypomina nam o filmowych skojarzeniach:

Widmowe masy widmowych kozaków na widmowych koniach prowadzą atak, a na ich tle błędnie nazwisko asystenta reżysera. Potem pojawia się elegancki generał Gołubkow: leniwie obserwuje pole bitwy przez lornetkę teatralną. Kiedy kino i my byliśmy młodzi, pokazywano nam w takich wypadkach obraz zgrabnie ujęty w dwa połączone ze sobą kręgi. Teraz już się tego nie robi. Następne ujęcie ukazuje generała Gołubkowa, który pozbywszy się nagle całego rozleniwienia, wskakuje na siodło, wzbija się przez chwilę do nieba na swym stojącym dęba rumaku, a potem rusza i pędzi do szalonego natarcia.

Tylko to jednak, co niespodziewane, jest podczerwonym światłem sztuki: zamiast odruchu warunkowego w postaci ra-ta-ta karabinów maszynowych, z oddali rozlega się śpiew kobiety.

(AR, s. 486–487)

I dalej: „Co dziwne ten okropny scenariusz rozegrał się w rzeczywistości” (AR, s. 487). I: „Ponura przebitka z krukami albo wronami, albo jakimikolwiek dostępnymi właśnie ptakami, krążącymi w półmroku i powoli opadającymi na pokrytą trupami równinę gdzieś w hrabstwie Ventura. Martwa dłoń żołnierza białych ciągle ścisza medalion z wizerunkiem matki. Leżący obok czerwonoarmista ma na swej poszarpanej piersi list do domu i ta sama staruszka prześwituje przez rozplywające się litery” (AR, s. 487–488). Odwołania do filmu można by mnożyć. Ostatnie pojawia się na końcu opowiadania:

Tak czy owak seans skończony. Podajesz płaszcz swojej dziewczynie i przyłączacie się do zmierzającego ku drzwiom na zewnątrz prądu podobnych wam osób. Wyjścia ewakuacyjne otwierają się na nieoczekiwane boczne skrzydła nocy i kierują w różne strony najbliższe strużki tłumu. Jeśli, tak jak ja, ze względu na orientację lubisz wychodzić tą samą drogą, którą przyszedłeś, przejdiesz obok plakatów przed dwiema godzinami tak pociągających. Rosyjski kawalerzysta w na wpół polskim mundurze pochyla się z konika, takiego, jakiego używa się do gry w polo, żeby zagarnąć swoją ukochaną w czerwonych bucikach i z czarnymi lokami wmykającymi się spod karakułowej czapy. Łuk Tryumfalny obejmuje się z Kremlem o przyciemnionych kopułach. Błyszczący monoklem agent obcego mocarstwa otrzymuje od generała Gołubkowa plik tajnych dokumentów...

(AR, s. 506–507)

¹³ Por. A. B a z i n, *Ewolucja języka filmu*, [w:] i d e m, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michalek, Warszawa 1963, s. 59.

¹⁴ V. N a b o k o v, *Asystent reżysera*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 485. Dalsze cytaty z owego utworu na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót AR i numer strony.

Historia, skądinąd prawdziwa (La Slavska to Nadieżda Plewicka, jej mąż – generał N. W. Skoblin, oboje zostali na Zachodzie radzieckimi agentami, Plewicką skazano na dwadzieścia lat więzienia, jej mąż zniknął)¹⁵, o czym ci czytelnicy utworu Nabokova, którzy wywodzili się z szeregów rosyjskich emigrantów, doskonale wiedzieli, opowiedziana jest tu z odwołaniem do konwencji filmu szpiegowskiego oraz filmowego melodramatu. Jak zauważa Asunción Barreras Gómez: „Nabokov wykorzystuje tę formę dzieła filmowego, żeby ją sparodiować i zapewnić sobie dystans, rezultatem jest tekst parodystyczny”¹⁶. Parodia, jak wiadomo, stanowi jeden z ulubionych środków pisarza, a dystans jest mu szczególnie potrzebny w wypadku utworu, który wykorzystuje wydarzenia realne. Nabokov miał powiedzieć Andrew Fieldowi, że w opowiadaniu tym zbliżył się do rzeczywistości „bardziej niż kiedykolwiek”¹⁷.

Wróćmy jednak do powieści. W *Lolice* (1955) nie umknęło uwadze pisarza to, jak bardzo zależny od wzorów filmowych jest amerykański *modus vivendi*, styl życia i sposób bycia. Czytamy tu, że Humbert i tytułowa bohaterka „zachłannie i niewybrednie” obejrzeni w ciągu roku „chyba ze sto pięćdziesiąt albo i dwieście seansów”¹⁸. Pod koniec pierwszej części powieści znajdujemy nawiązanie do montażu filmowego: „Zrzuciłem ubranie i wciągnąłem piżamę z fantastyczną, zdawałoby się, natychmiastowością, jaką sugeruje kino, ilekroć montażysta wytnie efekt przebijania” (L, s. 155). W drugiej części zaś pojawia się wzmianka o ewentualnej ekranizacji książki (chodzi tu oczywiście o tekst autora przedstawionego, Humberta Humberta): „Jeśli chcecie sfilmować moją książkę, niech jedna z tych twarzy bardzo wolno przeniknie w moją własną, gdy ja będę na to patrzył” (L, s. 269). Mamy tu do czynienia z typowo filmowym zabiegiem przenikania. Pewien fragment Ameryki, Nowy Orlean, kojarzy się narratorowi z filmem (zapewne chodzi o *Przeminęło z wiatrem* [1939, *Gone with the Wind*, reż. Victor Fleming])¹⁹: „Przedwojenne domy z balkonami o balustradach z kutego żelaza i schodami ręcznej roboty, w stylu tych, po których w dostatnim Technicolorze zbiegają filmowe damy z pocałunkiem słońca na ramionach, unosząc jedynym w swoim rodzaju gestem dwóch drobnych rączek przód fałbaniastych spódnic, podczas gdy oddana Murzynka kiwa głową na górnym podeście” (L, s. 187). Kiedy planowana była pierwsza ekranizacja *Lolity* (film Stanleya Kubricka miał premierę w roku 1961), Nabokov napisał scenariusz. Charakterystyczne, że umieścił w nim samego siebie:

Droga gruntowa w kanionie

Humbert zatrzymuje się na porośniętym bujną roślinnością, kwiecistym poboczu.

¹⁵ A. Luksemburg, S. Iljin, *Kommentarii*. [W:] W. Nabokov, *Sobranije soczinienij amierikanskogo pierioda w piati tomach*, t. III, Sankt-Pietierburg 2000, s. 640–641; G. Barabtarlo, [hasło] *English short stories*. The Garland Companion to Vladimir Nabokov, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 105–106.

¹⁶ A. Barreras Gómez, *El juego intelectual. Ironía y textualidad en las narraciones breves de Vladimir Nabokov*, Logroño 2003, s. 198.

¹⁷ A. Field, VN, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1987, s. 125.

¹⁸ V. Nabokov, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997, s. 204. Dalsze cytaty z *Lolity* na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót L i numer strony.

¹⁹ Tak też identyfikuje tę aluzję filmową A. P. P. J., *op.cit.*, s. 113.

HUMBERT Nie powinienem był szukać skrótu. Zgubiliśmy się.

LOLITA Poradz się tego głupka z siatką, o tam.

Łowca motyli. Nazywa się Vladimir Nabokov. Na wysokim kwiecie przysiadł, rozpościerając skrzydła, perłowiec. Nabokov chwyta go szybkim machnięciem siatki. Humbert podchodzi do niego. Ściskając ją przez fałdę muślinu pomiędzy palcem wskazującym a kciukiem Nabokov uśmierca swoją zdobycz, wyciąga martwego owada z siatki i kładzie go na dłoń.

HUMBERT Czy to rzadki okaz?

NABOKOV Okaz nie może być rzadki albo pospolity, może być tylko kiepski albo doskonały.

HUMBERT Czy mógłby mi pan powiedzieć...

NABOKOV Miał pan na myśli „rzadki gatunek”. To dobry okaz dość rzadkiego podgatunku.

HUMBERT Rozumiem. Czy mógłby mi pan powiedzieć, czy ta droga prowadzi do Dympleton?

NABOKOV Nie mam zielonego pojęcia. Widziałem paru drwali (wskazując ręką) tam. Mogą to wiedzieć²⁰.

Pisarz nie był zadowolony, że reżyser jego scenariusza nie wykorzystał²¹, chociaż o filmie Stanleya Kubricka wypowiadał się dość przychylnie. W jednym z wywiadów powiedział: „Nie chcę sugerować, że film Kubricka okazał się mierny; sam w sobie jest pierwszorzędny, nie jest jednak tym, co napisałem. Kino często nadaje odcień *poszłości* powieści, którą zniekształca i spospolica w swym krzywym zwierciadle. Kubrick, jak sądzę, uniknął tej skazy w swej wersji, nigdy jednak nie rozumiem, dlaczego nie poszedł za moimi wskazówkami i marzeniami”²².

W *Adzie* też nie brakuje chwytów filmowych. Jeden przykład niech tu wystarczy. Oto kilka postaci omawia ekranizację pewnej książki, dzieła postaci drugoplanowej, a temat wymiany zdań jak gdyby przerzuca się na technikę opisu:

Gdyby najechało się teraz kamerą na inną grupę osób, stojącą o parę kroków dalej, pod fioletowymi girlandami sklepienia patio, można by było ukazać w średnim planie ubraną w sukienkę w groszki ciężarną żonę maestra [...] Podczas tej okropnej rozmowy [Ada] rzuciła ukradkowe spojrzenia i zobaczyła teraz, że czysty, dziki Van stoi pod tulipanowcem [...]. Porzuciła brzeg basenu i leżącego tam trupa i ruszyła ku tulipanowcowi, z powodów strategicznych wybierając drogę okrężną między autorką – tą, wciąż nieświadoma tego, co robią jej książce, drzemającą na leżaku (z jego drewnianych poręcz jej pulchne palce wyrastały jak różowe grzyby) – a odtwórczynią głównej roli kobiecej, właśnie rozmyślającej nad sceną miłosną [...]

– Dobra – powiedział Wroński. – Lećmy dalej z tym cholernym scenopisem. No więc on wychodzi z patia koło basenu, a ponieważ zastanawiamy się nad nakręceniem tego w kolorze...

²⁰ V. N a b o k o v, *Lolita: A Screenplay*, New York 1983, s. 127–128.

²¹ Istotnie, Kubrick właściwie całkowicie od niego odszedł (inna sprawa, że film, który wiernie podążałby za nim, musiałby być bardzo długi), chociaż wraz ze swym współnikiem Jamesem Harrisem nazwał go najlepszym scenariuszem, jaki kiedykolwiek napisano w Hollywood. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 408; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 341.

²² V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 105–106.

*Van wyszedł z patia przy basenie i pomaszerował przed siebie. [...] Po chwili zauważył, że Ada śpiesznie idzie za nim. Unosząc łokieć i ukazując czarną gwiazdę pachy, zerwała z głowy czepek i wstrząsnawszy głową uwolniła strumień włosów. Lucette, w kolorze, pędziła za nią. [...] Lucette zatrzymała się, żeby podnieść czepek i okulary słoneczne siostry. Słoneczne lary i penaty, szkoda byłoby je zostawić! Moja mała pedantyczna Lucette (nigdy cię nie zapomnę...) umieściła oba przedmioty na pniaku obok butelki po piwie, znowu podbiegła, potem wróciła, żeby przyjrzeć się skupisku różowych grzybów, które chrapiąc przylgnęły do pniaka. Podwójne ujęcie, podwójna ekspozycja*²³.

Nie ma jednak wątpliwości, że powieścią, w której związku z filmem są najważniejsze jest *Camera obscura* (i jej angielska wersja). Sam autor stwierdził w rozmowie z Alfredem Appelem juniorem (powtarzając, choć nie dosłownie, tezę z cytowanego wcześniej listu do Mintona), że „chciał całą książkę napisać tak, jakby to był film”, dodał jednak: „Nie myślałem o formie scenariusza”²⁴.

Pisarz i tu świadom jest tego, jaki wpływ mają spektakle filmowe na wzory zachowań: bohaterka działa tak, jakby stała przed kamerą. „Gra” z talentem i jej „publiczność” (bohater, czyli w wersji rosyjskiej Kretschmar, w angielskiej Albinus) jest oczarowana. Dziewczyna podejmuje się czasem niełatwych „zadań aktorskich”:

– Naprawdę mną nie gardzisz? – spytała, uśmiechając się przez łzy, z niejakim trudem, bo przecież nie było żadnych łez, przez które mogłaby się uśmiechać.

(s. 63)

Oczywiście „filmowe” zachowania bohaterki to kinematograficzne klisze, doskonały przykład *poszłości*. Kretschmar/Albinus dostosowuje się do stylu partnerki. Liczne sceny powieści to parodia filmowego melodramatu. Całą powieść można czytać między innymi jako taką właśnie parodię²⁵.

„Kinematograficzność” piątej powieści Nabokova zauważyli już pierwsi jej recenzenci. Władisław Chodasiewicz pisał w niezwykle przenikliwym omówieniu książki:

„«Powieść Sirina przypomina scenariusz filmowy». To zdanie w najrozmaitszych wariacjach powraca w druku i w rozmowach. I trzeba powiedzieć, że [...] jest ono słuszne. Już samo tempo, w którym przebiegają wydarzenia, duża liczba samodzielnych epizodów, niektóre chwyt (szczególnie w przedstawieniu wypadku samochodowego), częściowo nawet charakterystyczne obrazy postaci powieści – wszystko to mocno przypomina kinematograf. Powszechna opinia w tym wypadku jest całkowicie słuszna. Jednakże, jak to bywa niemal zawsze, jest to tylko ogólnik i sąd taki nie dociera do tego, co w powieści naprawdę istotne.

Powiedzieć, że powieść Sirina podobna jest do filmu, to powiedzieć o niej zbyt mało i zbyt mało zrozumieć z tego, co podpowiada ona uważnej ludzkiej świadomości. Czy naprawdę warto było pisarzowi przyjmować styl opowiadania kinematograficznego

²³ V. N a b o k o v, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009, s. 242–249.

²⁴ Wypowiedź cytowana w A. A p p e l, Jr., *op. cit.*, s. 258.

²⁵ W jednym z wywiadów Nabokov powiedział: „Satyra jest lekcją, parodia – grą” (V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 75). Jego koncepcji pisarstwa bliższa była – rzecz jasna – gra, toteż parodia odgrywa w jego twórczości niebagatelną rolę.

jedynie dla owego stylu? Przecież, jeśli chcemy być ściśli, takie zadanie literackie jest wręcz niemożliwe, ponieważ im pełniej się je zrealizuje, tym bardziej powieść przekształci się w rozszerzony, bardziej szczegółowo opracowany scenariusz filmowy – i tyle. [...] Pierwsza i najważniejsza obserwacja, którą trzeba uczynić mówiąc o powieści Sirina jest taka, że kinematograf kieruje bynajmniej nie tylko stylem autora, ale również losem postaci. Podpowiada on nie tylko te czy inne chwytły autorowi, lecz także działania postaciom. [...] Słowem, w powieści Sirina kinematograf jest najważniejszą siłą kierującą, to pozostając za sceną, jak Fatum tragedii, to pojawiając się bezpośrednio na scenie jako działająca postać. Czytelnik od pierwszych linijek zostaje wprowadzony w świat filmowy”²⁶.

Urywki powieści drukowały paryski „Russkij inwalid” (*Fragment powieści [Otrywok iz romana]*, 22 maja 1931) i berliński „Nasz wiek” (*Ciemność [T'ma]*, 8 listopada 1932). Inne fragmenty utworu (*Kamiera obskura [Gława iz romana]*; *Kamiera obskura: otrywok iz romana*) ukazały się w numerach 4043 i 4197 paryskiego dziennika „Poslednije nowosti” odpowiednio 17 kwietnia i 18 września 1932 r. Całość powieści opublikowało w odcinkach czasopismo „Sowriemiennye zapiski” (nr 49–52, *Camera obscura*, tytuł pisany alfabetem łańskim) w latach 1932–1933. Pierwsze wydanie książkowe wyszło nakładem dwu edytorów (Knigoizdatielstwo „Sowriemiennye zapiski” i „Parabola”) w Paryżu i Berlinie w grudniu 1933 r.²⁷

W roku 1934 powieścią zainteresował się edytor brytyjski. Rzecz przetłumaczyła niejaka Winifred Roy i książka pt. *Camera Obscura* ukazała się w Londynie w wydawnictwie John Long Limited w styczniu 1936 (z datą 1935). Jako autor figurował Vladimir Nabokoff-Sirin²⁸. Znanych jest zaledwie kilka zachowanych egzemplarzy tej publikacji, ponieważ znakomita większość nakładu uległa unicestwieniu podczas II wojny światowej²⁹. Przekład, jak w listach pisał sam autor, był okropny³⁰. W efekcie niezadowolony pisarz postanowił przetłumaczyć powieść samodzielnie. Pracę nad autoprzekładem zaczął jesienią 1937 r., kiedy prawa do powieści wykupił edytor amerykański. Pracował nad wersją angielską głównie, jak sam wspomina³¹, na francuskiej Riwierze. Postanowił dokonać pewnych zmian, także zmiany tytułu. Rozważał różne możliwości, np.: *Latarnia magiczna* (*The Magic Lantern*), *Niezdarna ćma* (*The Clumsy Moth*), *Ślepa ćma* (*The*

²⁶ W. Chodaśiewicz, [recenzja książki *Kamiera obskura*], „Wozrozdienije” 1934, nr 3256, s. 3–4. Cyt. za przedrukiem w: i d e m, *Koleblemyj trienożnik*, sost. W. G. Pierielmutier, Moskwa 1991, s. 559–560.

²⁷ Informacje bibliograficzne według: M. Juliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 106, 112, 500–502.

²⁸ M. Juliar, *op. cit.*, s. 568–570.

²⁹ Egzemplarz tego tłumaczenia pojawiał się na aukcjach w słynnym londyńskim domu aukcyjnym Southeby's: w latach 2002, 2005 i w lipcu 2008. Informowano przy tym, że „znane są jedynie dwa inne egzemplarze w obwoluie”, więc we wszystkich trzech wypadkach chodziło prawdopodobnie o jeden i ten sam egzemplarz publikacji. Książka tanieje, ale i tak jest bardzo droga, w roku 2002 przewidywano cenę 20 do 30 tysięcy funtów, w 2005 – 18 do 22 tysięcy, a w 2008 – 9 do 12 tysięcy. J. C., *Love for Sale: Nabokov's Rare Novel*, „The Times Literary Supplement”, 11 VII 2008, s. 36.

³⁰ B. Boyd (*Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 409) powołuje się na niepublikowane listy do Wadima Rudniewa (z 11 VI 1934) i do matki (z 13 VIII tegoż roku).

³¹ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 82.

Blind Moth)³². Ostatecznie zdecydował się na *Laughter in the Dark*. Pod tym tytułem książka ukazała się w wydawnictwie The Bobbs-Merrill Company z siedzibą w Indianapolis i Nowym Jorku w maju 1938 r. Znika tu już pseudonim Sirin, jako autor widnieje Vladimir Nabokoff³³. W roku 1969 powstała ekranizacja powieści w reżyserii wybitnego filmowca brytyjskiego, Tony'ego Richardsona.

Jak zauważa Aleksandr Dolinin, tytuł wersji rosyjskiej należy odczytywać jako metaforę „uproszczonego i zniekształconego postrzegania świata”³⁴, ale trzeba go chyba uznać za bardziej wieloznaczny. Tytuł angielski również opalizuje rozmaitymi sensami, wieloznaczne są oba jego człony, a wśród znaczeń ciemności jest też niewątpliwie mrok w sali kinowej podczas projekcji filmu.

W angielskiej wersji powieści „filmowość” nie została bynajmniej stonowana, wprost przeciwnie, Nabokov jeszcze ją wyostrzył. W ogóle zauważmy, jak bardzo świat otaczający postaci tej powieści jest sztuczny. Sporo tu, zwłaszcza w początkowych partiach utworu, aluzji nie tylko do filmu, ale i do teatru (utwór kończą didaskalia, tak właśnie nazwane) oraz malarstwa, malarskiego widzenia świata („jego życie – czytamy o Albinusie już na pierwszej stronie – stawało się [...] wspaniałą galerią obrazów”, s. 7). Można to tłumaczyć faktem, że bohater powieści to historyk sztuki, więc jego percepcja jest zawodowo ukierunkowana, odbiera on świat widząc go przez pryzmat płócien wybitnych malarzy. Nie przypadkiem jednak i nie tylko ze względu na intrygę, w celu zetknięcia z Albinusem rysownika Axela Rexa, pisarz wprowadza pomysł ożywienia jakiegoś malowidła, zrobienia filmu animowanego z dzieła malarskiego. Takim połączeniem sztuczności malarskiej i filmowej jest świat *Śmiechu w ciemności*. Albinus – nazwisko redukuje tę postać do koloru (pochodzi przecież od łac. *albus* – „biały”) – nie zauważa, iż jest postacią z takiego filmu.

Nazwisko bohatera angielskiej wersji powieści (bohater wersji rosyjskiej nazywa się inaczej: Kretschmar)³⁵ włącza się w grę czerni i bieli, światła i cieni, tak wyraźną w całym utworze. *Camera obscura* powstała przecież w okresie, gdy film był jeszcze wyłącznie czarno-biały; dodajmy, że efekt światłocienia charakterystyczny był dla niemieckiej kinematografii ekspresjonistycznej, która świeciła tryumfy w drugiej i trzeciej dekadzie XX w.

W sztucznym świetle królem, ba, stwórcą i panem, a więc bogiem jest artysta. Od razu nasuwa się doskonała kandydatura na takiego władcę: Axel Rex (to nazwisko nie

³² Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 445.

³³ M. Julia, *op. cit.*, s. 107–108, 115–116.

³⁴ A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] *idem, Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 95.

³⁵ Pisarz podaje w autobiografii zabawny powód takiego nazwania bohatera, opisując swoje pierwsze doświadczenia z entomologią: złowił w swych młodzieńczych latach „piękną błyszczkę *Plusia* (obecnie *Phytometra*), która jak się od razu zorientowałem, różniła się od swego najbliższego krewniaka liliowo-kasztanowymi (zamiast złocistobrazowymi) przednimi skrzydłami oraz węższą plamką spodnią, i w tej postaci nie figurowała w żadnej z moich książek. Wysłałem jej opis i rysunek Richardowi Southowi do publikacji w piśmie «Entomologist». On też jej nie znał, ale z ujmującą uprzejmością sprawdził w zbiorach Muzeum Brytyjskiego – i dowiedział się, że cma została już dawno opisana przez Kretschmara jako *Plusia excelsa*. Przyjąłem tę smutną wiadomość [...] z najwyższym stoicyzmem; ale po wielu latach [...] zemściłem się na pierwszym odkrywcym o jej cmy, nadając jego nazwisko ślepcowi w swojej powieści”. V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 121–122, podkreślenie autora cytatu.

przypadkiem znaczy „król”³⁶, jest przecież zdolnym artystą, gardzi pseudosztuką (wystarczy przypomnieć sobie jego rozmowę z pisarzem Baumem, kiedy rozważania tego ostatniego: „Liczy się nie książka, którą piszemy, lecz problem, jaki ona stawia – i rozwiązuje. Opisując tropiki, muszę podejść do tematu od najważniejszej strony, a jest nim wyzysk, okrucieństwo białego kolonisty. Gdy pomyśli pan...”, ucina krótkim i stanowczym: „Nie pomyśl”, s. 82) i ma do świata artystyczny dystans, bawi się światem (w zabawie tej, zauważmy, głośno brzmi nuta sadyzmu), chętnie obnażając jego groteskowość i karykaturalność. I rzeczywiście, Axel gra rolę boga. Kiedy Albinus oślepie, próbuje stwarzać jego świat, igra z niewidomym, każąc mu domyślać się czego innego niż to, co dzieje się naprawdę. Namawia nawet Margot (takie imię nosi w wersji angielskiej obiekt fascynacji bohatera, w wersji rosyjskiej mamy Magdę), żeby ta, opisując Albinusowi jego pokoje pozmieniała kolory: „Fakt, że niewidomy musi sobie wyobrazać swój mały światek w fikcyjnych barwach, które narzucił mu Rex, był dla tego ostatniego źródłem wybornej rozrywki” (s. 158).

Rex prowadzi grę – ma przecież do gier wielką słabość – i uważa się za pana tej gry, za kogoś w pełni ją kontrolującego, za dyspozytora ludzkich losów, którymi bawi się do woli. Rola animatora ludzkich marionetek sprawia mu wielką przyjemność³⁷. Chętnie igra z możliwością odkrycia przez Albinusa, że w pomieszczeniu znajduje się ktoś, czyjej obecności ten się nie spodziewa, robi to niesłychanie zręcznie, niemal z artystycznym wirtuozostwem (postępując w ten sposób, myli sferę sztuki i sferę życia, co według Nabokova jest niedopuszczalne), zmusza Margot, błagającą go, by był ostrożniejszy i rozsądniejszy, do wymyślania prawdopodobnych wyjaśnień pojawiania się takich czy innych dźwięków. Na przykład zaczyna gwizdać „jak wilga, bardzo zresztą umiejętnie” i Margot musi tłumaczyć, że ów „ptak przysiadł na parapecie” (s. 164).

Ślepemu Albinusowi wydaje się w pewnej chwili, że „ktoś – nie Margot, tylko ktoś obok niej – cicho zachichotał” (*ibidem*). To oczywiście śmieje się Rex, czerpiący perwersyjną radość ze zwodzenia i dręczenia Albinusa. Ale ten się śmieje, kto śmieje się ostatni, by użyć wyrażenia w stylu „miłość jest ślepa”. Tym kimś na pewno nie jest Rex. Nagle zjawia się szwagier Albinusa i wali sadystycznego artystę łaską w głowę. I oto dzieje się coś niezwykłego, Rex „niczym Adam tuż po Upadku skulił się pod białą ścianą i blade uśmiechnięty zasłonił dłonią swą nagość” (s. 167). Kandydat na Boga staje się człowiekiem, wygnanym ze swego raju. Animator ludzkich marionetek sam okazuje się

³⁶ W rosyjskiej wersji powieści postać ta nazywa się Robert Gorn (Horn). W nazwisku tym można by się doszukiwać aluzji do dzikości i okrucieństwa, jako że *gorn* to po rosyjsku ognisko czy palenisko (kowalskie), a *horn* (Horn) to zarówno po angielsku, jak i niemiecku róg zwierzęcia. Z kolei imię Robert kryje w sobie angielski czasownik *robe* – „okraść”, „obrabować”, imię Axel zaś – też angielski rzeczownik *axe* (ax) – „topór, siekiera”. Skojarzenie z toporem poświadcza jednoznacznie tekst, Albinus mówi do Rexa: „pańskie imię i nazwisko zawsze miało dla mnie brzmienie ostre jak topór” (s. 80). Nabokov powiedział w wywiadzie, że w okresie pisania utworu postrzegał „świat jako okrutny”. P. Duval-Smith, *Vladimir Nabokov on His Life and Work: A BBC Television Interview*, „The Listener” 1962, nr 1756, s. 858. Dodajmy, że rzeczywista etymologia imienia „Robert” wiąże się ze sławą: „Zbudowane jest ono z dwu staro-wysoko-niemieckich członów: *hrōth* ‘sława; zwycięstwo’ i *beraht* ‘sławny; znakomity’, pierwotnie oznaczało więc kogoś, kto cieszy się sławą”. J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 280 (hasło *Robert*). I to pasuje, Horn jest przecież człowiekiem znanym.

³⁷ Por. Z. P e c h a l, *Hra v románu Vladimira Nabokova*, Olomouc 1999, s. 54–56.

marionetką. Jak gdyby zakosztował jabłka z drzewa wiadomości dobrego i złego, poznaje wstyd, a więc zaczyna widzieć moralny wymiar świata, na który był dotąd ślepy.

Ale wobec tego, kto w tym świecie, świecie powieści, jest bogiem? To oczywiste, jest nim autor. Dwa razy pojawia się w powieści ćma, raz trzepoce wokół lampy i spada na obrus, a raz jest namalowana na obrazie (a obok na innym widnieje szachownica). Jak wiemy, u Nabokova ćmy i motyle są albo znakami innego świata (zaświata), albo podpisem twórcy (te funkcje nie wykluczają się zresztą, autor przebywa przecież w świecie innym niż powieściowy, w czymś, co w stosunku do świata przedstawionego jest zaświatem). Tu i ćmy, i szachownica aluzyjnie przywołują pisarza, znanego z tego, że był badaczem i kolekcjonerem motyli oraz autorem problemów szachowych. Rex okazuje się uzurpatorem, próbował zbuntować się przeciw prawowitemu władcy. Jego imię też nie jest przypadkowe, Axel to forma imienia Absalom³⁸, a tak nazywał się zbuntowany przeciw ojcu syn biblijnego króla Dawida.

Śmiech w ciemności wydaje się ważny dla interpretacji całego dzieła Nabokova, podejmuje bowiem w wyjątkowo wyrazisty sposób temat ślepoty, jeden z tematów dla twórczości tej kluczowych³⁹. Mamy tu fizyczną ślepotę bohatera, który traci wzrok wskutek wypadku samochodowego. Ale do ślepoty tej doprowadza ślepotą inną, ślepotą na autentyczny obraz świata: „Tylko ja byłem ślepy” (s. 139) – woła Albinus, kiedy po raz pierwszy przejrzał grę Margot i Rexa (potem jednak da sobie wmówić kolejne kłamstwo, znów więc będzie „ślepy”). I doprowadza do niej jeszcze ślepotą psychiczną, etyczną, uczuciową. „Miłość jest ślepa” – stwierdza w powieści postać całkowicie epizodyczna, listonosz (s. 113)⁴⁰. Ale czy już przed swym zauroczeniem Albinus też nie był ślepy na wiele aspektów rzeczywistości, na – jak to ujmie Julian W. Connolly – „bogatą teksturę świata”, na „drobne szczegóły doświadczenia, które mogą uczynić życie człowieka cennym, wyjątkowym i cudownym”?⁴¹ Czy nie był ślepy na fałsz, którego nie umiał odróżnić od prawdy? Charakterystyczne, że w kolekcji tego „znawcy malarstwa” (s. 7) znajdują się między innymi falsyfikaty, jeden z nich namalował nie kto inny, tylko Rex (s. 90). Czy nie był ślepy na podpowiedzi fatum lub autora? Przed ujrzeniem Margot zauważa, że „zegarek oszalał” (s. 15), a potem przed jej wizytą w jego mieszkaniu widzi, że zegarek mu stanął (s. 37–38). Wchodząc do kina, gdzie pozna dziewczynę, Albinus widzi plakat: „przedstawiał on mężczyznę zadzierającego głowę ku oknu, w którym – niby w *passe-partout* – siedziało dziecko w nocnej koszulce” (s. 15). Plakat ów jest zapowie-

³⁸ „Axel to skandynawska forma Absaloma [...]. Stosowana niekiedy w krajach angielskojęzycznych”. L. Dunkling, W. Cosling, *The Facts on File Dictionary of First Names*, New York 1984, s. 24–25. Por. też P. Hanks, F. Hodges, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 709 (hasło Axel); R. Kohlheim, V. Kohlheim, *Duden Familiennamen*, Mannheim 2005, s. 100 (hasło Axel).

³⁹ George Ivask twierdzi nawet: „Postaci Nabokova można podzielić na dwie zasadnicze kategorie: widzących i ślepych”. G. Ivask, *The World of Vladimir Nabokov*, „Russian Review” 1961, nr 20, s. 135.

⁴⁰ Na ten frazes zwraca uwagę w swej recenzji Chodasiewicz i powiada: „Rzecz jasna, przed tą sentencją czytelnik nie ucieknie. Nie przypadkiem jednak doszli do niej dozorca i listonosz, omawiając sprawy rodzinne Kretschmara. Ze względu na nią nie warto było pisać powieści i nie ona stanowi jej «ideę»”. W. Chodasiewicz, *op. cit.*, s. 559.

⁴¹ J. W. Connolly, [hasło] *Laughter in the Dark*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 216.

dział późniejszych wydarzeń: Irma, córeczka Albinusa, przeziębii się wyglądając zimną nocą z okna w nadziei, że na dole jest ojciec (s. 98) i w wyniku rozwijającej się choroby umrze. W samym kinie bohater trafia na koniec filmu, widzi na ekranie dziewczynę cofającą się „wśród porzuconych mebli przed zamaskowanym mężczyzną z pistoletem w ręku” (s. 15). Dowiadujemy się, że „nie ciekawiło go obserwowanie zdarzeń, których nie mógł przecież zrozumieć, skoro nie widział jeszcze ich początku” (*ibidem*). Nie uświadamia sobie, że początek podobnego „filmu” sam właśnie przeżywa. Zakończenie powieści nawiąże do fragmentu oglądanego przez bohatera na ekranie. Albinus chce się zemścić na niewiernej kochance i próbuje ją zastrzelić. Nie jest zamaskowany, ale jego ślepota to swego rodzaju zakrywająca oczy maska. Dziewczyna odbiera mu pistolet i sama zabija niewidomego, pozbawionego teraz jedyne atutu, jakim była broń. Na samym końcu utworu pojawiają się – jak już wspomnieliśmy – didaskalia. Słowo to sugeruje sztukę teatralną, ale w gruncie rzeczy mamy do czynienia z opisem jak z filmowego scenariusza (choć pewne szczegóły do tej konwencji nie pasują, a mają za zadanie pokazać, że nawet dobrze sobie znany pokój Albinus „widzi” opacznie – przykład ironii narracyjnej – i wyjaśnić, co stało się z porcelanową baletnicą), zauważmy, że w pewnym momencie do detalu, damskiej rękawiczki, jakby przybliży się kamera filmowa:

Didaskalia do tej ostatniej niemej sceny: drzwi szeroko otwarte. Stół odepchnięty od nich. Dywan – wyrzuszony u stóp stołu na kształt zamrożonej fali. Krzesło – leży nieopodal zwłok mężczyzny w brązowym ubraniu o fioletowym odcieniu i w filcowych pantoflach. Pistoletu nie widać. Leży pod mężczyzną. Szafka, w której trzymano miniaturowe – pusta. Na stoliku, na którym przed wiekami stała porcelanowa baletnica (przeniesiona później do innego pokoju), leży damska rękawiczka, z zewnątrz czarna, wewnątrz biała. Obok kanapy w paski stoi elegancki kuferek, wciąż jeszcze z nalepką: „Rouginard, Hôtel Britannia”.

Drzwi z hallu na klatkę schodową też są szeroko otwarte.

(s. 176)

To zbliżenie do damskiej rękawiczki nie jest przypadkowe, zapowiada prawdopodobny bieg późniejszych, nieopisanych już wydarzeń. Jak zauważa Aleksandr Dolinin, bohaterka, jak w jej ulubionych melodramatach, „staje się zabójczynią i ucieka, pozostawiając wszelkie niezbędne dowody winy i odciski palców na kolbie brauninga”⁴².

Również inny fragment filmu stanowi zapowiedź kluczowego momentu w życiu bohatera powieści. Wróciwszy po trzech dniach do kina, gdzie pracuje bohaterka, Albinus widzi kolejny urywek filmowy (czy film jest ten sam co poprzednio, nie wiemy, a jeśli nawet jest ten sam, to trudno powiedzieć, jaka jest chronologia widzianych przez bohatera scen): „Samochód mknął w dół gładką szosą, biorąc ostre wiraże między urwiskiem a przepaścią” (s. 16). Do tego ujęcia nawiąże powieściowy wypadek samochodowy, w którego wyniku protagonista straci wzrok: „Zakręty stawały się coraz częstsze. Po jednej stronie wznosiło się strome urwisko; po drugiej zionął wąwóz. [...] Zbliżali się do ostrego wirażu i Albinus postanowił wziąć go szczególnie zręcznie” (s. 143–144).

⁴² A. Dolinin, *op. cit.*, s. 98.

Bohater jest więc ślepy i to pod wieloma względami, w wielu znaczeniach tego słowa. Ale – można spytać – czyż wszyscy, a przynajmniej niemal wszyscy nie jesteśmy ślepi? Nie widzimy przecież świata w całej jego złożoności. Żyjąc na tym świecie, skazani jesteśmy na częściową ślepotę, na zamknięcie w czterech ścianach ograniczonego widzenia. To umarli widzą u Nabokova świat na wskroś (charakterystyczne, że w ostatnim zdaniu utworu, drzwi „są szeroko otwarte”). Warto sobie w tym miejscu przypomnieć, że bohaterowi innej powieści Nabokova, *Daru*, najbardziej odpowiadał „pogląd, wedle którego czas nie istnieje, wszystko zaś jest swoistą teraźniejszością, która jak blask istnieje poza naszą ślepotą”⁴³. Ale są też i wśród żyjących ludzie, widzący więcej niż inni, zdolni – by znów przywołać *Dar* – do „wielopłaszczyznowości myślenia”, czyli między innymi widzenia wielu rzeczy jednocześnie⁴⁴. Ta zdolność daje radość, szczęście. I – jak się zdaje – szczęście to można przekazać, na przykład znakomity pisarz może je przekazać znakomitemu czytelnikowi. Historie są często banalne i po streszczeniu można by postawić kropkę, gdyby – jak czytamy na początku *Śmiechu w ciemności* – „ze snucia opowieści nie płynęła korzyść i przyjemność” (s. 7). A przyjemność tę daje między innymi ofiarowany nam przez pisarza dar widzenia.

---

⁴³ V. N a b o k o v, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2003, s. 430.

⁴⁴ Por. cytaty na s. 230 niniejszej książki.

X

ROZPACZ

Wymyślony przez Władimira Nabokova francuski myśliciel, Pierre Delalande, cytowany i parafrazowany w powieści *Dar*, powiada: „W ziemskim domu zamiast okna jest lustro”¹.

Chodzi tu przede wszystkim o to, że nie możemy wyrzeć poza obręb naszego życia doczesnego, zobaczyć czegokolwiek w zaświatach, bo lustro nie jest oknem i odbija tylko to, co znajduje się w owym ziemskim domu. Ale znaczy to jeszcze coś ponadto. Lustro, kiedy w nie spojrzeć, odbija nas samych i patrząc w nie, tylko siebie widzimy.

Pojawia się tu Nabokovowski temat „solipsyzmu”, jak nazywają go niektórzy krytycy i badacze². Trzeba powiedzieć, że jest to jeden z najważniejszych tematów twórczości pisarza. Najwygodniej pokazać ograniczenia naszej percepcji na przykładzie umysłu niezrównoważonego, szalonego, gdyż umysł taki postrzega świat w sposób jawnie sprzeczny z doświadczeniem większości z nas, czytelników. I Nabokov kilkakrotnie wykorzystuje tę szansę.

*Wynalazek Walca*³, jeden z dwu najważniejszych utworów dramatycznych Nabokova, oparty jest na niesamowitym pomysle: majaki szaleńca pokazane są tu na scenie, a więc widz spektaklu obcować ma z wizją ucieleśnioną, trójwymiarową, namacalną. Tym trudniej mu się zorientować, że ma do czynienia z rojeniami chorego umysłu, że nie widzi świata „obiektywnego”, tylko świat zrodzony w czyjejś głowie. Oczywiście jednak, jeśli śledzi przedstawienie z dostateczną uwagą, zorientować się może, gdyż jak powiada Simon Karlinsky: „irytujące drobne wydarzenia – dziury lub rozcięcia w tkaninie wyobrażonej rzeczywistości – nakładają się wciąż na jego [Walca – L.E.] sen”⁴.

Akcja sztuki toczy się w fikcyjnym państwie, gdzie do ministra wojny zgłasza się niejaki Salvador Walc i oznajmia, że dysponuje aparatem umożliwiającym dokonanie

---

¹ V. Nabokov, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 395. Por. dalsze rozważania na temat tego cytatu w rozdziale o *Darze*, s. 215.

² Por. V. E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, New Jersey 1991, s. 127.

³ Sztuka napisana w Cap d'Antibes we wrześniu 1938 r. Pierwodruk „Russkije zapiski” 1938, nr 11. Tłumaczenie na angielski Dmitriego Nabokova: V. Nabokov, *The Waltz Invention*, New York 1966. Polski przekład Piotra Niklewicza: „Dialog” 1980, nr 7.

⁴ S. Karlinsky, *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. [W:] Nabokov: *The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo, Madison, Milwaukee 1967, s. 192.

wybuchu o ogromnej sile w dowolnym czasie i miejscu. Zostaje uznany za szaleńca, ale gdy punktualnie o dwunastej wylatuje w powietrze wierzchołek góry widocznej z okna urzędu, minister każe przywołać wynalazcę z powrotem. Po przeprowadzeniu prób zapada decyzja o kupieniu aparatu, okazuje się jednak, że Walc wcale nie chce go sprzedać, zamierza bowiem posługując się wynalazkiem naprawić świat (w tym miejscu przypomina się napisany w 1934 r. *Krakatit* Karla Čapka, a także jego o dwa lata późniejsza sztuka *Biała zaraza* [*Bilá nemoc*], ale poza tym podobieństwa nie są zbyt wielkie); nie darmo jego imię brzmi Salvador⁵ – „zbawca, zbawiciel”⁶. Przejmuje władzę w kraju, wprowadza nowe prawa i od innych państw żąda posłuszeństwa, a ponieważ zagranica nie traktuje jego żądań poważnie, postanawia ją ukarać, niszcząc w tym celu całe miasto. Potem, zmęczony rządzeniem i naprawianiem świata, chce odpocząć w towarzystwie najpiękniejszych dziewcząt w kraju, które mają stworzyć swego rodzaju harem. Przypomina sobie córkę jednego z generałów, ten jednak za nic nie chce zdradzić miejsca, gdzie ją ukrył. Nie robi na nim wrażenia nawet groźba wysadzenia w powietrze całego świata. I oto wszechpotężny władca okazuje się bezsilny, a w dodatku słyszy, że wcale nie dysponuje żadną cudowną bronią. Tak jak na początku sztuki zbliża się do biurka ministra wojny. Po chwili odbiorca orientuje się, że ma do czynienia z inną rzeczywistością niż do tej pory i że wszystko, co zdarzyło się odkąd Walca wyproszono z gabinetu, było wytworem mózgu obłąkańca, zapewne jego marzeniem o mających się rozegrać wypadkach. Inna, „prawdziwa” rzeczywistość wypiera wizję, wierzchołek rzekomo wysadzonej w powietrze góry wraca na swoje miejsce, a szaleniec zostaje wyprowadzony za drzwi.

Odbiorca widział przedtem to, co widzi, a raczej roi sobie Walc, nie był więc w stanie poznać „rzeczywistego” stanu rzeczy, nie mógł przekroczyć ograniczeń umysłu tytułowej postaci dramatu. Chociaż – i tu na ograniczoną świadomość szalonego bohatera nakłada się świadomość wyższa, którą należałoby chyba uznać za świadomość autora, boga tego świata – widz mógł dostrzec sygnały uzmysławiające mu fakt, że ma do czynienia z wizją obłąkańca, że widzi rzeczywistość imaginacyjną, przez którą delikatnie prześwituje rzeczywistość inna.

Podobnie rzecz się ma w jednym z arcydzieł Nabokova, powieści *Blady ogień*, utworze złożonym z tekstów dwu fikcyjnych postaci. Czytając teksty drugiej z nich, orientujemy się dość szybko, że to dzieło szaleńca, a więc i że przedstawiona w nim wersja wydarzeń wykoślawiona jest przez obłąd. Wersja „obiektywna” jedynie jakoś przez nią prześwituje, potrafimy ją zrekonstruować⁷, ale tylko w ogólnych zarysach i posługując się

⁵ Imię Salvador to imię hiszpańskie (odpowiada mu włoskie Salvatore, a w Polsce rzadkie Salwator). Jest to imię „pochodzenia łacińskiego, genetycznie cognomen na bazie tytułu Jowisza *Salvatora* ‘Zbawcy, Zbawiciela’. [...] Na gruncie chrześcijańskim *Salvator* odnosi się zawsze do Jezusa Chrystusa”. H. F r o s, S J, F. S o w a, *Księga imion i świętych*, t. 5, Kraków 2005, s. 181–182 (hasło *Salwator*). Por. też P. H a n k s, F. H o d g e s, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 293 (hasło *Salvador*).

⁶ Rzecz jasna, jest to fałszywy zbawca. Autor podpisanego inicjałami M. K. artykułu *Jawlenie Walsa* („Sowriemiennije zapiski”, nr 69), kojarzy Walca z Antychrystem: „W Walcu – klucz do rozumienia natury Antychrysta” – pisze. Cyt. za: B. N o s i k, *Mir i dar Władimira Nabokowa*, Moskwa 1995, s. 368. Zdaniem Nosika (*ibidem*, s. 367), autorem artykułu mógł być Kirill Moczulski.

⁷ Zob. s. 336–338 niniejszej pracy.

domysłami, w dodatku przy lekturze Nabokova często pojawia się wątpliwość, czy istnieje coś takiego, jak „rzeczywistość obiektywna”. Sam pisarz powiedział wszak w *Wykładach i Don Kichocie* (pośm. 1983, *Lectures on Don Quixote*): „czymże jest owa osławiona «prawda życia», czym są owe solidne «fakty»? Nabieramy wobec nich podejrzeń, widząc biologów trzymających się wzajemnie na muszce lub walecznych historyków, którzy, szermując żelaznymi argumentami, tarzają się w pyłe wieków. Czy to prawda, czy też nie, że głównymi źródłami tak zwanego prawdziwego życia są dla tak zwanego przeciętnego człowieka gazeta i zestaw zmysłów ograniczonych do pięciu – to i tak, całe szczęście, jedno wiadomo na pewno: to mianowicie, że sam przeciętny człowiek nie jest niczym innym, jak strzępem fikcji, utkany z danych statystycznych”⁸.

Poświęciliśmy sporo uwagi *Wynalazkowi Walca* i *Błademu ogniewi*, jako że dzieło najbardziej nas w tym miejscu interesujące, *Rozpacz*, zresztą najwcześniejszy z tych utworów, oparte jest na podobnym zabiegu.

U źródeł pomysłu intrygi powieściowej była chyba notatka prasowa, zamieszczona w gazecie „Rul”, w której to notatce mówiono o dwu zbrodniach. Pewien człowiek zabił przypadkowego włóczęgę i przy mocno nadpalonym trupie zostawił swoje dokumenty. Chodziło o wypłacenie pieniędzy z polisy, miała je podjąć żona mordercy i połączyć się z nim za granicą. Zbrodnię jednak wykryto i jej sprawcę skazano na śmierć. Skazany został również inny przestępca, działający według podobnego planu. Zabił on robotnika, który pracował w jego sklepie meblowym, spalił zwłoki i zostawił obok nich swój zegarek⁹.

Pracę nad powieścią pisarz rozpoczął 31 lipca 1932 r. w Berlinie, gdzie mieszkał przez większość emigracyjnego europejskiego okresu swego życia. Pisał ją najpierw przy Westfälische Strasse 29, później zaś przy Nestorstrasse 22 (oba mieszkania w dzielnicy Wilmersdorf)¹⁰. Początkowo rzecz miała nosić tytuł *Zapiski mistyfikatora*, aluzyjnie przywołujący wspomnianego w utworze kilkakrotnie Fiodora Dostojewskiego, autora *Zapisków z podziemia*, zresztą – jak wiemy – pisarza przez Nabokova nielubianego i ocenianego dość nisko¹¹. W powieści miało być też motto, a jakże, z Dostojewskiego właśnie. Pierwszy szkic książki pisarz ukończył około 10 września. W październiku i listopadzie dwa fragmenty utworu ukazały się w paryskim dzienniku rosyjskojęzycznym „Poslednije nowosti”. W połowie listopada gotowa była wersja poprawiona. Twórca przeczytał z niej dwa rozdziały na spotkaniu autorskim w Paryżu, wówczas największym ośrodku emigracji rosyjskiej; spotkanie owo, na którym zresztą czytał też inne utwory, wiersze i opowiadanie *Muzyka*, było jego dużym sukcesem. Na przełomie listopada

⁸ V. N a b o k o v, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001, s. 23.

⁹ Informacja za: A. Z w i e r i e w, *Nabokow*, Moskwa 2002 (Żyć z niezamierzonych ludzi, wyp. 812), s. 204–205.

¹⁰ D. E. Z i m m e r, *Nabokovs Berlin*, Berlin 2001, s. 151; T. U r b a n, *Nabokow w Berlinie*, pier. S.W. Rożnowski, Moskwa 2004, s. 191–192.

¹¹ Aluzji do Dostojewskiego jest tu zresztą sporo, zwłaszcza do *Zbrodni i kary* (1866, *Priestuplenije i nakazanie*), co wydaje się łatwo wytłumaczalne, skoro *Rozpacz* jest powieścią o zbrodni. Dostojewskiego jednak tak często przywołuje się tu zapewne przede wszystkim dlatego, że jest autorem opowieści *Sobowtór*; nota bene, Nabokov napisał, że właśnie *Sobowtór* uważa „za najlepszą rzecz, jaką [Dostojewski] kiedykolwiek napisał”. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 145.

i grudnia żona pisarza przepisała gotową powieść na maszynie¹². W 1934 r. (numery 34–56, styczeń–październik) *Rozpacz* ogłosiły w trzech odcinkach paryskie „Sowriemiennye zapiski”. Tekst wyszedł oczywiście pod pseudonimem W. Sirin. Edycja książkowa ukazała się w roku 1936 w berlińskim wydawnictwie Petropolis, wówczas, w okresie charakteryzującym się znacznym w stosunku do poprzedniego dziesięciolecia ograniczeniem liczby edytorów rosyjskich na wygnaniu, jednej z dwu najważniejszych oficyn emigracyjnych, specjalizujących się w beletrystyce¹³. W maju 1934 agent Nabokova zainteresował książką jednego z wydawców brytyjskich. Zrażony kiepskim przekładem powieści *Camera obscura*, pisarz postanowił nie powierzać *Rozpaczy* nieznanym tłumaczom i przełożył ją na angielski sam. Zakończył przekład pod koniec grudnia 1935. W kwietniu 1937 książka ukazała się w wydawnictwie John Long. Jako autor figurował na okładce Vladimir Nabokoff-Sirin¹⁴. Powieść niemal nieznanego w Wielkiej Brytanii twórcy nie wzbudziła odzewu. Na szersze zainteresowanie trzeba było czekać wiele lat, do drugiego wydania. Kiedy w roku 1966, już po wielkim sukcesie *Lolity*, wersję angielską zamierzano wznowić w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii (wydawnictwa G. P. Putnam's Sons i Weidenfeld and Nicolson), autor nie tylko przejrzał i poprawił swój przekład, lecz również wyostrzył pewne cechy obecne już w oryginale i pierwszej edycji tłumaczenia (na przykład gry słów i aliteracje, liczne już w tekście rosyjskim, zostały nie tylko oddane, ale pomnożone)¹⁵ i wprowadził kilka nowych fragmentów (a także, jak sugeruje w przedmowie do tego wydania, przywrócił urywki usunięte dawniej – autocenzura – z powodów obyczajowych), między innymi ostatni akapit powieści. Przekład polski, wydany po raz pierwszy w 1996 r., został dokonany z drugiej wersji angielskiej, czyli z najpóźniejszej wersji autorskiej. Jeszcze za życia pisarza powstała ekranizacja powieści w reżyserii znanego niemieckiego filmowca Rainera Wernera Fassbindera, *Rozpacz/Podróż w światło* (1977, *Despair/Eine Reise ins Licht*), z Dirkiem Bogarde'em w roli głównej; obraz był anglojęzyczny.

Narracja prowadzona jest w *Rozpaczy* w pierwszej osobie. Narrator, pół-Niemiec, pół-Rosjanin Hermann Karłowicz (Karłowicz to patronimik, jego nazwiska nie poznajemy), jest zarazem bohaterem i autorem przedstawionym książki. Kiedy nieprzychylni krytycy (tzn. policja) nie doceniają jego wielkiego dzieła sztuki, morderstwa doskonałego, Hermann postanawia go bronić za pomocą pióra: „Twierdzę, że wszystko zostało zaplanowane i wykonane z największą możliwą zręcznością, że ostateczna doskonałość dzieła była w pewnym sensie nieunikniona, że poszczególne elementy ułożyły się w całość niezależnie od mojej woli, jedynie dzięki twórczej intuicji. Toteż by zdobyć

¹² B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 382–383, 394–397; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 163, 166.

¹³ Por. G. Struve [Struve], *Russkaja literatura w izgnanii*, Paris 1984, s. 198.

¹⁴ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 421; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 175; M. J. Iar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 118–132.

¹⁵ Por. J. Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977, s. 63. Dodane w wersji angielskiej gry słów wymienia A. Ginter, *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*, Łódź 2003, s. 224–228.

uznanie, by usprawiedliwić i uratować dziecię swego umysłu, by wytłumaczyć światu głębie swego kunsztu, przedsięwziąłem napisanie niniejszej opowieści”¹⁶.

Hermann jest bardzo zręcznym, przekonywującym i sugestywnym opowiadaczem. Czytelnik musi wyzwolić się spod siły jego sugestii, by dostrzec niepokojące sygnały, które każą zważyć w zdrowie umysłu narratora i w trafność jego wizji faktów i wydarzeń. Szalony narrator nie jest przecież narratorem spolegliwym, do opowiadanej przezeń historii trzeba podchodzić z daleko idącą nieufnością.

Oczywiście już idea morderstwa jako dzieła sztuki mocno trąci szaleństwem, choć z drugiej strony ma ona pewne tradycje literackie. Jak zresztą dowodzi Siergiej Dawydow, Nabokov czyni w *Rozpaczy* wyraźne aluzje do słynnego eseju Thomasa De Quinceya *O zbrodni jako sztuce pięknej* (*On Murder Considered as One of the Fine Arts*)¹⁷ i pokazuje, że na przykład błąd opisywanego przez brytyjskiego autora mordercy (pozostawienie przedmiotu z wyrytym napisem) jest analogiczny do błędu Hermanna. Narrator *Rozpaczy* opowiada tak przekonywająco, że w pierwszej chwili gotowi jesteśmy niemal zaakceptować jego koncepcję i nie uważamy przyjęcia przezeń zbrodni jako dziedziny ekspresji artystycznej za koronny dowód szaleństwa.

Szybko musimy natomiast zauważyć kaprysy jego stylu, uleganie nastrojom i bezceremonialne traktowanie czytelnika: „Okazało się, że na imię ma Feliks, to znaczy «szczęśliwy». Jego nazwisko, łaskawy czytelniku, to nie twój interes” (s. 23). Albo: „Ta-ra-bum. I jeszcze raz: BUM! Nie, nie zwariowałem. Po prostu wydaję malutkie radosne odgłosy. Tak się człowiek cieszy, kiedy nabije kogoś w butelkę. A ja właśnie kogoś nieźle w nią nabilem. Kogo? Przejrzyj się, łaskawy czytelniku, w lustrze, skoro tak lubisz lustra” (s. 34). Hermann miewa też do czytelnika osobliwe pretensje: „Trudno opowiadać, kiedy stale człowiekowi przerywają” (s. 32).

To oczywiście nie musi być żaden dowód obłądu, to może być przyjęta konwencja, jakże dobrze znana z historii literatury strategia obrażania odbiorcy. Natomiast zadokumentowany już w drugim rozdziale powieści wstręt narratora do luster, a nawet do samego słowa „lustro” („A tego słowa to nie lubię, okropieństwo! Nie posiadam czegoś takiego, odkąd przestałem się golić”, s. 31), to już cecha jawnie patologiczna. W pewnym momencie Hermann, jakby bojąc się „wywołać wilka z lasu”, nie używa słowa „lustro”, zastępując je obcojęzycznymi odpowiednikami: „W istocie nigdy nie cofnąłem się bardziej niż do konsoli w salonie, wtedy zresztą łóżko zasłaniała mi framuga drzwi, chyba że otwierałem szafę w sypialni, by scenę odbijało ukośnie ustawione *speculum*, czyli *Spiegel*” (s. 39); narracja jest prowadzona po rosyjsku, a język ten wydaje się podstawowym językiem opowiadacza, więc niemieckie *Spiegel* jest wtrętem obcym.

„Szaleniec – powiada Nabokov w jednym z wykładów uniwersyteckich – niechętnie przegląda się w lustrze, bo twarz, którą widzi, nie należy do niego; jego osobowość jest

¹⁶ V. N a b o k o v, *Rozpacz*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 204. Dalsze cytaty z powieści na podstawie tego samego wydania. Po cytacie w nawiasie znajdzie się numer strony.

¹⁷ S. D a v y d o v, „*Teksty-matřeški*” *Vladimira Nabokova*, München 1982 (*Slavistische Beiträge*, Bd. 152), s. 93–99.

ułomna, pozbawiona głowy, osobowość artysty jest, przeciwnie, rozrośnięta¹⁸. Zwróćmy uwagę na przeciwstawienie szaleńca artyście. Hermann nie jest prawdziwym artystą, okazuje się artystą-uzurpatorem.

Wiadomo, że wariat nigdy nie przyznaje się do swego obłądu. Toteż jego negowanie przez Hermanna musi wzbudzić podejrzenia: „Swawole intuicji, wizja artystyczna, natchnienie, wszystkie te wzniosłe rzeczy, które tak bardzo podbarwiły moje życie, mogą – zapewne – wydać się laikowi, choćby nawet był inteligentny, wstępem do łagodnego szaleństwa. Uspokójcie się jednak; jestem najzupełniej zdrow” (s. 18). Gdzie indziej Hermann z irytacją i, by tak rzec, z pogardliwym prychnięciem pisze o tego rodzaju domysłach: „wysunięto nawet przypuszczenie, że nie jestem całkiem zdrowy psychicznie, a niektóre ze znanych mi osób przypuszczenie to potwierdziły, uczynił to między innymi ten osioł Orlovius (ciekaw jestem, kim są ci inni)” (s. 200).

Kolejny dowód obłądu stanowi brak panowania nad procesem twórczym, zaświadczony przez samego Hermanna: „Ręce mi się trzęsą, mam ochotę głośno wrzasnąć albo rozbić coś z hukiem... Taki nastrój niezbyt sprzyja spokojnemu biegowi nieśpiesznej opowieści. Serce mnie świerzbi – paskudne wrażenie. Muszę się uspokoić, wziąć się w garść. Inaczej nie ma co posuwać się dalej. Całkowity spokój” (s. 14); „Musiałem zdobyć się na ogromny wysiłek, żeby włączyć światło i obsadzić nową stalówkę. Stara rozszczepiła się i wygięła, tak że wygląda teraz jak dziób jakiegoś drapieżnego ptaka. Nie, to nie była męka tworzenia, tylko... coś zupełnie innego” (s. 14–15). Niezła musiała to być furia, która tak zdeformowała stalówkę. W pewnym momencie czytamy: „wkrótce [...] moje pióro dostało amoku” (s. 91). Amok dotyczy wprawdzie tylko charakteru pisma, a więc rzeczy powierzchownej, zewnętrznej, ale jednak narrator choćby pod tym względem nie może pisać tak, jak pierwotnie pisać chciał.

Również pewne drobiazgi każą zastanawiać się nad zdrowiem psychicznym Hermanna. Na przykład owo „rozdwojenie osobowości” (s. 37–39), o którym pisze on sam: kochając się z żoną, zarazem obserwuje ów akt z zewnątrz¹⁹, w dodatku okazuje się, że wszystko to kwestia wyobraźni, z czego rzekomy podwójny uczestnik wydarzeń nie zdaje sobie sprawy (dobiega go ziewnięcie żony, która jest w łóżku sama). Nieco dziwaczne wydaje się też dwukrotnie wspomniane (s. 14, 114) rysowanie na przeznaczonej do pisania kartce nosów. Oczywiście obok sygnału trochę niepokojącego stanu psychiki Hermanna, otrzymujemy w tym wypadku aluzję literacką, mianowicie do opowiadania Nikołaja Gogola *Nos* (1836), jednego z najważniejszych w literaturze rosyjskiej utworów podejmujących temat sobowtórów.

Inna aluzja literacka dodatkowo przekonuje nas o szaleństwie narratora *Rozpaczy*. Najbardziej znanym Hermannem rosyjskiego piśmiennictwa jest bohater *Damy pikowej*

¹⁸ V. N a b o k o v, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 476.

¹⁹ Powołując się na popularną pracę psychiatryczną R. D. L a i n g, *The Divided Self*, Harmondsworth 1965, G. M. Hyde stwierdza, że jest to „blisko związane z symptomami schizofrenii”. *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*, London 1977, s. 111.

(1834, *Pikowaja dama*) Aleksandra Puszkina²⁰. Z narratorem powieści Nabokova prócz imienia łączy go fakt, że jego ojcem był zruszczony Niemiec (w *Rozpaczy* „rosyjskojęzyczny Niemiec”, s. 13), oraz brak jakichkolwiek skrupułów moralnych. Zwraca też uwagę podobieństwo imion głównych postaci kobiecych w obu utworach, u Puszkina jest to Liza, u Nabokova Lidia. W epilogu opowiadania Puszkina czytamy, że Hermann „dostał pomieszania zmysłów”²¹. O tym, że nie ma tu mowy o przypadkowych zbieżnościach, świadczy nie tylko wielokrotnie przez samego pisarza potwierdzany Nabokowski kult Puszkina, ale i inne nawiązania do dzieł twórcy *Damy pikowej* w samej *Rozpaczy*; na jedno z nich zwraca uwagę autor w *Przedmowie do wydania amerykańskiego* (1966), gdzie wskazuje na źródło cytatów, które Hermann mruczy pod nosem w rozdziale IV; jest nim wiersz bez tytułu o incipicie *Już czas, najmiłsza, czas! O spokój serce prosi...* (1834, *Pora, moj drug, pora! Pokoja sierdce prosit...*)²². Pośród tytułów, które Hermann rozważa jako odpowiednie dla swojej książki, jest też *Poeta i motłoch* (w tekście rosyjskim *Poet i czerń*), co stanowi oczywistą aluzję do wiersza Puszkina *Poeta i czerń* (1828, *Poet i tołpa*).

Możliwe, że mamy w *Rozpaczy* do czynienia z jedną jeszcze aluzją literacką, która wskazywałaby na obłęd Hermanna. Powiada on, że wymyślił kiedyś inny niż *Rozpacz* tytuł swego utworu: „*Pamiętnik... czyj?*” (s. 210). Nasuwa się tu skojarzenie ze słynnym opowiadaniem Nikołaja Gogola *Pamiętnik szaleńca* (1835, *Zapiski sumasszedszego*)²³.

Warto dodać, że w drugiej angielskiej wersji powieści autor dorzucił dwie wzmianki o szaleństwie, we wcześniejszych edycjach nieobecne²⁴: „z glinianych ścian sterczały korzenie drzew i łłaki gnijącego mchu – jak pęknięte sprężyny ze zniszczonych mebli w domu, w którym straszliwą śmiercią umarł obłąkany” (s. 15–16). W wersji rosyjskiej porównanie jest, brakuje tylko wzmianki o domu śmierci szaleńca. „Było mi gorąco. Wiatr zdechł w domu wariatów” (s. 83). W wersji rosyjskiej (i w angielskim wydaniu z 1937 r.)

²⁰ Na aluzję do *Damy pikowej* zwracało uwagę wielu badaczy. Por. J. W. Connolly, *The Function of Literary Allusion in Nabokov's Despair*, „Slavic and East European Journal” 1982, vol. 26, nr 3, s. 303–304; W. C. Carroll, *The Cartesian Nightmare of Despair*. [W:] *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life and Work*, ed. J. E. Rivers, C. Nicol, Austin 1982, s. 86; S. Dwyer, [hasło] *Nabokov and Pushkin*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. Alexandrov, New York 1995, s. 483–486; T. N. Bielowa, *Ewolucja puszkinskiej tiemy w romannon tworczestwie Nabokowa*. [W:] A. S. Puszkina i W. W. Nabokow, *Sbornik dokładow międunarodnoj konferecyi 15–18 aprila 1999 g.*, red. W. P. Stark, Sankt-Pietierburg 1999, s. 96–97; I. P. Smirnow, „*Pikowaja dama*”, „*Otczajanie*” i *Wielikaja francuzskaja riewolucyja*, w tym samym zbiorze, s. 146–153; N. A. Fatiejewa, *Ot „Otczajannogo pobiega” A. S. Puszkina k „Otczajaniu” W. W. Nabokowa*, w tym samym zbiorze, s. 155; M. Sýkora, *Vladimir Nabokov od „Mašenky” k „Daru”*, Brno 2002, s. 110 (przypis 5).

²¹ A. Puszkina, *Dama pikowa*, przeł. S. Pollak, [w:] i d e m, *Opowieści*, Wrocław 1973 (BN, seria I, nr 175), s. 125.

²² V. Nabokov, *Przedmowa do wydania amerykańskiego* [1966], [w:] i d e m, *Rozpacz*, s. 10–11.

²³ Na aluzję tę wskazuje A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, s. 234. Na skojarzenie z utworem Gogola zwracają też uwagę komentatorzy rosyjskiego wydania dzieł zebranych Nabokova: A. Dolinin, O. Skonieczna, *Primieczanija*. [W:] W. Nabokov, *Sobranije socinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III: 1930–1934, Sankt-Pietierburg 2001, s. 775. Oczywiście w tekście rosyjskim *Zapiski* mogą być echem pierwotnego, zarzuconego tytułu utworu (*Zapiski mistyfikatora*). W wersji angielskiej mamy słowo *Memoir*, co dobrze nadaje się na tłumaczenie tytułu opowiadania Gogola. Trzeba jednak przyznać, że Nabokov w swej książce o autorze Rewizora używa tytułu *The Diary of a Madman*: V. Nabokov, *Nikolay Gogol*, London 1973, s. 31, 158, 167.

²⁴ Wskazuje na to J. Grayson, *op. cit.*, s. 70.

wzmianki o domu wariatów nie ma. Zgadza się to z ogólną strategią Nabokova dotyczącą drobnych przeróbek wprowadzanych do pierwszej i – tu jest ich więcej – drugiej angielskiej wersji powieści. Pisarz wyostreza tylko i rozwija cechy i motywy obecne już w tekście rosyjskim.

W tej sytuacji możemy być pewni, że przekonanie o doskonałym podobieństwie Feliksa do Hermanna jest owocem manii tego ostatniego. Widzi je przecież tylko on sam. Nie dostrzega porażającego podobieństwa Feliks (przyznaje, że ono istnieje, tylko po to, by przypochlebić się bogaczowi), nie dostrzegają go ludzie, którzy widzą ich razem, nie dostrzega policja po znalezieniu zwłok zamordowanego, nie dostrzegają piszący o zbrodni dziennikarze. Hermannowi zresztą też zdarza się w nie wątpić: „Przez chwilę miałem wrażenie, że wszystko było złudzeniem, że to nie żaden mój sobowtór, ten głupek unoszący brwi, typiący na mnie z wyczekiwaniem, nie wiedzący jeszcze dobrze, jaki wyraz twarzy ma przybrać – i właśnie dlatego unoszący te brwi, na wszelki wypadek. Przez chwilę, jak mówiłem, wydawał mi się równie podobny do mnie, jak ktokolwiek inny” (s. 84). „Doprawdy, jakież fascynujący pomysł: posłuchać rady losu i [...] ocalić swego nieszczęsnego sobowtóra... Kto wie, może wcale do mnie niepodobnego” (s. 109). Potem bohater wraca jednak do swoich urojeń.

Jednym ze źródeł owych urojeń wydaje się to, co należałoby chyba nazwać fałszywą koncepcją estetyczną. Błędem Hermanna jest ignorowanie pierwiastka etycznego w sztuce oraz całkowicie niewłaściwe utożsamienie sztuki z życiem, niedostrzeganie granicy między nimi. Przede wszystkim jednak, mówiąc o fałszywej koncepcji estetycznej, trzeba podkreślić fakt, że Hermann szuka i w rzeczywistości, i w sztuce podobieństw. Gorąco pragnie widzieć podobieństwo, znaleźć sobowtóra, znaleźć swoje żywe odbicie. Tymczasem naprawdę ważne jest to, co indywidualne, odrębne, to, co jedyne i неповtarzalne. Kuzyn i kochanek jego żony, Ardalion, którego Hermann uważa za nędznego artystę („Wesoły chłop, ale malarz kiepski”, s. 43), nie jest chyba wcale taki mierny²⁵, jak narrator sądzi, a w każdym razie wyznaje koncepcję znacznie bliższą apologetyce indywidualizmu Nabokowowi niż koncepcja Hermanna. Ardalion, dyskutując z nim, powiada: „Każda twarz jest неповtarzalna. [...] Zapomina pan, łaskawco, że artysta dostrzega przede wszystkim różnicę pomiędzy rzeczami. Podobieństwo widzi profan” (s. 52, podkreślenie autora cytatu). Dodajmy, że Ardalionowi można by przypisać niejaki zdolności profetyczne. Hermann z wyraźną niechęcią opisując swój portret, robotę Ardaliona, powiada: „A wszystko to na «ambitnym» tle sugerującym ni to figury geometryczne, ni to szubienice...” (s. 68). Podczas powitania nowego roku Ardalion rzuca żart: zapytany, za co pije Hermann, odpowiada: „Nie wiem i nic mnie to nie obchodzi. Cokolwiek by to było, i tak zostanie w tym roku ścięty” (s. 120). Jedno z tych proroctw może okazać się nieco bardziej trafne od drugiego w zależności od tego, czy bohater będzie sądzony w Niemczech, czy we Francji.

Hermann usiłuje urojone podobieństwo narzucić rzeczywistości. Próbuje narzucić jej swoją wolę podobieństwa. Stąd jego marzenie o świecie istot ujednoliconych i stąd

²⁵ C. M. H y d e (*op. cit.*, s. 113) nazywa Ardaliona „prawdziwym artystą”, który „nie miesza ze sobą sztuki i neurotycznych fantazji”.

sympatie dla komunizmu i ZSRR. „To niezwykle podobieństwo fizyczne prawdopodobnie pociągało mnie (podświadomie!) jako zapowiedź idealnej identyczności, która zjednoczy ludzi w bezklasowym społeczeństwie przyszłości. [...] Oczami wyobraźni widzę nowy świat, w którym każdy będzie przypominał każdego, tak jak Hermann – Feliksa, świat Heliksów i Fermannów, świat, gdzie robotnika, który padł trupem u stóp swej maszyny, natychmiast z pogodnym uśmiechem rozwiniętego socjalizmu zastąpi jego doskonały sobowtór” (s. 167). Taki właśnie straszny świat Nabokov opisze w kolejnej swojej powieści, w *Zaproszeniu na egzekucję*.

Mimo że autorem przedstawionym *Rozpacz* jest Hermann, wyczuwamy nad nim innego autora. Siergiej Dawydow słusznie uważa ten utwór za szczególny przypadek Nabokovowskich tekstów-matrioszek (czyli wkładanych w siebie bab, tekstów w tekście). „Powieść Nabokova składa się z niedokończonej opowieści jej bohatera, Hermanna, obejmującej dziesięć rozdziałów, oraz z zapisków dziennikowych tegoż na wpół oszalałego bohatera, które weszły do rozdziału ostatniego. [...] Opowieść Hermanna jest tekstem wtrąconym, wewnętrznym w stosunku do powieści Sirina. Jednakże relacja między tekstem wewnętrznym i tekstem powieści komplikuje się, ponieważ rękopis Hermanna jest identyczny z powieścią Sirina”²⁶. Inne jest tylko określenie gatunkowe obu tekstów. Hermann w rosyjskiej wersji mówi o swoim dziele „opowieść” (*powiest'*) albo „opowiadanie” (*rasskaz*), w angielskiej nazywa je tak samo (*tale i story*; raz słowo *powiest'* oddane zostało jako „książka” – *book*)²⁷, natomiast na stronie tytułowej pierwszego wydania utworu figuruje określenie „powieść” (*roman*), a i w większości wydań angielskich nie brakuje słowa *novel*. „Ta subtelna, ale istotna różnica – powiada Dawydow – to sygnał istnienia dwu warstw tekstu, tekstu bohatera i tekstu autora, chociaż autor jako taki nie pojawia się w powieści”²⁸. Nie pojawia się też jego własne słowo; cały czas słyszymy głos Hermanna, jego styl panuje w utworze niepodzielnie. Obecność autora jednak, zdaniem Dawydowa, jest w utworze wyraźna, gdyż przyjmuje on na siebie rolę przeciwnika bohatera, szkodzącego mu i zastawiającego nań pułapki. To on rozbija planowaną symetrię opowieści, poddaną zasadzie podobieństwa, zwierciadlanego odbicia. Oś tej symetrii miała przechodzić między rozdziałem piątym i szóstym. I tak na przykład rozdział dziewiąty stanowi odbicie drugiego: w drugim Hermann jedzie swoim

²⁶ S. D a v y d o v, *op. cit.*, s. 52–53. Por. też i d e m, [hasło] *Despair*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 90.

²⁷ W przekładzie polskim mamy odpowiednio „opowieść” (s. 12, 117, 217), „książkę” (s. 91) i „opowiadanie” (s. 165).

²⁸ S. D a v y d o v, „*Teksty-matroszki*” *Vladimira Nabokova*, s. 53. Dodajmy, że autor nie pojawia się w tekście, chyba że uwzględnimy jego ewentualną obecność jako adresata przedstawionego, Hermann pisze przecież: „mówię [...] o postanowieniu wysłania swego dzieła do wnikliwego powieściopisarza [...] do którego bodaj nawet bezpośrednio zwracam się w swoim opowiadaniu” (s. 165). Wspomina tego powieściopisarza już dużo wcześniej: „pisarz rosyjski, któremu w odpowiednim czasie przekazany zostanie mój manuskrypt” (s. 91). I dalej: „A więc... wspominałem o tobie, mój pierwszy czytelniku, o tobie, słynnym autorze powieści psychologicznych. Czytałem je i uznałem za bardzo sztuczne, jakkolwiek nieźle skonstruowane. Co też będziesz czuł, czytelniku-pisarzu, kiedy weźmiesz się do lektury mojej historii? Zachwyt? zazdrość? A może... kto wie... skorzystasz z mojej bezterminowej nieobecności i przedstawiś mój tekst jako swój [...]?” (*ibidem*).

samochodem na działkę Ardalion²⁹, zaproszony tam przez malarza, w dziewiątym jedzie na to samo miejsce i popełnia tam zbrodnię. Symetria wymaga jednak parzystej liczby rozdziałów i taką właśnie liczbę Hermann planował: „Myślałem, że będzie wszystkiego dziesięć rozdziałów – pomyłka” (s. 206). Rzecz miała kończyć się szczęśliwie dla narratora, a na ostatnich stronach winien był się znaleźć klasyczny epilog w stylu dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, opisujący późniejsze dzieje postaci. I w rozdziale dziesiątym na taki epilog istotnie natrafiamy, po nim zaś pada słowo „Finis” (s. 188). Jest to jednak epilog fałszywy, los nie pozwala na takie zakończenie i konieczny okazuje się jeszcze dodatkowy rozdział, w którym opowieść „wyrodnieje i przemienia się w dziennik” (s. 217). Hermann nie chce wprawdzie przyznać się do swego zasadniczego błędu, jakim było urojenie sobie nieistniejącego podobieństwa, musi jednak uznać błąd techniczny, pozostawienie w samochodzie laski Feliksa, dzięki której policja może poznać jego tożsamość (laska ta wspomniana jest kilkakrotnie, zarówno bohater, jak i czytelnik mają wszelkie szanse wcześniej dostrzec niedopatrzenie Hermanna, wszystko przedstawia się tu jak w dobrym kryminale, tropy były widoczne, przedstawione czytelnikowi; tyle tylko że tu nie szuka się mordercy, ale jego błędu).

W autorze rzeczywistym czy raczej – należy tu wprowadzić tę kategorię, bo jak mało gdzie jest przydatna – autorze implikowanym³⁰, implicytnym, modelowym³¹ czy abstrakcyjnym³² (kategoria włączona w narrację, ale eksplicytnie nieuzewnętrzniona) dostrzec można siłę, krzyżującą bohaterowi szyki, właśnie los, fatum, Nemezis, potęgę, która kieruje Hermannem, co on sam momentami odczuwa: „jeśli cokolwiek odzywało się echem w rozległych pustaciach mego wnętrza, to było to niejasne wrażenie, że kieruje mną jakaś zewnętrzna siła” (s. 18). Motyw losu powraca w wielu utworach Nabokova. To los nie pozwala dokonać morderstwa w *Królu*, *damie*, *walecie*, „sposoby losu”, usiłującego zetknąć ze sobą dwie osoby, które połączyć ma miłość, to jeden z głównych wątków *Daru*, los wielokrotnie daje też o sobie znać w *Lolice*, znajdując nawet swoiste ucieleśnienie w koledze Lolity z klasy, niejakiem Aubreyu McFate³³. W autorze można też dostrzec boga świata powieściowego, a w Hermannie jedną z Nabokovowskich postaci

²⁹ Warto zauważyć, że sam Nabokov też zakupił parcelę niedaleko Berlina, na południowy zachód od stolicy Niemiec, koło Kolbergu nad jeziorem Wolzieger; chciał tam zbudować letni dom (daczę), ale wskutek problemów finansowych musiał po pewnym czasie zwrócić działkę sprzedawcy. Por. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 290–291, 341; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 140, 151 (w polskim przekładzie mowa jest na drugiej z przywołanych stron o Kołobrzegu, tymczasem chodzi o Kolberg pod Berlinem); D. E. Z i m m e r, *Nabokovs Berlin*, Berlin 2001, s. 150. Reprodukacja rosyjskojęzycznego ogłoszenia o sprzedaży działek w Kolbergu wydrukowanego w dzienniku „Rul”, zdjęcie miejscowości, oraz narysowana przez Nabokova wiele lat później mapka z parcelą Ardalion: *ibidem*, s. 138–139.

³⁰ Termin „implied author” wprowadza Wayne C. Booth w swej słynnej pracy *The Rhetoric of Fiction*, definiując tę kategorię jako „rdzeń norm i wyborów” i powiadając, że *implied author* „wybiera, świadomie lub nie, to, co czytamy; w efekcie procesu wnioskowania widzimy go jako idealną, wykreowaną wersję rzeczywistego człowieka; jest on sumą swych wyborów”. W. C. B o o t h, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961, s. 74–75.

³¹ O „autorze modelowym” mówi U. E c o, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994 (Biblioteka Myśli Współczesnej), s. 89–90.

³² Terminem „autor abstrakcyjny” posługuje się W. S c h m i d w książce *Elemente der Narratologie*, Berlin 2005.

³³ Por. przypis 65 do rozdziału o *Lolice*.

buntujących się przeciw swemu stwórcy (Hermann powtarza, że Bóg nie istnieje i twierdzi, że można tego łatwo dowieść, s. 78, 112–113).

Jak uważa Dawydow, rzeczywisty autor często przyjmuje na siebie w *Rozpacz* postać wiatru (wiatr to jeden z leitmotywów powieści, Andrew Field interpretuje go inaczej, mówiąc o „wietrze szaleństwa”)³⁴, przy czym w miarę jak pęcznieje rękopis opowieści, wiatr się wzmaga. W pewnym momencie przeszkadza nawet bohaterowi wyjść z hotelu („Próbowałem wyjść do ogrodu. Ale natychmiast zgięło mnie w pół, cudem utrzymałem kapelusz i wróciłem do pokoju”, s. 192). To ten sam wiatr, który przedtem, w Tarnitz, Hermann z taką radością oszukał („co chwila zatrzymywałem się, próbując zapalić papierosa, ale wiatr stale porywał mi ogień; wreszcie schowałem się przed nim w jakiejś bramie, szukaj teraz wiatru w polu, wietrze – co za kalambur!”, s. 81) i ten sam, który, jak powiada bohater, „mąci szczęście Narcyza” (s. 25).

Imię tego greckiego młodzieńca, który gardził uczuciami innych i który zakochał się we własnym odbiciu, a którego historię znamy przede wszystkim z III księgi *Przemian* (*Metamorphoses*) Owidiusza, nie padło tu przypadkiem. Hermann zakochany jest bez pamięci w sobie. Można go określić jako osobowość w najwyższym stopniu narcystyczną. Cała opowieść ma służyć dowiedzeniu jego geniuszu, inwencji i błyskotliwości. Stąd popisy stylu, erudycji, dowcipu, zręczności pisarskiej, demonstrowanie swego kunsztu. Już pierwsze zdania utworu to samochwalstwo: „Gdybym nie był całkowicie pewny swojej siły pisarskiej i cudownej zdolności wyrażania myśli z największą gracją i żywotnością... Tak mniej więcej zamierzałem rozpocząć swoją opowieść” (s. 12). Nietrudno zauważyć, że Hermann nie tylko zamierzał tak rozpocząć swoją opowieść, ale w istocie tak ją rozpoczyna.

Bohater wielbi nie tylko swoje zdolności artystyczne i swoją inteligencję, ale i swoją powierzchowność. W pewnym momencie pyta: „czyż mnie, tak dobrze znającemu i lubiącemu swoją twarz, nie było łatwiej niż innym zauważyć swego sobowtóra?” (s. 25). Feliksa traktuje jak swoje odbicie: „Uniosłem powoli prawą rękę, ale jego lewica się nie poruszyła, a niemal tego oczekiwałem. Zamknąłem lewe oko, ale oboje oczu pozostawało otwarte. Pokazałem mu język” (s. 21). Trochę później Feliks jest już bardziej posłuszny, nic dziwnego, tym razem to istotnie odbicie w lustrze: „Kiedy wróciłem do hotelu, czekał tam na mnie Feliks – pośród rtęciowych cieni, obramowany kędzierzawym brązem. Podeszedł do mnie blady i poważny. Był teraz porządnie ogolony, włosy gładko zaczesał do tyłu. Miał na sobie gołębioszary garnitur i liliowy krawat. Wyjąłem z kieszeni chusteczkę, on również wyjął” (s. 24).

W pewnym momencie narratorowi wymykają się słowa o „namiętności do sobowtóra” (s. 125). Kiedy Hermann opowiada Lidii o swoim rzekomym młodszym bracie³⁵, pobrmiewają w tej opowieści nuty homoseksualne³⁶: „darzył [mnie] niewiarygodnym,

³⁴ A. Field, *op. cit.*, s. 234.

³⁵ Warto przy tej okazji zauważyć, że Pauzaniusz w swym przewodniku po Grecji, zatytułowanym *Wędrowka po Helladzie* (*Periepsos tes Ellados*), gdzie opisuje m.in. lokalne wierzenia i kultury, mówi o siostrze bliźniaczej Narcyza, do której był on bardzo podobny. P. G r i m a l, [hasło] *Narcyz*, przeł. M. Bronarska. [W:] *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 245.

³⁶ W micie o Narcyzie pojawia się też miłość homoseksualna. Narcyz odrzuca nie tylko uczucie nimfy Echo, ale – według innej wersji – również namiętność młodzieńca Amejniasa (czy Amejniosa), którego

więcej niż braterskim uwielbieniem, wszędzie za mną chodził, patrzył mi w oczy, kochał wszystko, co miało ze mną fizyczny kontakt, lubił wachać moją chusteczkę do nosa, wkładać jeszcze rozgrzane ciepłem mojego ciała koszule, myć zęby moją szczoteczką. Długo spaliśmy w jednym łóżku, na waleta, dopóki nie odkryto, że nie może zasnąć nie possawszy wielkiego palca u mojej nogi” (s. 146–147). Oczywiście brat jest wymysłem, żadnego brata nie było, chociaż być może Hermann chciałby się podzielić na dwie identyczne istoty. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że imię Hermann, jak twierdzą niektórzy, pochodzi od łacińskiego słowa *germanus*, co znaczy „rodzony”, „tej samej krwi”³⁷. Oczywiście idealnym osobnikiem tej samej krwi jest dokładna kopia danego człowieka, czyli w praktyce on sam. Imię Hermann można jeszcze rozbić na części, czego dokonuje czeski nabokovista Michal Sýkora, otrzymując po niewielkich zmianach ortograficznych postać Herr Man (pan mężczyzna), „jakąś schizofreniczną niemiecko-angielską hybrydę” (Sýkora zapomina, że naturalniejsze jest tu czysto niemieckie Herr Mann), która zdaniem badacza, „doskonale ilustruje jego [Hermann] hipertroficzną męską zarozumiałość i zakochanie w sobie”³⁸. Z kolei Karłowicz to oczywiście patronimik od Karl czy Karł; słowo *karl* (*carl*) w staro-wysoko-niemieckim znaczyło „małżonek, mąż, ukochany”, jak również „bohater, człowiek”³⁹, ponadto miano to ma koneksje królewskie, bo imię cesarza Karola Wielkiego stało się dla Słowian źródłosłowem wyrazu oznaczającego władcę⁴⁰, zarazem jednak może się kojarzyć z karłem (ros. przestarzałe *karł* – „karzeł”, używane współcześnie *karlik* – „karzeł”). Być może Nabokowowi chodziło o karli wymiar Hermann jako człowieka (i artysty), skonstrastowany z jego świetną, „królewską” opinią o sobie.

A żona bohatera, Lidia? – można by zapytać. Hermann przedstawia ją w niezbyt korzystnym świetle (głupia, prostacka, niezgrabna) i sam zadaje sobie pytanie, za co ją kocha? Odpowiada: „Najprawdopodobniej [...] – za jej miłość do mnie. Byłem dla niej ideałem mężczyzny: mądry, odważny. Poza tym nie sposób było znaleźć nikogo lepiej ode mnie ubranego” (s. 36). Claire Rosenfield trafnie zauważa: „Tym, co [Hermann] kocha, jest obraz jego samego, który, jak mu się wydaje, odbija się w jej twarzy. Jego miłość to miłość własna”⁴¹.

Jedynе erotyczne doświadczenie z Lidią, o którym bohater z zachwytem opowiada czytelnikowi, to efekt „rozdwojenia osobowości”: „Siedziałem sobie w fotelu oddalonym

---

awanse nieustannie odrzucał, by wreszcie posłać mu miecz, którym Amejnas zabił się pod drzwiami ukochanego. P. Grimal, *op. cit.*, s. 245. Por. też R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1967, s. 266. Wersję tę utrwalił współczesny Owidiuszowi grecki prozaik Konon, autor pięćdziesięciu krótkich opowieści. M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, [w:] i d e m, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 56.

³⁷ N. A. Piotrowski, *Słownik russkich licznych imion*, Moskwa 1980, s. 86. Inaczej objaśnia to imię Jan Grzenia (od *heri* – „drużyna wojenna” i *man* – „człowiek, mężczyzna”: *Słownik imion*, Warszawa 2006, s. 146 (hasło *Herman*). Podobną interpretację znajdziemy też gdzie indziej: P. Hanks, F. Hodges, A. D. Mills, A. Room, *The Oxford Names Companion*, Oxford 2002, s. 779 (hasło *Hermann*); H. Fros, S.J. F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 2007, s. 267 (hasło *Herman*). Ta etymologia też jakoś pasuje do bohatera *Rozpacz*, Hermann jest bowiem tym, który zabija.

³⁸ M. Sýkora, *op. cit.*, s. 110, przypis 5.

³⁹ J. Grzenia, *op. cit.*, s. 183 (hasło *Karol*).

⁴⁰ *Ibidem*, s. 184.

⁴¹ C. Rosenfield, *Despair and the Lust for Immortality*. [W:] Nabokov: *The Man and His Work*, s. 69.

o jakieś sześć kroków od łóżka [...]. Ze swego czarodziejskiego punktu widokowego obserwowałem drobne fale przebiegające moje muskularne plecy, widziałem je w laboratoryjnym świetle silnej lampki nocnej, które odnajdywało blask macicy perłowej w różowości kolan Lidii i brązowy połysk w rozrzuconych na poduszce włosach – były to jedyne widoczne skrawki jej ciała, gdyż mój potężny grzbiet jeszcze się z niej nie zsunął, by ukazać znów publiczności złaknioną drugą stronę” (s. 38). Bohater widzi głównie swoje ciało i właśnie to podnieca go i rozognia, chociaż nie przyznaje się do tego faktu.

Wręcz psychopatologiczna miłość własna zaślepia Hermanna, nie jest on w stanie widzieć rzeczywistości. Przypomnijmy, że ślepotą i krótkowzrocznością, traktowane oczywiście nie tylko dosłownie, ale i metaforycznie, to jeden z kluczowych Nabokovowskich tematów, poczynając od *Króla, damy, waleta*.

To nie przypadek, że chcąc wrzucić list do Feliksa i nie mogąc rozewrzeć trzymających go palców (kolejny objaw patologiczny), bohater udaje na wpół ociemniałego, wybiera małą dziewczynkę i mówi do niej: „Posłuchaj, dziecko, niedowidzę i boję się, że nie trafię w otwór, wrzucę, proszę, mój list do skrzynki – o, tam” (s. 135). Jak uważa Dawydow, w tej udawanej krótkowzroczności „objawia się istota artystycznej niepełnowartościowości Hermanna, niepełnowartościowości jego artystycznego światopoglądu”⁴². To nie przypadek również, że we śnie Hermann widzi „tawestację swojej twarzy” i z nagłym przerażeniem dostrzega, że „twarz ta nie ma oczu” (s. 63). Zauważmy przy okazji, że oczy Ardaliona narrator opatruje epitetem „niebezpieczne” (s. 135). Nic dziwnego, te oczy, jak się zdaje, naprawdę w i d z a ą. Oczy Hermanna są wadliwe i ta wadliwość doprowadza go do zguby. Przypomnijmy, że Narcyz, jak pisze w *Przemianach* Owidiusz (ks. III, w. 440), „ginie przez swe oczy” („perque oculos perit suos”)⁴³.

Wręcz groteskowa jest ślepotą bohatera na niewierność żony. Hermann jedynie jako przykład zapominalstwa Lidii podaje fakt, że „jej szminka pojawiała się nagle w najbardziej niepojętych miejscach, na przykład w kieszeni koszuli jej kuzyna” (s. 36). Nawet kiedy, przyszedłszy nie zapowiedziany do Ardaliona i wpuszczony po długim dobijaniu się do drzwi, zastaje tam na łóżku na wpół rozebraną żonę (Ardalion zaś ma na sobie jedynie „fartuch malarza pokojowego”, s. 116), nie budzi to jego najmniejszych podejrzeń. Zachwycony sobą, przekonany jest, że żona musi podzielać ten zachwyt i że z pewnością nie interesuje się nikim innym.

Hermann ślepy jest jednak nie tylko na zdradę Lidii, ślepotą w ogóle nie pozwala mu dostrzegać innych. Píše do Feliksa: „Musimy przede wszystkim wyjaśnić pewne sprawy w monologu w cztery oczy”, a potem stwierdza: „Nie przypominam sobie, czy «monolog» był pomyłką, czy żartem” (s. 70). Czymkolwiek był, uznać go należy za bardzo charakterystyczny. Hermann nie jest gotów do rozmowy, może jedynie monologować.

Przed wszystkim bohater ślepy jest na etyczny wymiar rzeczywistości. Zabicie Feliksa nie jest dla niego problemem moralnym. Zauważa, że jego imię znaczy „szczęśliwy” (s. 23), nazwiska Wohlfahrt, które zdradza nam późno (s. 212), nie komentuje. Owo

⁴² S. Davydov, *op. cit.*, s. 66.

⁴³ Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Leipzig 1977.

nazwisko również jest znaczące. *Wohlfahrt* to po niemiecku „dobrobyt”; imię i nazwisko wskazywałoby więc na to, że włóczęga jest na swój sposób szczęśliwy i ma się dobrze, ale Hermann bez żadnych skrupułów przerywa zabójstwem to jego nieskomplikowane szczęście. Nie czuje się później winny. Komicznie brzmi jego komentarz: „winę zwalili na mnie” (s. 199). Do rozpacz nie doprowadzają go wyrzuty sumienia, tylko odkrycie własnego błędu, które psuje mu doskonałą opinię o sobie. Po jego odkryciu Hermann, zawiedziony w miłości do samego siebie (obiekt miłości nie sprostął oczekiwaniom, rozczarował), nie chce widzieć swego odbicia, odrzuca lustro, zapuszcza zarost, żeby się za nim ukryć. Jest już jednak za późno, już swoje odbicie widział. Przypomnijmy tu, że matka Narcyza zwróciła się po poradę do wieszczka Tejrezjasza i usłyszała: „Narcyz będzie żył długo pod warunkiem, że nigdy siebie nie zobaczy”⁴⁴.

Pierwsze spotkanie Hermanna i Feliksa kończy się następująco: „Wrzuciłem mu do czapki dziesięć koron. Z protekcyjnym uśmiechem wyciągnął do mnie rękę, nawet nie udając, że zamierza usiąść. Uścisnąłem ją jedynie dla osobliwego wrażenia, jakiego mógłby doznać Narcyz pomagający swemu odbiciu wyjść ze strugi i w ten sposób robiący dudka z Nemezis” (s. 23).

Zgodnie ze starożytnym mitem, to Nemezis, bogini ludzkiego losu, strażniczka ładu w świecie, uosobienie zemsty bogów, wysłuchała wzgardzone przez Narcyza dziewczęta i sprawiła, że nachylił się on nad źródłem czy strumieniem, by ujrzeć swe odbicie. Również w przypadku nieszczęsnego Hermanna nie dała zrobić z siebie dudka.

---

⁴⁴ R. Graves, *op. cit.*, s. 265. Por. też P. Grimal, *op. cit.*, s. 245.

XI

ZAPROSZENIE NA EGZEKUCJĘ

Zapytany przez amerykańskiego krytyka, Alfreda Appela juniora, które ze swoich utworów darzy szczególnymi względami, Nabokov powiedział, że najbardziej lubi *Lolitę*, najwyżej zaś ceni *Zaproszenie na egzekucję*¹.

Bliska sercu Nabokova *Lolita* była jego trzecią książką napisaną po angielsku, wysoko cenione *Zaproszenie na egzekucję* – ósmą powieścią rosyjskojęzyczną, przedostatnią z dziewięciu, jakie Nabokov stworzył w tym języku. Pisząc ją, miał trzydzieści pięć lat. *Zaproszenie* pochodzi więc z okresu dojrzałości Nabokova, kiedy naturalny rozwój jego sił twórczych, rosnące doświadczenie życiowe, rozszerzenie się sfery zainteresowań intelektualnych, uczuć i wyobraźni zestrzeliły się w jednym punkcie, tworząc osobowość artystyczną wielkiego formatu – prawdziwie fascynującą, i kiedy jego ruszczyzna literacka osiągnęła stopień pełnego rozwoju i pełnej indywidualizacji stylistycznej. Mamy tu do czynienia z kunsztowną i wyrafinowaną prozą, pełną niezwykle kłótych metafor, figur retorycznych, gier językowych, aliteracji i innych odmian instrumentacji głoskowej, anakolutów (zapiski bohatera powieści, Cyncynata C.) itd., prozy – krótko mówiąc – odznaczającej się tak wysokim stopniem organizacji naddanej, że chwilami trudno orzec, czy jeszcze mamy do czynienia z przekazem narracyjnym, czy już z wypowiedzią poetycką. Warto zauważyć, że w jednym z listów Nabokov nazwał *Zaproszenie na egzekucję* swoim „jedynym poematem prozą”².

Jak wynika z jego własnych wypowiedzi i zestawienia dat publikacji kolejnych książek, Nabokov, zdeklarowany perfekcjonista, pracował zwykle bardzo powoli. *Zaproszenie na egzekucję* jest pod tym względem wyjątkiem, gdyż pierwszy rzut powieści powstał „w ciągu dwu tygodni wspaniałej ekscytacji i nieprzerwanego natchnienia”³. Czy można

---

¹ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 92. Wysoką autorską ocenę *Zaproszenia* potwierdza też zapisek dziennikowy Marca Szeftela, kolegi Nabokova z Cornell University, który, wspominając jedną ze swoich rozmów z pisarzem, powiada że uważał on „za swoją najlepszą książkę (przed *Lolita*)” właśnie *Priglaszenie na kazn'*. M. Szeftel, zapisek z 19 VIII 1970. Cyt. za: G. Diment, *Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*, Seattle 1997, s. 127.

² List do Andrew Fielda datowany 29 IX 1966. Cyt. za: B. Boyd, „Welcome to the Block”: *Priglasenie na kazn'/Invitation to a Beheading. A Documentary Record*. [W:] Nabokov's „Invitation to a Beheading”. *A Critical Companion*, ed. J. W. Connolly, Evanston, Illinois 1979, s. 172.

³ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 68.

ustalić, kiedy pisarz przeżył te dwa tygodnie? Prawie na pewno było to w roku 1934. „W liście z września 1934 r. – pisze rosyjsko-francuska literatka i pamiętnikarka, Zinaida Szachowska – V[ladimir Nabokov] informuje mnie, że właśnie skończył nową powieść, *Zaproszenie na egzekucję*”⁴. Domysł ten potwierdza autor znakomitej biografii pisarza, Brian Boyd, który podaje nawet datę rozpoczęcia pracy nad powieścią: 24 czerwca 1934⁵. W ciągu owych „dwu tygodni” powstał pierwszy rzut powieści, wersja ostateczna gotowa była dopiero w styczniu (choć istotnie kilka miesięcy wcześniej pisarz sądził, iż rzecz nie wymaga już poprawek, potem zmienił zdanie). Stąd zawarta w przedmowie do angielskiej wersji utworu sugestia, że powstał on o rok później: „Mój własny dialekt języka rosyjskiego zawarł w 1935 r. pewną wizję w precyzyjnych formułach, które do niej pasowały”⁶. Aby napisać *Zaproszenie*, Nabokov przerwał pracę nad obszernym *Darem*. W latach 1935–1936 *Priglaszenije na kazn* ukazało się w trzech odcinkach na łamach paryskiego czasopisma rosyjskojęzycznego „Sowremiennyje zapiski” (numery 58–60), które – jak pamiętamy – już wcześniej publikowało wiele utworów Nabokova. Rok 1938 przyniósł edycję książkową (Paryż, „Dom knigi”), a rok 1959 – wersję angielską (Nowy Jork, G. P. Putnam’s Sons), zatytułowaną *Invitation to a Beheading (Zaproszenie na ścięcie)*; przekładu dokonał Dmitri Nabokov, oczywiście przy współpracy autora. Była to pierwsza rosyjska powieść pisarza zaprezentowana anglosaskiemu czytelnikowi po wielkim sukcesie *Lolity*, co również dowodzi wagi, jaką przykładał do niej autor. Później pojawiły się przekłady na inne języki: francuski (1960), hiszpański (1960), włoski (1961), norweski (1961), duński (1962), arabski (1967), niderlandzki (1970), niemiecki (1970), serbochorwacki (1970), japoński (1977)... wyliczanie można by kontynuować. Polski przekład ukazał się po raz pierwszy w roku 1990 nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Ponadto w Stanach Zjednoczonych powstała adaptacja sceniczna utworu (dokonana przez Russella McGratha, grana w 1969 r. podczas New York Shakespeare Festival), a wcześniej (1967) – w Danii – został on przerobiony na operę telewizyjną⁷. Już w okresie przemian ustrojowych powieść przeniesiono na scenę w Rosji. Międzynarodowy centr im. Marii Jermołowej przedstawił jej adaptację w reżyserii Walerija Fokina⁸. Teatr był z tym przedstawieniem m.in. na występach gościnnych w Polsce. Ten sam reżyser zrealizował później w Telewizji Polskiej adaptację telewizyjną utworu (1992, Łódzki Ośrodek TVP). Ponadto pojawiły się u nas dwa oparte na powieści spektakle na scenach „offowych”, niezawodowych (w Tarnowie i Katowicach) oraz reżyserowana przez Julię Wernio adaptacja na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu (premiera odbyła się 12 stycznia 1992 r.).

⁴ Z. Szachowska, *W poskach Nabokowa*, Paris 1979, s. 25. Na s. 27 podano dokładną datę napisania tego listu: 19 września.

⁵ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 409.

⁶ V. Nabokov, *Przedmowa do angielskiego przekładu powieści*, [w:] *id e m*, *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 9.

⁷ Informacje podaję za dwiema bibliografiami: A. Field, *Nabokov: A Bibliography*, New York 1973; M. Julliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986.

⁸ Szerzej pisałem o tym spektaklu gdzie indziej: „Tygodnik Literacki” 1991, nr 18–19.

Akcja powieści toczy się w bliżej nieokreślonej, ale raczej dalekiej przyszłości, jeżeli dziewiętnaste stulecie jest „mityczne”⁹, a czasopismo z 1929 r. „wychodziło kiedyś dawno – w ledwie dającym się wyobrazić wieku” (s. 46). Bohater powieści, Cyncynat C., nazywa je „tygodnikami starożytnych” (s. 50). Z „legendarnych czasów” (s. 47) pozostało niewiele: „ruiny starej fabryki” (s. 18, 199), „czcigodny zgrzybiały samolot z pstrymi łatami na zrudziałych skrzydłach” (s. 41), „dwie lub trzy maszyny, dwie lub trzy fontanny” (s. 47), „starożytne kamienne mostki, biegnące łukiem ponad ulicami” (s. 200), trochę książek i periodyków.

Miejszem akcji jest twierdza-więzienie, „piętrząca się potężnie na potężnej skale” (s. 39), i – oddzielone od niej wyschniętym korytem rzeki, rozłożone dużym półkolem na południowym stoku sąsiedniego wzgórza – miasto z ciągnącymi się na zachodzie Ogrodami Tamary. Twierdza-więzienie to cela Cyncynata, korytarze, szeroki taras położony na szczycie wieży, cela M’sieur Pierre’a i mieszkanie dyrektora. Cela Cyncynata usytuowana jest na pierwszym planie (chciałoby się powiedzieć: na proscenium); tu głównie toczy się akcja. Pozostałe obiekty należą do drugiego i dalszych planów. Miasto jest anonimowe, o ledwie zaznaczonej topografii: kilka zindywidualizowanych nazwami własnymi i w przybliżeniu zlokalizowanych ulic, Pierwszy i Drugi Bulwar, Plac Atrakcji, mauzoleum kapitana Sennego u wylotu Pierwszego Bulwaru, małe zakurzone muzeum przy Drugim Bulwarze, placyk z pałubiąstą statua bezimiennego poety, Ogrody Tamary z reprezentacyjną willą – i to właściwie wszystko. Pejzaż, jaki rozciąga się przed naszymi oczami, charakteryzuje się więc daleko posuniętą redukcją danych przedmiotowych (przedmiotów przedstawionych i ich cech) i lokalizujących. Iluzja przestrzeni traci moc, „sceneria akcji ulega spłaszczeniu, postaci działają na pustej niemal scenie – jak kukły poruszające się na płaskim tle płótna w teatrze marionetek”¹⁰.

Świat przedstawiony, choć umieszczony jest w przyszłości, w niczym nie przypomina futurologicznych wizji *science fiction*. Nie ma tu robotów, mózgów elektronowych, rakiet międzyplanetarnych, wehikułów czasu ani innych cudownych wynalazków fantastyki naukowej. Wprost przeciwnie – technika znajduje się na daleko niższym poziomie niż w latach, kiedy utwór powstawał i docierał do pierwszych czytelników. Do rozwożenia towarów używa się koni, również Cyncynat i M’sieur Pierre udają się na miejsce straceń zaprzęgiem konnym: odrapaną kolaską ciągniętą przez wychudłą szkapę. Żołnierze mają halabardy (s. 165, 174). Po ulicach krążą nie samochody, o których dawno już zapomniano, lecz ich nieliczni „zwyrodniali potomkowie” (s. 67), nakręcane dwuosobowe „zegareczki”. Fabryczka zabawek, w której przez pewien czas pracuje Cyncynat, to nie nowoczesne zakłady, lecz „malutkie warsztaty” (s. 26), staroświecka manufaktura. Szczytowym osiągnięciem myśli technicznej jest elektryczność, pozostająca – jak się zdaje – w gestii gospodarki komunalnej (oświetlenie ulic i domów,

⁹ V. N a b o k o v, *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 26. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

¹⁰ H. M e y e r, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 256.

iluminacja Ogródów Tamary, elektryczne wagonetki komunikacji miejskiej, stary karawan komunalny o napędzie elektrycznym). Cywilizacja techniczna ginie, świat chyli się do upadku. W opisach – które zresztą pojawiają się w powieści sporadycznie – zwracają uwagę przymiotniki turpistyczne, podkreślające brzydotę i zmurszałość scenerii (wyjątkiem są tu Ogrody Tamary z reprezentacyjną willą). Jeżeli w „legendarnych czasach”, czyli w latach dwudziestych naszego stulecia, „najzwyklejsze przedmioty skrzyły się młodością i wrodzonym zuchwalstwem” (s. 46), to świat przedstawiony jest już zetłały od starości. „Tak, materia postarzała się, zmęczyła” (s. 47).

Z destrukcją cywilizacji technicznej idzie w parze powszechna uniformizacja i duchowe skarleńie ludzi. Postaci występujące w powieści to bezduszne kukły, które dawno już zatraciły cechy indywidualne (mimo zewnętrznych różnic), tworząc doskonale ujednoliconą masę ludzką – ideał i cel dążeń każdego państwa totalitarnego.

Normalną – jak się zdaje – rzeczą jest tu kostium i charakteryzacja, pełniące funkcję indywidualizującą¹¹. Niektóre postaci tak są bez nich do siebie podobne, że wydają się niemal identyczne. Kiedy w przedostatnim rozdziale dyrektor i adwokat pojawiają się – jako pomocnicy kata – bez charakteryzacji, nie sposób ich rozpoznać i odróżnić od siebie: „[...] okazali się podobni do siebie i jednakowo obracały się ich jednakowe główki na cienkich szyjach, blade głowy, pokryte guzami, z niebieskawymi punkcikami z boku i odstającymi uszami” (s. 189). Nie sposób też odróżnić od siebie (antropomorfizowanych) fasad budynków mieszkalnych przy ulicy prowadzącej na placu ze statua bezimiennego poety: „Po prawej stronie na murach jednakowych domów niejednakowo igrał księżycowy rysunek gałęzi, tak że tylko po wyrazie cieni, po fałdzie u nasady nosa między oknami, Cyncynat poznał swój dom” (s. 19).

To po pierwsze. Brak cech jednostkowych sprawia też – to po wtóre – że postaci stają się wzajemnie wymienne, że mogą przechodzić jedno w drugie, zamieniając się niejako rolami. Przemianom takim ulegają dyrektor Rodryg Iwanowicz, adwokat Roman Wissarionowicz i strażnik Rodion (ich imiona, jak łatwo zauważyć, zaczynają się od tych samych dwu liter)¹²:

¹¹ Niekiedy jednak – wprost przeciwnie – służą one do upodobnienia postaci do siebie: „Adwokat i prokurator, obaj umalowani i bardzo do siebie podobni (prawo wymagało, żeby byli przyrodni bracia, ale że nie zawsze było to możliwe, uciekano się do charakteryzacji), z wirtuozowską szybkością wypowiedzieli po pięć tysięcy słów, które przysługiwało każdemu z nich” (s. 14).

¹² Aleksandr Dolinin zaświadcza, że w brudnopisie powieści imiona strażnika i adwokata brzmiały inaczej, mianowicie *Nikołaj* i *Gawriił*, co stanowiło aluzję do postaci *Nikołaja Gawriłowicza Czernyszewskiego*, który żywo interesował w tym czasie *Nabokova* w związku z pracą nad *Darem*. A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 108. Trzeba dodać, że imiona *Rodion* i *Roman* (a także chyba aliteracja, powtarzalność litery „r”) to aluzja do *Rodiona Romanowicza Raskolnikowa*, bohatera *Zbrodni i kary*; otczestwo *Wissarionowicz* jest jedną z rzadkich u *Nabokova* aktualnych aluzji politycznych – z takim samym patronimikiem mamy do czynienia w wypadku *Stalina*. Imię *Roman* mogłoby zostać uznane za deziluzyjne ze względu na znaczenie rosyjskiego słowa *roman* – „powieść”. Wreszcie *Rodryg*, imię dyrektora, może wskazywać na jego władzę i świetność (choć są one, jak dowodzi służalczość względem *M'sieur Pierre'a*, nieco iluzoryczne) – imię to, pochodzenia germańskiego (wizygockiego), złożone jest bowiem z elementów *hrōd* („sława”, „chwała”) i *rik* („władza”, „potęga”); w dodatku rosyjskim (w pewnym sensie) odpowiednikiem tego imienia jest *Ruryk*, a *Rurykowicze* to pierwsza dynastia książąt ruskich i carów moskiewskich. P. H a n k s, F. H o d g e s, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 284, 290 (hasła *Roderick*, *Rodrigo*, *Rurik*); H. F r o s, S. J. F. S o w a, *Księga imion*

– No nie, to ci dopiero – zaśmiał się dyrektor – wszystko musi wiedzieć. Co, Romanie Wissarionowiczu?

– Niech pan nawet nie wspomina, mój drogi – westchnął adwokat.

– Tak jest – ciągnął jego przedmówca potrząsając kluczami – trochę dobrej woli, skłonności do współpracy, łaskawco. Ciągłe tylko: hardość, gniew, kpinki. Wczoraj pod wieczór przynoszę mu je, znaczy się te śliwki – no, i co pan myśli? – jego wysokość nie raczył zjeść, pogardził. Tak jest. Ale zacząłem o tym nowym więźniu. Jeszcze się nagałacie, nie ma co tak uszów zwieszać. Dobrze mówię, Romanie Wissarionowiczu?

– Tak, Rodionie, tak – z mimowolnym uśmiechem zgodził się adwokat.

(s. 37)

Przedmówcą adwokata jest dyrektor. To on zaczął mówić o nowym więźniu, do niego też należy pierwsze i drugie zdanie cytowanego ustępu. Ciągnie jednak swoją kwestię, potrząsając kluczami (będącymi atrybutem Rodiona) i posługując się językiem „człowieka z ludu” (przypisanym Rodionowi). Dyrektor przemienia się więc w strażnika, który dalej prowadzi dyskurs, przywłaszczając sobie, *nota bene*, wypowiedź dyrektora („Ale zacząłem o tym nowym więźniu”). Z celi wychodzą Rodion i adwokat, chociaż weszli do niej adwokat i dyrektor: „Cała trójka wyszła: najpierw – Rodion [...]; za nim – adwokat [...]; w końcu, za nim – Cyncynat [...]” (s. 38).

Parę stron dalej, wraz ze zmianą scenerii (taras na szczycie wieży), jesteśmy świadkami kolejnych metamorfoz:

Kilka kroków od niego [Cyncynata], o szeroki kamienny parapet [...] oparł łokcie adwokat; jego plecy były powalane wapnem. [...] Rodion znalazł gdzieś miotłę i zamiatał w milczeniu kamienne płyty tarasu.

[...]

– No, dosyć tego dobrego – dobrodusznie powiedział dyrektor, rzucając miotłę w kąt i na powrót wkładając surdut. – Jazda do domu.

– Tak, już czas – odezwał się adwokat, spoglądając na zegarek.

I ten sam maleńki pochód ruszył w drogę powrotną. Najpierw – dyrektor Rodryg Iwanowicz, za nim – adwokat Roman Wissarionowicz, za nim – więzień Cyncynat [...]. Surdut dyrektora był z tyłu powalany wapnem.

(s. 40–41)

Pierwsze zdanie wskazuje niedwuznacznie, że spektakl już się rozpoczął – kurtyna poszła w górę, zanim usiedliśmy na widowni. Ubranie powalane z tyłu wapnem każe bowiem myśleć o Rodionie, do którego należą *ex professo* prace porządkowe. Ubranie (wiemy skądinąd, że jest to frak) nosi jednak adwokat. Musiały się już zatem dokonać przemiany adwokat-Rodion i Rodion-adwokat. Z kolei strażnik, „zamiatający w milczeniu kamienne płyty tarasu”, przemienia się w dyrektora – jak gdyby aktor wychodził z jednej roli i wcielał się w drugą: odrzuca oto rekwizyt związany ze strażnikiem (miotłę) i wkłada kostium dyrektora (surdut). Z tarasu schodzą dyrektor i adwokat, chociaż weszli tam Rodion i Roman Wissarionowicz. Teraz jednak nie frak adwokata, lecz surdut dyrektora powalany jest z tyłu wapnem. Koło przemian zamknęło się.

---

i świętych, t. 2, Kraków 1997, s. 86 (hasło *Rodryg* [*Roderyk*, *Ruderyk*]). Typowe rosyjskie otczestwo Iwanowicz nabiera groteskowego posmaku w zestawieniu z jawnie obcym imieniem Rodryg.

Postaci występujące w powieści przypominają pod pewnymi względami manekiny czy kukły (padło już to słowo), tak też – kukłami – nazywa je kilkakrotnie Cyncynat (s. 53, 103, 129, 177).

„Marfińko – pisze w liście do żony – [...] nie wymagam od ciebie wiele, ale wyrwij się na chwilę i zrozum, że mnie mordują, że jesteśmy otoczeni kukłami i że ty sama jesteś kukłą” (s. 129). Bezduszne kukły pozbawione tożsamości – intelektualnie jałowe, emocjonalnie przepalone już i od pokoleń wystygłe; bierne automaty, poddające się ulegle woli innych; chochołowi ludzie, którzy – zachowując pozory życia – w istocie są martwi. Czuje to błyskiem intuicji Cyncynat, kiedy pisze: „[...] ja jeden pośród was jestem żywy...” (s. 48). Tak, on jeden jest tu człowiekiem w sensie humanistycznym i chwilami zdaje sobie z tego sprawę. Notuje przecież: „[...] skoro jednak nie ma na świecie ani jednego człowieka umięjącego mówić moim językiem; albo krócej: ani jednego człowieka umięjącego mówić; albo jeszcze krócej: ani jednego człowieka – to przychodzi mi troszczyć się tylko o siebie, o tę siłę, która każe mi się wypowiedzieć” (s. 86).

Mimo kłopotów z językiem, problemów z zapisaniem myśli, Cyncynata można i należy uznać za poetę, być może ostatniego poetę w świecie, w którym przyszło mu żyć, poetę potencjalnego, bo nie dysponującego już, jak się zdaje, poetyckim tworzywem ani poetyckimi środkami. W jednym z wywiadów jego stwórca tak go zresztą – poetą – nazywa¹³. W liście do autorów teatralnej adaptacji powieści, który na prośbę męża napisała Wiera Nabokowa, tłumaczyła ona jego koncepcję: „W Cyncynacie C. należy widzieć poetę, twórcę. To charakteryzuje jego myślenie, jego stosunek do życia, do współobywateli i – ma się rozumieć – do żony”. Nabokov chciał, żeby na scenie pokazać, jak Cyncynat „myśli albo pisze”¹⁴. Aleksandr Dolinin uważa, że postaci historyczne, które nosiły imię „Cyncynat”, a więc przede wszystkim Lucjusz Kwincjusz Cyncynat (Lucius Quintus Cincinnatus), wódz rzymski z V w. p.n.e., uważany za wzór cnót obywatelskich, uosobienie prostoty i surowości obyczajów, popularny w Ameryce w okresie walki o niepodległość (Cyncynatami nazwało się stowarzyszenie oficerów armii amerykańskiej, powstałe w 1783 r.), oraz jego syn, również Cyncynat, za wyjątkową dumę wygnany z Rzymu (właśnie do niego, zdaniem Andrew Fielda, odwołuje się Nabokov)¹⁵, to fałszywy trop, a rozwiązaniem prawdziwym jest skojarzenie znaczenia łacińskiego przymiotnika *cincinnatus* („kędzierzawy”) z tradycyjnie opatrywanym tym epitetem Puszkiniem, a więc z Poetą¹⁶.

Postaci występujące w powieści upodobniają się, jak wspomnieliśmy, do przedmiotów – automatów, manekinów, kukieł (znalezienie „materiału dowodowego” – rozproszone w tekście informacji – nie nastęrcza żadnych trudności); ale i odwrotnie: przedmioty ożywają, nabierając cech fizycznych, psychicznych lub zachowań właściwych człowiekowi. Wystarczy przypomnieć „krzyczący ze złości stół”, „głośną łyżeczkę” i „wierzgające

¹³ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 76.

¹⁴ Cyt. za: B. Boyd, „Welcome to the Block”, s. 166.

¹⁵ A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, s. 195; i d e m, VN: *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1987, s. 145.

¹⁶ A. Dolinin, *Puszkinskije podtiesty w romanie Nabokowa „Priglaszenije na kazn’*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 216–218.

krzesło” (s. 27), kredens „odprowadzający wzrokiem” kota (s. 93), „przymilnie poskrzypujące buty” (s. 157) czy ową szafę, która „stała jak ciężarna kobieta, troskliwie trzymając i odwracając lustrzany brzuch, żeby go nikt nie dotknął” (s. 96). Nie są to li tylko figury retoryczne, mające ubarwić narrację. Nie w tej powieści. W *Zaproszeniu na egzekucję* zacierają się granice między światem istot żywych a światem rzeczy, przyroda martwa i ożywiona włączają się na równi w grę podobieństw. Co więcej, zacierają się tu także granice wewnątrz świata istot żywych – roślin, zwierząt i ludzi. Żołnierze i strażnicy noszą psie maski (s. 13, 17, 195, 196)¹⁷, pająk jest „podobny w czymś do Marfińki” (s. 22)¹⁸, w butonierce dyrektora różowieje „woskowy kwiatek z nakrapianym pyskiem” (s. 52) itd.

Najwyższy czas, żeby padło słowo „totalitaryzm”. *Zaproszenie na egzekucję* jest antyutopią, co do tego nie może być wątpliwości¹⁹ – jedną z wielu dwudziestowiecznych powieści (ale skądinąd jedyną!) przedstawiających poddane władzy totalitarnej społeczeństwo przyszłości (sądząc z tego, że mówi się tam po rosyjsku, krajem, w którym toczy się akcja utworu, jest Rosja)²⁰. Mamy tu jednak do czynienia nie z totalitaryzmem „w pełni sił witalnych”, lecz z totalitaryzmem przejrzałym, chylącym się do upadku. Pejzaż, jaki roztacza się przed naszymi oczami, to archetypiczny (Nabokov, wielce niechętny psychologii głębi, nie byłby zadowolony z tego określenia) „krajobraz po bitwie” – świat, przez który totalitaryzm przetoczył się już jak gigantyczny walec, pozostawiając za sobą „ruiny i zgłiszczą”. Jest rzeczą charakterystyczną, że państwo czy raczej społeczeństwo totalitarne, starzejąc się, utraciło swe podstawowe atrybuty. Totalitaryzm – ale bez partii, bez wodza i jego „drużyny”, bez militaryzacji życia publicznego, terroru i propagandy. Nawet bez aparatu przymusu, który stał się bezużyteczny, skoro panuje ogólny konsens i wszyscy ze sobą gorliwie współpracują (adwokat z prokuratorem,

¹⁷ Psie maski noszone przez żołnierzy i straż więzienną są przypuszczalnie repliką psich głów – znaku opryczników (*nota bene*, bohater powieści *Splendor* ma na egzaminie napisać rozprawkę na temat opryczników: V. N a b o k o v, *Splendor*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2006, s. 131). Do siodła ich koni przywiązywano mianowicie psie głowy i mioty jako symbol zadań, stojących przed opryczniną. Mieli kasać przeciwników cara i wymiatać śmieci z kraju (por. N. K a r a m z i n, *Istoria gosudarstwa rossijskiego*, t. IX: *Carstwowanie Ioanna Wasiljewicza IV Groznego*, Sankt-Pietierburg, b.d., s. 74). Przypomnijmy, że w *Zaproszeniu na egzekucję* miotła jest atrybutem Rodiona. Warto też zauważyć, że pies ma w wielu kulturach związek ze śmiercią (por. np. mitologiczny Cerber), a w kulturze chrześcijańskiej bywa jednym ze zwierząt, których kształt najczęściej przyjmuje diabeł (por. rozdz. trzeci niniejszej książki). Można tu wreszcie dostrzec nawiązanie do wierzeń gnostyków (jeden z tzw. archontów nosi psią maskę) oraz gnostycznej, ale także żydowskiej i chrześcijańskiej symboliki zła i grzechu.

¹⁸ Podobnie jak Marfińka (s. 19, 58) i jej syn Diomedon (s. 93), pająk ma „okragłe piwne oczy” (s. 108). Łączy go ponadto z żoną Cyncynata pewien rodzaj życiowego sprytu (s. 108). Trzecią cechą wspólną jest połączona z żarłocznością znaczna tusza zwierzątka i Marfińki. *Nota bene*, w przedostatnim rozdziale okazuje się, że pająk jest pluszową zabawką (prosty mechanizm złożony ze sprężyn i gumki pozwala na imitację ruchu), co klóci się z wcześniejszymi informacjami na jego temat. Nie wiadomo więc ostatecznie, do którego ze światów pająk należy – istot żywych czy rzeczy. Dodajmy, że Cyncynat nazywa pająka „parodią” (s. 122), musimy jednak zwrócić zarazem uwagę na to, że parodią w otaczającym go świecie jest właściwie wszystko.

¹⁹ Jako antyutopię analizuje *Zaproszenie na egzekucję* K. D u d a, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995, s. 181–184.

²⁰ W jednym z mniej znanych wywiadów pisarz określił tę powieść jako „opis Rosji w roku 3000”, „Los Angeles Evening Mirror News”, 31 VII 1959. Cyt. za: S. S c h i f f, *Vera Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2005, s. 297.

rządzeni z rządzącymi itd.)²¹. Także od Cyncynata oczekuje się „trochę dobrej woli, skłonności do współpracy” (s. 37), przy czym współpracować miałby ze strażnikami i z katem. *Nota bene*, zgodnie ze zwyczajami panującymi w świecie przedstawionym, kat powinien stać się przyjacielem skazańca; co więcej: łączy się ich w parę narzeczonych (siłą rzeczy homoseksualnych). Motyw „narzeczeństwa” tych dwu *dramatis personae* przewija się przez całą powieść (s. 16, 71, 148–149, 159, 161, 200–201), kulminując w rozdziale XVII.

Jak już powiedzieliśmy, postaci występujące w powieści to bezduszne kukły, pozbawione cech indywidualnych – ot, zwykłe trybiki w maszynie społecznej. Cyncynat stanowi tu wyjątek – jest wysepką intelektualnej wolności na morzu powszechnego zniewolenia i poddaństwa, jedynym człowiekiem na totalitarnym bezludziu, choć, jak się zdaje, coś odrobinę ludzkiego tli się w bibliotekarzu i Cecylii C.

Jeśli chodzi o tę ostatnią, to jak powiedział pisarz w jednym z wywiadów, Cyncynat nazywając matkę „parodią”, ocenia ją „nie całkiem sprawiedliwie”²². Warto tu wskazać na pewien istotny fragment powieści. Kiedy podczas widzenia z matką bohater napomyka o egzekucji, zauważa nagle wyraz jej oczu „przelotny, o przelotny – ale zdawało się, że oto coś się wyloniło, coś prawdziwego, niewątpliwego (w tym świecie, gdzie wszystko budziło wątpliwości), zupełnie jakby zagął się różek tego okropnego życia i na chwilkę pokazała się podszewka. W spojrzeniu matki Cyncynat dostrzegł raptem ten ostatni, niezawodny punkt, wszystko tłumaczący i chroniący przed wszystkim, który potrafił namacać także w sobie [...] Cecylia C. wstała, robiąc pewien niewiarygodny, malutki gest, a mianowicie rozkładając ręce z wyprostowanymi palcami wskazującymi, jakby pokazywała rozmiar – długość, dajmy na to niemowlęcia...” (s. 123–124). Gest Cecylii C. wolno interpretować jako jej odpowiedź, że egzekucja nie jest kresem, zagładą, tylko nowymi narodzinami. Takie jego odczytanie proponuje Vladimir E. Alexandrov²³. Podobnie gest ten interpretował już wcześniej David Rampton²⁴. Zauważmy też, że to Cecylia C. mówi Cyncynatowi o ojcu, wyraźnie sugerując, że i on był „nieprzenikalny” (s. 121). To także ona opisuje Cyncynatowi „nieńki”, w których można widzieć symbol (niezależnie od niechęci pisarza do symboli) sztuki, która za pomocą swych trików odkrywa w beładnym na pozór świecie powtórzenia, prawidłowości, wzory i harmonię (Aleksandr Dolinin powiada, że ta „przypowieść, niezrozumiana przez bohatera, precyzyjnie określa pozycję implicytnego autora *Zaproszenia na egzekucję* w stosunku do przedstawionego w powieści potwornego świata)²⁵:

[...] bywają, wie pan, zadziwiające przyrządki. Pamiętam na przykład, że jak byłam mała, modne były – o, nie tylko wśród dzieci, wśród dorosłych także – takie zabaweczki, nazywały się „nieńki”; należało do tego, można powiedzieć, specjalne lustro, mało że krzywe – całkiem powykręcane, niczego nie dawało się

²¹ O roli współpracy w świecie przedstawionym pisze J. Moynahan w przedmowie do jednego z wydań powieści: *Priedisłowiye*. [W:] W. Nabokov, *Priglasenije na kazn'*, Paris s.a. [1966], s. 18.

²² V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 76.

²³ V. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, New Jersey 1991, s. 103.

²⁴ D. Rampton, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge 1984, s. 60.

²⁵ A. Dolinin, *op. cit.*, s. 119.

rozpoznać: przerwy, zameł, wszystko miga w oczach – ale jego zakrzywienia nie były przypadkowe, tylko tak dopasowane... Czy raczej do jego zakrzywień tak były dobrane... Nie, zaraz, niedobrze tłumaczę. Jednym słowem miało się takie dziwne lustro i całą kolekcję różnych nieniek, to znaczy całkiem niedorzecznych przedmiotów: jakieś takie bezkształtne, pstre rzeczy, całe w dziurkach, w plamach, dziobate, guzowate, coś jakby skamieliny – ale lustro, które normalnie przedmioty kompletnie zniekształcało, teraz, można powiedzieć, dostawało odpowiedni pokarm, to znaczy jak się taki do niczego niepodobny, pokręcony przedmiot ustawiło tak, że odbijał się w lustrze, też do niczego niepodobnym i pokręconym, rezultat był nadzwyczajny; nie przez nie dawało tak, wszystko wracało na swoje miejsce, wszystko było w porządku; i proszę – bezkształtna pstrokaczna zmieniała się w lustrze w śliczny, porządną obraz: kwiaty, okręt, jakąś postać, jakiś pejzaż.

(s. 122–123)

Tak czy owak, Cyncynat jest niepodobny do innych, nieuleczalnie indywidualny, obcy, osamotniony od dzieciństwa, „drogocenny” (s. 109); Cyncynat czuje i myśli; Cyncynat nie godzi się na „pasiasty świat” (s. 83), w jakim przyszło mu żyć. I to właśnie jest jego przewinienie, jego grzech śmiertelny. Gdyż w tym społeczeństwie odczłowieczonych automatów²⁶, w tym mieście-państwie wyizolowanym od reszty świata, największą zbrodnią – karaną gardłem – jest zamię człowieka i indywidualizmu, określane peryfrastycznie jako „nieprzenikalność”, „nieprzezroczystość” czy „gnozeologiczna zgnilizna”²⁷.

Oskarżony o najstraszliwszą ze zbrodni, o gnozeologiczną zgniliznę, rzecz tak rzadką i nieprzyzwoitą, że trzeba się było uciekać do omówień w rodzaju: „nieprzenikalność”, „nieprzezroczystość”, „przeszkoda”; skazany za tę zbrodnię na śmierć; zamknięty w twierdzy, gdzie oczekiwał niewiedomego, ale bliskiego i nieuchronnego dnia egzekucji [...].

(s. 66)

To nic, że ci odmieńcy zdarzają się niezmiernie rzadko (Cyncynat jest jedynym więźniem w ogromnej twierdzy; inni „ludzie buntu” to ojciec Cyncynata i autorzy nielicznych napisów na ścianach celi), podpadają pod kategorię „wroga obiektywnego”²⁸ i – jako tacy – muszą być tępieni z całą bezwzględnością. Cyncynat już w dzieciństwie odkrył swoją „skazę genetyczną” i już w dzieciństwie posiadał sztukę zręcznego kamuflażu, poruszając się – jeśli tak można powiedzieć – w „szarej strefie” między legalizmem a konspiracją; „wystarczyło wszakże na chwilę się zapomnieć, trochę mniej starannie się

²⁶ Na temat charakteru autorytarnego i człowieka zautomatyzowanego por. E. F r o m m, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemiłscy, Warszawa 1970, s. 181–199.

²⁷ *Nota bene*, jedną z bardzo nielicznych i najważniejszych ze zmian, jaką Nabokov wprowadził do angielskiej wersji powieści, jest zmiana nazwy zbrodni bohatera. Po rosyjsku to *gnosieologičeskaja gnusnost'* (dosłownie: „gnozeologiczna ohyda”), po angielsku zaś – *gnostical turpitude* („gnostyczna ohyda”). Gnoza zastąpiła więc w późniejszej wersji gnozeologię. A jest to trop o niebłahym znaczeniu, bo śladów koncepcji gnostycznych jest w utworze niemało. Piszą o tym S. Dawydow (S. D a v y d o v, „*Teksty-matreški*” *Vladimira Nabokova*, München 1982. [Slavistische Beiträge, Bd. 152], s. 100–182), V. Alexandrov (op. cit., s. 83–86, 97, 106) i – nie powołując się na poprzedników – J. V o r e l (*Centrum securitatis a jeho hledání v románu V. Nabokova* „Pozvání na popravu” [S odkazem na gnostický mýtus]. [W:] *Slovanské studie. Studia slavica*, red. J. Raclavská, A. Wiecek, Ostrava 2002, s. 241–246). Alexandrov podkreśla jednak, że „chociaż Nabokov korzysta z motywów gnostycznych tam, gdzie są mu one przydatne, to bynajmniej nie podąża niewolniczo za tą archaiczną doktryną religijną” (s. 88).

²⁸ Termin Hannah Arendt, wprowadzony w *Źródłach totalitaryzmu* (H. A r e n d t, *The Origins of Totalitarianism*, New York 1959, s. 422–425).

pilnować, mniej uważać na przemysłne podświetlenie i obroty płaszczyzn duszy, by od razu wszczął się popłoch” (s. 23).

Cyncynat zamknięty jest w twierdzy, ale świat otaczający tę twierdzę-więzienie niczym się od niej – paradoksalnie! – nie różni; rządzi nim te same prawa czy raczej to samo bezprawie. Nie ma tu ani jednego miejsca, w którym Cyncynat mógłby znaleźć bezpieczne schronienie, nie ma wyjścia z zakłętego kręgu więzienia. Nawet w marzeniach – które zresztą nie są wyraźnie odgraniczone od wydarzeń „realnych”, tak że czasami nie jesteśmy pewni, czy dana scena rozgrywa się w „rzeczywistości”, czy jest wyobrażona (imaginacyjnym charakterem pewnych scen można wytłumaczyć niektóre sprzeczności fabularne, dostrzegalne w powieści) – Cyncynat nie opuszcza „pasiastego świata”; a dopóki go nie opuści, dopóty żadna z jego czynności nie będzie miała sensu, gdyż czynność przeciwna doprowadzi w ostatecznym rozrachunku do tego samego rezultatu: każde dążenie bohatera przywiedzie go w końcu do punktu wyjścia. Nie robi więc różnicy, czy stół daje się przysunąć do zakratowanego okna, czy jest na stałe przyśrubowany do podłogi (s. 27, 28, 57, 107), czy bohater znajduje się w celi, czy w kancelarii dyrektora (s. 16–17), w więzieniu czy w cyrku (s. 104–105), czy otwiera drzwi do swego domu w mieście, czy do swej izolatki w twierdzy (s. 19), czy Emmoczka, córka dyrektora więzienia, prowadzi go do jakiejś kryjówki, czy do mieszkania rodziców (s. 152). Także niejasne plany ucieczki, które snuje Cyncynat, są absurdalne i z góry skazane na niepowodzenie. Ucieczka jest tu niemożliwa. Gdyby się nawet powiodła, byłaby to ucieczka z więzienia do więzienia.

Kiedy w rozdziale VI Cyncynat wychodzi na czas sprzątania z celi, czuje nagle „powiew wolności” (s. 66). Jakże złudny! Korytarz więzienny, którego załomy tworzą ogromny wielokąt, doprowadza bohatera nie do wolności, lecz do miejsca, z którego przed chwilą wyszedł²⁹. Ruch kolisty (po linii zamkniętej) i wahadłowy (tam i z powrotem), a więc ruchy w gruncie rzeczy pozorne, bo nie wiodące donikąd, są charakterystyczne dla świata powieściowego³⁰. Przypomnijmy sobie tylko dzieci wirujące wokół słupa przystrojonego wstążkami (s. 87–88), piłkę Emmoczki, wtaczającą się do celi przez lekko uchylone drzwi i opuszczającą celę tą samą drogą (s. 61), kroki, które oddalają się i wracają (s. 32), pajaka wędrującego na przemian w górę i w dół (s. 12–13, 60–61, 195). Bohater nie stanowi tu wyjątku, dzieli z otaczającym go światem skłonność do ruchu kolistego i wahadłowego. Obchodzi dookoła wieżowy taras (s. 41), krąży po celi (s. 12, 23, 25, 28, 30, 45, 49, 106, 119, 120, 137, 157), opuszcza ją wielokrotnie, by wielokrotnie do niej powrócić. Dopiero podróż na Plac Atrakcji, miejsce egzekucji, nie zostanie zrównoważona i „unieważniona” powrotem do twierdzy. Ruch pozorny jest w istocie formą bezruchu. Świat przedstawiony w *Zaproszeniu na egzekucję* znajduje się – jak

²⁹ Warto przy tej okazji zauważyć, że w rosyjskiej wersji autobiografii pisarz nazywa czas „okrągłą twierdzą”: „Na początku moich studiów nad przeszłością nie całkiem rozumiałem, że czas, na pierwszy rzut oka bezgraniczny, jest w istocie okrągłą twierdzą”. V. N a b o k o v, *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 10–11. W wersji angielskiej czytamy o kulistym „więzieniu czasu”. V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2004, s. 18.

³⁰ Na temat ruchu i bezruchu w *Zaproszeniu na egzekucję* por. S. S t r e h l e K l e m t n e r, *To „Special Space”: Transformation in Invitation to a Beheading*, „Modern Fiction Studies” 1979, nr 3 (Vladimir Nabokov Number), s. 427–438.

łatwo zauważyć – w stanie inercji i głębokiego zastoju. Bezruch to jedna z jego cech charakterystycznych.

Musimy się streszczać. Zwróćmy więc jeszcze uwagę czytelnika na trzy inne cechy świata powieściowego: jego tandetność (jest to byle jaki, „naprędce sklecony i pomalowany świat”, s. 36), wszechobecną estetykę kiczu (pseudosztuka i zły smak to dla Nabokova cechy nieodłącznie związane z totalitaryzmem i – szerzej – ze złem jako kategorią etyczną) i zakłócenia w komunikacji pomiędzy jednostkami i wewnątrz nich (borykanie się Cyncynata z językiem).

Świat dookolny – przeżarty i stoczony przez totalitaryzm – to nieporozumienie, pomyłka. „Przez pomyłkę trafiłem tutaj – pisze Cyncynat – nie do więzienia, tylko w ogóle do tego strasznego, pasiastego świata” (s. 83). I mógłby westchnąć „słowami starożytnych wierszy” (s. 49): „Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?” Otóż jest! Jawi się Cyncynatowi w chwilach metafizycznych przeczuć, rozświetlonych błyskiem wyostrożonej intuicji – inny, lepszy, „taki uroczo ważny, wolny i eteryczny” (s. 83); tyle że wiodą do niego schody biegnące przez bramę śmierci. I chociaż Cyncynat wie, że śmierć wyzwoli go z więziennej udręki i przeniesie w nowe życie, to jednak się boi i karmi złudnymi nadziejami, które zresztą szybko traci na krętej drodze kolejnych rozczarowań. „Wszystko się wyjaśniło – pisze – to znaczy wszystko mnie zwiodło – wszystkie te teatralne, żalosne rzeczy: obiecanki małej swawolnicy, wilgotne spojrzenia matki, stuki za ścianą, życzliwość sąsiada, wreszcie – wzgórza, które pokryły się śmiertelną wysypką...” (s. 187).

Nie popełnimy chyba błędu, jeśli uznamy za wysłanniczkę innego świata, która pojawia się w „świecie więziennym”, przylatującą do celi ćmę (s. 150), przeciwstawioną pająkowi. W dziele Nabokova ćmy i motyle pozostają w bliskiej koneksji z zaświatami. Nie bez znaczenia jest tu przypuszczalnie fakt, że w wierzeniach wielu ludów dusze zmarłych przybierają często postać owadów, zwłaszcza ciem (może ćma jest na przykład duszą – innej ewentualnej kandydatury nie widać – ojca Cyncynata?)³¹. Ponadto, jak już wiemy, motyle nocne i dzienne są sygnaturami autora *Lolity*, zamiłowanego kolekcjonera i badacza łuskoskrzydłych, a więc sygnałem obecności stwórcy świata powieściowego, jego boga, przebywającego w innej rzeczywistości. Charakterystyczne, że w pewnym momencie ćma uzyskuje epitet „widząca” (s. 189). To oczywiście odwołanie do faktu, że każde z jej skrzydeł ozdobione było „okrągłą, połyskującą jak stal plamką, która przypominała oko” (s. 186, mowa jest też o „wiecznie otwartych oczach” owych skrzydeł, s. 189)³², ale nie tylko o to chodzi. Ćma, będąc wysłanniczką innego świata, „widzi”

³¹ Zob. uwagi na temat motylej symboliki duszy w niniejszej pracy w rozdziale poświęconym opowiadaniom Nabokova, s. 52–53.

³² Owe przypominające oczy plamki upewniają nas, że ćma owa należy do rodziny pawicowatych (*Saturniidae*), a ponieważ jest naprawdę duża, „wielkości dłoni mężczyzny” (s. 186), jest to zapewne największy motyl europejski pawica gruszkówka (*Saturnia pyri*), „osiągająca rozpiętość skrzydeł do 14 cm”. V. J. Stănêk, *Wielki atlas owadów*, przeł. A. Kadej, J. Nowakowski, J. Stolarek, Warszawa 1984, s. 369. Tak uważa również G. Barabtarlo: *Oczerk osobiennoŭstiej ustrojsztwa dwigatiela w «Priglaszenii na kazn»*. [W:] W. W. Nabokow: *Pro et contra. Licznost' i tworczestwo Władimira Nabokowa w ocenke russkich i zarubieżnych myslitielej i issledowatielej*. Antologija, sost. B. Awierin, M. Malikowa, A. Dolinin, Sankt-Pietierburg 1999. Przypomnijmy, że z innym motylem z rodziny pawicowatych mamy do czynienia w opowiadaniu *Wigilia*, por. rozdział o opowiadaniach, s. 51.

więcej, niż może zobaczyć Cyncynat, ale kontakt z nią (a bohater „koniuszkiem palca” przesuwając nawet po skraju obu skrzydeł, *ibidem*) zbliża go do ujżenia ostatecznej prawdy. To właśnie wtedy, gdy óma znajduje się w celi, Cyncynat dochodzi w swych zapiskach do słowa „śmierć”, a potem je przekreśla, jak gdyby ją unieważniając, negując, pozbawiając znaczenia. Jak zaświadcza Aleksandr Dolinin, w brudnopisie powieści autor „wprost powiązał dotknięcie ómy z ostatecznym olśnieniem bohatera, poprzedziwszy pojawienie się kata i jego pomocników następującym akapitem:

– Tak, wreszcie, jak się zdaje, wiem [~~przekreślone: co dalej~~] – powiedział na głos. – Jak to, więc to takie proste... Czemu wcześniej się nie domyśliłem? Tak, tak, oczywiście... Jakie to proste!”³³.

Nabokov musiał akapit ten wykreślić, odbierał on bowiem dramatyzm kolejnym scenom, ale usunięty fragment mówi wiele o kluczowym znaczeniu ómy jako wysłanniczki innego świata, pomagającej w przejściu do niego.

Inny, lepszy świat. Opozycja „tu/tam” (w rosyjskim oryginale *tut/tam* i „ten świat /tamten świat” (*etot swiet/tot swiet*) odgrywa w powieści niezwykle istotną, fundamentalną wręcz rolę³⁴. Jej elementy nasycają tekst już na poziomie fonetycznym:

Zielonoje, murawczatoje Tam, tamosznije, chołmy, tomlenie³⁵ prudow, tamtatam dalekogo orkiestra... On powiermuł po Matiuchinskoj [...]³⁶.

Spuszczennyj i zażmuriennyj, połz na karaczkach Cyncynat, szadi połz m-sje Pjer, i, oTowsiUdU Tiesnia, dawila na chriebiet, kołola w ładoni, w koleni, kromiesznaTma, połnaja osypcziwogo trieska, i nieskolko raz CyncynnaT Utyksajsa w Tupik, i Togda m-sje Pjer TianUł za ikry, zasTawłaja iz TUpika piaTIT'sja i jeżeminUTno Ugoł, wysTUP, nieizwiesTno czTo bolno zadiewało gołowU, i woobszcze Tiagotieła nad nim Takaja Użasnaja biesproswieTnaja toska, czTo, nie bUd' szadi sopiaszczego, bodUszczego spUTnika, – on by, TUT że leg i Umier. No woT, posle dlitielnogo prodwiżenija w Uzkoj, Ugołno-czornoj Tmie (w odnom miesTie, sbokU krasnyj fonarik TUsko obdał łoskom czernoTU), posle TiesnoTy, ślepoTy, dUchoTy, – wdali pokazajsa okrUglawszyjsja blednyj swieT: TAM był poworot i nakoniec – wychod [...]³⁷.

³³ A. Dolinin, *op. cit.*, s. 120.

³⁴ Znakomitą analizę opozycji „tu/tam” w *Zaproszeniu na egzekucję* znaleźć można w szkicu D. B. Johnsona, *The Two Worlds in Invitation to a Beheading*, [w:] i d e m, *World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor 1985.

³⁵ „O”, jako że jest nieakcentowane, czyta się w tym wyrazie „a”.

³⁶ W. Nabokow, *Priglaszenie na kazn*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda*, t. IV: 1935–1937, Sankt-Pietierburg 2002, s. 53, podkreślenie moje. Przekład polski: „Zielone trawiste Tam, tamtejsze pagórki, omdlałość tamtych stawów, tam ta tam dalekiej orkiestry... Skreślił w Materiusz [..]” (s. 18). *Nota bene*, mamy tu być może do czynienia z aluzją do wprowadzenia do poematu Puszkina *Ruslan i Ludmiła*, gdzie osiem razy na początku wersów pojawia się „tam”, ewokujące krainę baśni. Por. A. S. Puszkina, *Ruslan i Ludmiła*, [w:] i d e m, *Połnoje sobranije soczinienij w diesiaty tomach*, t. IV: *Poemy. Skazki*, Moskwa–Leningrad 1950, s. 11–12.

³⁷ W. Nabokow, *Priglaszenie na kazn*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij...*, s. 144–145, podkreślenie moje. Przekład polski: „Przyplaszczony, ze zmrużonymi powiekami Cyncynat potulnie pełził na czworakach, z tyłu, tuż za nim, pełził M'sieur Pierre, zewsząd napierała nieprzenikniona ciemność pełna chrzęstu, chrobotu i trzasków, uciskała grzbiet, urażała dłonie i kolana’ parę razy Cyncynat utknął w jakimś tuneliku bez wyjścia i wtedy M'sieur Pierre ciągnął go za łydki, zmuszając do odwrotu; i co chwila więzień boleśnie ocierał sobie głowę o kant, ułomek muru, nie wiadomo o co, i w ogóle przygniatała go taka straszna, beznadziejna wprost udręka, że gdyby nie sapiący i szturchający go z tyłu towarzyszy wędrowki, to by się tu natychmiast ułożył i umarł. Ale oto, po długim posuwaniu się w wąskiej, czarnej jak węgiel ciemności (w pewnym miejscu, z boku, czerwona lampka mętym blaskiem oblała czerń), po ciemnocie, ślepotcie, duchocie – w dali zabłysło blade okrągłe światło: był tam zakręt i nareszcie – wyjście [...]” (s. 146).

W pierwszym ustępie mowa jest o Ogrodach Tamary – krainie młodości i miłości Cyncynata, która w samej swojej nazwie zawiera dodatkowo nacechowany człon opozycji. Poddane arkadyjskiej idealizacji Ogrody Tamary wydają się bohaterowi – jakże niesłusznie! – ambasadą „tam” w świecie „tu”³⁸. Znamienne, że nazwa własna nienależącej do Ogródów ulicy zaczyna się od inwersji „tam” (ponadto kojarzy się z przekleństwem, z juchą i z rosyjskim słowem *matiuk* – „dźwięk przy uderzeniu topora”)³⁹. W drugim ustępie Cyncynat pełni tunelem, który stanowi dla niego kwintesencję więzienności, stąd ukryte tu słowo „tut”, wydłużone czasem w naśladowujące wycie „tuut” lub „tuut”⁴⁰.

Przeciwstawienie dwu światów najłatwiej dostrzec w rozdziale VIII, gdzie – by tak rzec – wypływa ono na powierzchnię. Przytoczmy odpowiedni ustęp (także w oryginale jego początek nasycony jest głoskami „t” i „u”, tworzącymi zarówno rosyjskie „tut”, jak i jego polski odpowiednik „tu”):

Nie tutaj! Tępe „tutaj”, które podpira i w którym rozpiera się „t”, twarda twierdza, w której murach zamknięto nieustannie skuczając upiorną trwogę, to „tutaj” trzyma mnie, tłoczy, przygniata. Ale nocami – jakie przebłyki, jakie... On jest, jest mój senny świat, nie może go nie być, bo przecież musi istnieć wzór, skoro istnieje nędzna kopia. [...] Tam – niezrównaną mądrością płonie ludzkie spojrzenie; tam swobodnie przechadzają się dręczeni tutaj dziwacy; tam czas układa się zgodnie z wolą człowieka [...]. Tam, tam – oryginał tych ogrodów, po których błakaliśmy się tutaj, w których ukrywaliśmy się; tam wszystko uderza swoją czarowną oczywistością, prostotą doskonałego dobra; tam wszystko raduje duszę, wszystko przeniknięte jest tą uciechą, którą znają dzieci; tam błyszczą to lustra, które czasami puszcza zajączka aż tutaj... (s. 85–86)

Dwa światy przeciwstawione są w przytoczonym ustępie w duchu platońskim (czy ewentualnie neoplatońskim)⁴¹ – jako idealny wzór i „nędzna kopia”⁴². Przeciwstawia się je

³⁸ Jak wykazuje Jakub Sadowski, Cyncynat kuszony jest przez szeroko rozumiany aparat więzienny za pomocą Ogródów Tamary, a kiedy pokusie nie ulega, nie chce się „pokajać”, następuje ich profanacja i obalenie iluzji bohatera co do ich szczególnego charakteru. J. Sadowski, *Taniec przed kaźnią. O „Zaproszeniu na egzekucję” Władimira Nabokowa*. [W:] *Taniec i literatura*, red. E. Czaplewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002, s. 213–229.

³⁹ Słowo to pochodzi z okolic Wologdy, takie jego znaczenie odnotowuje ulubiony słownik Nabokowa, *Tołkowijski słownik żywego wielikorusskiego języka* Władimira Dala. Znajduje się ono w jego najlepszym i najobszerniejszym, trzecim wydaniu, opracowanym przez Jana Baudouina de Courtenay (t. II, Sankt-Pietierburg–Moskwa 1905, s. 803). W wersji angielskiej ulica nazywa się Matterfact Street, co kojarzy się przede wszystkim z praktycyzmem, rzeczowością, przyziemnością i materią, a także z czymś złym, z jakimś problemem, kłopotem.

⁴⁰ Oba przytoczone tu ustępy cytuje również w swym szkicu D. B. Johnson.

⁴¹ Nabokov stwierdził: „nie jestem szczególnym miłośnikiem Platona, nie przeżyłbym zbyt długo pod władzą jego germańskiego reżymu, na który składają się militarystyka i muzyka”. V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 70. Niemniej platoński idealizm niewątpliwie mocno na niego oddziałał. Być może stało się tak dlatego, że „platonizm to podstawowa cecha rosyjskiej filozofii wszechjedności” i że filozofia owa „wywarła silny wpływ na całą aktywność kulturową «Srebrnego Wieku»”. A. Tichonow, *Platonizm w Rosji*, przeł. H. Rarot, Kraków 2004, s. 10, 11.

⁴² Z podobnym przeciwstawieniem mamy do czynienia już we wczesnym tekście Nabokova, drukowanym w jednym z emigracyjnych almanachów literackich szkicu o Rupercie Brooke’u, którego wiersz *Tiare Tahiti* rosyjski pisarz odczytuje w duchu zdecydowanie platońskim: „Brooke sam jest «marzącą rybą», kiedy, rzucony na tropikalną wyspę, obiecuje swej hawajskiej ukochanej doskonałość kraju za chmurami, «gdzie mieszkają Nieśmiertelni – szlachetni, piękni, prawdziwi – te Oryginały, wobec których my jesteśmy ziemskimi, głupimi, byle jakimi kopiami. Tam – Oblicze, a my tu jesteśmy tylko jego widmami. Tam – pewna, nigdy nie zachodząca Gwiazda i Kwiat, którego błąd cień lubimy na ziemi. Tam nie ma ani jednej łyzy, a jest tylko Smutek. Nie ma poruszających się nóg, a jest tylko Taniec. Wszystkie pieśni znikną w jednej Pieśni. Zamiast kochanków będzie Kochanie...». W. Sirin, *Rupiert Bruk*, „Grani” 1922, kn. 1. Cyt. za przedrukiem w:

sobie w powieści także na innej zasadzie – jako sen i jawę. Snem jest, rzecz jasna, świat „tu” (przypomnijmy mauzoleum i pomnik kapitana Sennego), jawą – zaledwie przeczuwalny świat „tam”. To w marzeniach sennych – paradoksalnie! – bohater znajduje zapowiedź prawdziwej jawy:

A przecież od wczesnego dzieciństwa miewałem sny... W moich snach świat był uszlachetniony, uduchowiony; [...] ożywał, stawał się taki uroczym ważny, wolny i eteryczny, że później było mi ciężko oddychać kurzem namalowanego życia. Poza tym już dawno przyzwyczałem się do myśli, że to, co wszyscy nazywają snami, jest półrzeczywistością, obietnicą rzeczywistości, jej przedsmakiem i tchnieniem, to znaczy, że zawierają one w sobie, w bardzo mętnej i rozcieńczonej postaci, więcej prawdziwej rzeczywistości niż nasza wychwalana jawa, będąca z kolei półsnem, złą drzemką, do której przenikają z zewnątrz osobiście wykoślawione głosy i obrazy rzeczywistego świata, przepływającego za opłotkami świadomości [...].

(s. 83–84)

Dwa światy przeciwstawione są w powieści jeszcze inaczej – jako widowisko (baletowe, operowe, cyrkowe lub teatralne) i rzeczywistość. Motyw baletu (s. 44, 96, 136), związany głównie z osobą Emmoczki, i motyw opery (s. 28, 156) mają charakter epizodyczny. Motyw cyrku występuje częściej (s. 61, 67, 77, 104–105, 124, 136, 145, 150–152) i rzuca się w oczy ze znacznie większą siłą. Najważniejszy jest motyw teatru, który przewija się przez całą powieść, nasycając ją żywiołem teatralności tak dogłębnie, że powstaje coś w rodzaju epiki „teatrem podszytej”. Aż gęsto tu od „znaków teatralnych”, co chwila spotykamy się z którymś z nich: charakteryzacją, kostiumem, rekwizytem, dekoracją, oświetleniem....: „Idealna peruczka, czarna jak smoła, z woskowym przedziałkiem” (s. 14), „Żółta peruczka” (s. 145), „Jego umalowana twarz z ciemnoniebieskimi brwiami i długą zajęczą wargą” (s. 34), „Kiedy wreszcie Rodion sobie poszedł, gniewnie zrywając w marszu brodę razem z kudłatą czapką włosów” (s. 187), „Pięknie uróżwiony M’sieur Pierre” (s. 190), „żołędź-rekwizyt” (s. 114), „Księżyc już zabrano” (s. 175), „potknął się, podskoczył i znalazł się na niewielkim dziedzińcu, pełnym różnych części rozmontowanego księżycza” (s. 18), „Za tymi pierwszymi rzędami następowały rzędy gorsze pod względem wyrazistości oczu i ust [...], te najbardziej oddalone wreszcie były w ogóle kiepsko namalowane – tam, z tyłu, na dekoracji przedstawiającej plac” (s. 202), „Były jakieś problemy z oświetleniem” (s. 201), „W tym momencie Rodion, jak w teatrze, przyniósł na tacy liliowy bilecik” (s. 62), „Na zewnątrz rozszalała się letnia burza, zainscenizowana prosto, lecz ze smakiem” (s. 117). Mówi się także wprost o świecie „tu” jako spektaklu teatralnym: „Oto moje życzenie – powiedział głośno i wyraźnie [Cyncynat] – proszę o trzy minuty – wyjdźcie na ten czas albo przynajmniej zamilknijcie – tak, trzy minuty antraktu – a potem, niech będzie, dogram z wami do końca tę idiotyczną sztukę” (s. 192). Pięciokrotnie (s. 118, 157, 162, 179–180, 182) pojawiają się didaskalia. Z kolei użyte wiele razy słowo „kukła” wywołuje oczywiste skojarzenia z teatrem marionetek.

W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. I: 1918–1925, Sankt-Pietierburg 1999, s. 730. Na prekursorski wobec *Zaproszenia na egzekucję* charakter tego fragmentu zwraca uwagę komentatorka M. M a l i k o w a: *Primieczanija*. [W:] *Sobranije soczinienij russkogo pierioda*, t. I, s. 809.

Sztuczność świata przedstawionego zdaje się podkreślać jego fikcyjną naturę. Donald Barton Johnson⁴³ sugeruje, że być może Cyncynat niejasno zdaje sobie sprawę, że przyszło mu żyć w świecie fikcyjnym, będącym pisarską kreacją (wyraźną świadomość tego faktu zyska na końcu utworu Adam Krug, bohater powieści *Nieprawie godło*).

Trzeba powiedzieć wyraźnie, że technika motywów przewodnich – którą Nabokov z takim upodobaniem posługuje się w swoich utworach – w *Zaproszeniu na egzekucję* wysuwa się na pierwszy plan, stając się głównym czynnikiem formotwórczym. Motywika powieści jest niezmiernie bogata. Tak więc – obok wymienionych już czterech motywów „widowskich” – mamy tu motywy: zegara, ołówka, pająka⁴⁴, „narzeczeństwa”, chodzenia po celi (wędrówki), otwierających się drzwi do celi, gasnącego i zapalającego się w celi światła, Ogrodów Tamary, telegrafistów⁴⁵, koni... Te powracające jak fale lejtymotywy porządkują i strukturalizują świat przedstawiony, tworząc siatkę elementów powtarzających się i nadając powieści pewne cechy formy muzycznej (temat na osobne studium).

Pisząc o którejkolwiek z powieści Nabokova, nie sposób nie wspomnieć choćby w kilku słowach o sytuacji narracyjnej. Kim jest narrator w *Zaproszeniu na egzekucję*? W pierwszej chwili można ulec złudzeniu, że jest to idealnie bezosobowy, wszechwiedzący narrator w czapce niewidce. Że jest to narrator-boski absolut, którego ewentualnie można próbować utożsamić ze stwórcą powieściowego świata⁴⁶. Nic bardziej mylnego! Po uważnej lekturze znajdziemy nieliczne wprawdzie, ale namacalne dowody jego „fizycznej” obecności, cechy narracji auktoralnej; bezpośrednie zwroty do czytelnika („widmo towarzyszące każdemu z nas – i tobie, i mnie, i temu tam”, s. 23) i do bohatera

⁴³ D. B. Johnson, *Worlds in Regression*, s. 216.

⁴⁴ Kiedy pajak pojawia się w powieści po raz pierwszy, określony zostaje jako „urzędowy przyjaciel skazańców” (s. 13). Mamy tu prawdopodobnie do czynienia z aluzją do Byronowskiego *Więźnia Czylłonu* (1816, *The Prisoner of Chillon*), w którego strofie XIV, ostatniej, czytamy: „With spiders I had frendship made” (*The Works of Lord Byron*, Ware 1994, s. 330), czyli „Zaprzyjaźniłem się z pajakami” (polski tłumacz, Franciszek Dzierżykraj Morawski, oddaje to słowami: „Zawarłem przyjaźń z pajakiem więzienia”. G. B y r o n, *Więzień Czylłonu*, [w:] i d e m, *Wiersze i poematy*, oprac. J. Żuławski, Warszawa 1954, s. 327), a raczej do rosyjskiej parafrazy tego poematu pióra Wasilija Żukowskiego (*Szylonskij uznik*), gdzie pajak nazwany został „przyjacielem”: „Tam wsjo drug / Wsjo odnodomieć było moj: / Pauk tiemnicznyj nado mnoj / Tam mirno tkal w mojom oknie” (W. A. Ż u k o w s k i, *Soczinienija w trioch tomach*, sost. I. M. Siemienko, t. II: *Baŭady. Poemy. Powiesti i sceny w stichach*, Moskwa 1980, s. 262). Warto zauważyć, że po raz pierwszy pajak i skazaniec w więzieniu zestawieni są ze sobą w twórczości Nabokova we wczesnej sztuce *Śmierć*, gdzie jedna z postaci (Gonville) powiada: „Zamknięty w lochu / na pół godziny przed swą egzekucją / beztrósko wbiła baczny wzrok w pająka”. W. N a b o k o w, *Śmierć*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda*, t. I, s. 678.

⁴⁵ Telegrafści, jak się zdaje, są w świecie przedstawionym powieści nosicielami władzy anonimowej, czyli rzeczywistej. „Jednej reguły – pisze H. A r e n d t (*op. cit.*, s. 403) – każdy może być pewien w państwie totalitarnym: im bardziej widoczne są urzędy, tym mniejszą mają władzę; i odwrotnie: im mniej się wie o istnieniu danej instytucji, tym okazuje się w końcu potężniejsza”. Na wpół zatarty napis na ścianie celi Cyncynata „Wieczni solenizanci, ja was...” (s. 25) to pogróżka skierowana pod adresem telegrafistów. Napis ten należy skojarzyć z dwoma innymi miejscami tekstu: „Skreślił w Materjuszę [...] obok odświętnie wyglądających białych willi pracowników telegrafu, wiecznie obchodzących czyjeś imieniny” (s. 18) i „przy oknie [...] popijają czterej weseli telegrafści, trącając się pucharami i wznosząc toasty za zdrowie przechodniów” (s. 67).

⁴⁶ Jeden z badaczy powiada: „Narrator *Zaproszenia na egzekucję* jest oczywiście bliższy bycia samym Nabokovem niż narratorzy większości jego powieści, zwłaszcza narratorzy pierwszoosobowi”. D. S t u a r t, *Nabokov: The Dimensions of Parody*, Baton Rouge–London 1978, s. 81, przypis 8.

(„ostrożnie, Cyncynacie!”, s. 142; „czy to ty mówisz, Cyncynacie?”, s. 190), deklaracje „częściowej ignorancji” („Czy to dlatego, że od procesu upłynął pewien okrągły okres: dwa tygodnie – czy też dlatego, że przybliżanie się spieszących na ratunek dźwięków obiecywało zmianę doli – dość, że Cyncynat robił tej nocy w myśli przegląd godzin spędzonych w twierdzy”, s. 142), manifestacje własnych przekonań („moim zdaniem powtarzają się one, moim zdaniem są tylko trzy ich rodzaje, moim zdaniem wszystko jest zrobione z siatki, a niebieskozielona barwa wygląda podejrzenie...”, s. 200) i stosunku uczuciowego do postaci („Mój biedny mały Cyncynat”, s. 60), informacje antycypujące narrację („Teraz mowa będzie o drogocенności Cyncynata”, s. 109). Co więcej, raz nawet odnosi się wrażenie, że narrator usytuowany jest wewnątrz świata przedstawionego i kieruje się w ocenach obowiązującymi tam normami „legalności”; „[...] nieduża i mimo wszystkich udręk jeszcze młoda twarz Cyncynata [...] miała wyraz absolutnie u nas niedopuszczalny [...]” (s. 109, podkreślenie moje L.E). Ten ostatni przypadek można wytłumaczyć nałożeniem się na siebie punktu widzenia jednej z postaci i punktu widzenia narratora⁴⁷, głosu obserwującej Cyncynata postaci ze świata przedstawionego utworu i głosu przyjaznego bohaterowi narratora. Ale kiedy słyszymy po prostu narratora, możemy także spytać: Kto tu mówi? Jest to niewątpliwie jakaś postać, ale postać, która przez cały czas pozostaje w ukryciu i o której nie można powiedzieć dokładnie nic (raczej: nie można powiedzieć nic dokładnie)⁴⁸.

Czy jednak istotnie? Można by chyba próbować postawić hipotezę, w jakiś sposób bliżej narratora określającą. Niewykluczone, że narratorem jest ojciec Cyncynata⁴⁹, o którym to ojcu wiemy zresztą bardzo niewiele. Ta hipoteza tłumaczyłaby i nieco ograniczoną wszechwiedzę narratora, i uczuciowy stosunek do bohatera („mój biedny mały Cyncynat” – tak można powiedzieć o swoim dziecku), i stwierdzenie „absolutnie u nas niedopuszczalny”. Oczywiście ojciec Cyncynata nie żyje, ale to nie problem, w końcu w dziele tego samego autora (a cała twórczość Nabokova niewątpliwie tworzy pewną koherentną strukturę), w *Przezroczyściach przedmiotach*, w sposób nie budzący wątpliwości mamy do czynienia z narratorem lub narratorami z zaświatów. Późniejsza o kilkadziesiąt lat powieść kończy się śmiercią bohatera, na którego „po drugiej stronie” czeka główny narrator, pragnący pomóc mu w przejściu do innego świata. Niewykluczone, że w *Zaproszeniu na egzekucję* mamy do czynienia z sytuacją analogiczną. To, że narratorem jest umarły, tłumaczyłoby dwoistą naturę opowiadacza (wszechwiedza i jej

⁴⁷ Tak interpretuje go P. T a m m i, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, tom 231), s. 76.

⁴⁸ Jak zauważa V. E. A l e x a n d r o v (op. cit., s. 95–97), występuje w tekście chwyt niezauważalnego przejścia od słów Cyncynata do narracji (Cyncynat pisze list do Marfinki: „[...] nie myśl, że ten list jest podrobiony, to ja piszę, Cyncynat, to ja płaczę, Cyncynat, który w istocie chodził wokół stołu, a potem, kiedy Rodion przyniósł mu obiad, powiedział...”, dalej następuje dialog, s. 130), co może jego zdaniem wskazywać na „zaświatowe” oddziaływanie narratora, podobnie rzecz się ma z faktem, że piszący miejscami nieporadnie Cyncynat gdzie indziej wznosi się na wyżyny pisarskiego kunsztu, wyżyny dostępne narratorowi. Z kolei Siergiej Dawydow (S. D a v y d o v, op. cit., s. 150–151) zwraca uwagę na fakt, że niektóre słowa zostają bohaterowi „podszepnięte” przez narratora. Nie zmniejsza to jednak trudności z wyraźnym określeniem osoby owego narratora, tylko raczej przeciwnie, zwiększa je.

⁴⁹ Na trop tego pomysłu naprowadził mnie jeden z moich studentów, Radosław Mirski, mówiąc, że jego zdaniem, narrator jest „ojcem duchowym” bohatera.

ograniczenie, przynależność do innego wymiaru i identyfikacja ze światem bohatera). Trzeba jednak powiedzieć, że w sposób absolutnie niepodważalny tezy o tożsamości narratora z ojcem Cyncynata udowodnić się raczej nie da.

Niejednoznaczne jest także zakończenie powieści⁵⁰. Trudno orzec z pewnością, czy świat otaczający Cyncynata ulega unicestwieniu jedynie w jego świadomości, czy też rozpada się „naprawdę” (w końcu mógłby się rozpaść sam z siebie wskutek postępującego starzenia się materii, coraz większej zmurzałości). Nie ma to zresztą większego znaczenia. Tytułowa egzekucja przynosi bohaterowi wyzwolenie, niezależnie od tego, jaką przyjmujemy interpretację – że się dokonała, że topór katowski spadł, czy też że się nie dokonała, że znieruchomiał topór zawisł w powietrzu (bardziej prawdopodobna wydaje się teza, że bohater umiera)⁵¹. Tak czy inaczej Cyncynat schodzi z pomostu i rusza w stronę innego, lepszego świata – świata „istot podobnych do niego” (s. 205).

Nie tylko narrator i zakończenie powieści są niejednoznaczne. Nic tutaj na dobrą sprawę jednoznaczne nie jest – ani postaci, ani przedmioty, ani sytuacje. I nigdy właściwie nie można być pewnym, „jak się rzeczy faktycznie mają”. Świat przedstawiony opalizuje wieloznacznością, która stanowi zasadę kształtującą utworu⁵². Choć trzeba wyraźnie powiedzieć, że wieloznaczność nie obejmuje etycznej oceny świata przedstawionego ani postaci.

Zaproszenie na egzekucję uchodzi wśród nabokowistów za jedno z arcydzieł dwudziestowiecznej literatury rosyjskiej. Istotnie, nie wiadomo, co tu bardziej podziwiać: bogactwo wyobraźni, urodę idiolektu, wirtuozerię stylu, sztukę detalu, subtelność ironii i humor, technikę motywów przewodnich, klimat i „kolor” powieści czy jej misterną budowę, łączącą harmonijnie różnorodne pierwiastki w jednolitą strukturę literacką.

⁵⁰ Jurij Iwask, a później Margaret Byrd Boegman zwracają uwagę na pewne podobieństwo zakończenia *Zaproszenia na egzekucję* i *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, powieści, którą Nabokov przełożył na język rosyjski (*Ania w stranie czudies*, Berlin 1923). W *Alicji* Królowa Kier nakazuje uciąć głowę tytułowej bohaterce, ta jednak mówi: „A któż się z wami liczy?” i dodaje: „Jesteście zwykłą talią kart!”. Wtedy talia unosi się w powietrze i leci w jej kierunku, Alicja zaś budzi się z głową wspartą na kolanach siostry (L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 132, kursywa autora cytatu). Podobnie więc jak w powieści Nabokova rzeczywistość fikcyjna zdradza się ze swoją fikcyjną naturą, ponieważ główna postać książki przestaje się liczyć z ową rzeczywistością. I Alicja, i Cyncynat kierują się ku rzeczywistości innej. G. Iwask, *The World of Vladimir Nabokov*, „Russian Review” 1961, vol. 20, nr 2, s. 139. M. B. Boegman, „Invitation to a Beheading” and the *Many Shades of Kafka*. [W:] *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*, ed. J. E. Rivers, C. Nicol, Austin 1982, s. 109. Z kolei Aleksandr Dolinin przywołuje zakończenie dramatu Aleksandra Błoka *Buda jarmarczna* (1906, *Bałaganczik*), gdzie okazuje się, że „przestrzeń widziana w oknie jest narysowana na papierze”, bo papier ów się rozdziera, gdzie ludzie „przerazeni rozbiegają się w rozmaite strony” i gdzie „wszystkie dekoracje zwijają się i ulatują w górę”. A. Błok, *Buda jarmarczna*, przeł. J. Zagórski, [w:] i d e m, *Utwory dramatyczne*, wyb. S. Pollak, Kraków 1985, s. 16–17. Rosyjski badacz widzi tu „drugą możliwą paralelę”. A. Dolinin, *op. cit.*, s. 121 (przypis 24).

⁵¹ Władysław Chodasiewicz uważa *Zaproszenie* za opis świata tworzącego artysty, „twórczej maligny Cyncynata”, i powiada: „Cyncynat ani nie zostaje stracony, ani nie unika kaźni, ponieważ w całej opowieści widzimy go w wyobrażonym świecie, gdzie żadne realne zdarzenia nie są możliwe. W końcowych liniach dwuwymiarowy, namalowany świat Cyncynata się wali [...]. Przedstawiony jest tu oczywiście powrót artysty ze sfery tworzenia do rzeczywistości”. W. Chodasiewicz, *O Sirinie*, [w:] i d e m, *Koleblemy trionożnik. Izbrannoje*, sost. W. G. Pierielmutier, Moskwa 1991, s. 461.

⁵² Na temat wieloznaczności w *Zaproszeniu na egzekucję* por. L. Toker, *Ambiguity in Vladimir Nabokov's „Invitation to a Beheading”* (Abstract of the paper presented at the conference on Ambiguity in Literature and Film at Florida State University in Tallahassee, January 30, 1981), „The Vladimir Nabokov Research Newsletter” 1982, nr 8, s. 49–51.

Pozostaje pytanie o „istotę” tego utworu, o jego tajemniczą „magię” tak łatwo wyczuwalną w odbiorze czytelnicznym. Oto jeden z „przeklętych problemów” humanistyki: uchwycić pojedyncze dzieło w jego najbardziej swoistych własnościach, uchwycić je nie w tym, co ma wspólnego ze wszystkimi innymi egzemplarzami danego gatunku, co się powtarza, lecz w tym, co ma odmiennego i odrębnego, co stanowi o jego niepowtarzalnej jedyności. A Nabokov najwyżej cenił właśnie to, co ściśle indywidualne, wyjątkowe, konkretne, jedyne w swoim rodzaju. Stąd chyba (przynajmniej między innymi) jego niechęć do klisz, banałów, oklepanych frazesów, generalizacji, niechęć do schematów i konwencji, stadnego instynktu, do grup, wspólnot, klubów, nawet do zorganizowanych kościołów, do mitu, powtarzającego się w kulturze i jej wytworach modelu, do marksizmu podporządkowującego indywidualium klasie społecznej, a wydarzenia dziejowe prawom rozwoju społeczeństw sformułowanym przez materializm historyczny, i freudyizmu podporządkowującego ludzkie zachowania i ludzkie sny wspólnym wszystkim mechanizmom psychicznym, i do powtarzalnej freudowskiej symboliki⁵³.

Przypomnijmy, że „utwór prozatorski” zasługuje dla Nabokova na tę nazwę tylko wtedy, gdy daje „rozkosz estetyczną”, czyli poczucie łączności „z odmiennymi stanami bytu”⁵⁴. Czy nie mamy tu do czynienia z taką właśnie powieścią, uchylającą przed czytelnikiem drzwi do innego świata? Pamiętajmy też, że dzieło Nabokova (podobnie jak dzieło Flauberta i Joyce’a) to przede wszystkim świadomość formy, konwencji i techniki pisarskiej. I ludyczne (w sensie Huizingowskim) ich „przedrzeźnianie”, i zwodzenie czytelnika – błyskotliwa i piekielnie inteligentna gra w literaturę. Ale właśnie ta gra i ta świadomość są gwarantem prawdziwego artystyzmu, a tylko prawdziwie artystyczne dzieło pozwala na kontakt z owymi „odmiennymi stanami egzystencji”. Metafizyka ufundowana na estetyce.

Zaproszenie na egzekucję. Jak *L’Invitation au voyage* Charles’a Baudelaire’a⁵⁵. Zaproszenie kogo? Naturalnie Cyncynata – głównego aktora, dla którego okaże się ono zaproszeniem do podróży; ale i nas – widzów powieściowego spektaklu.

⁵³ O innej możliwej przyczynie niechęci do freudyizmu wspominaliśmy w rozdziale I niniejszej pracy (przypis 119). O jeszcze innej pisze Zadie Smith, uznając, że niechęć ta nie była kaprysem, „przerażała go teoria nieświadomości. Nie mógł znieść tego, że miałby zgodzić się na istnienie jakiejś wtórnej siły, która kierowałaby jego siłą i ją rozpraszała”. Z. Smith, *Ponowne czytanie Barthes’a i Nabokowa*, [w:] e a d e m, *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, przeł. A. Pokojka, Kraków 2010, s. 78.

⁵⁴ Zob. przypis 2. do *Wstępu* w niniejszej pracy.

⁵⁵ Do *Zaproszenia do podróży* Charles’a Baudelaire’a (wiersza, nie tak samo zatytułowanego poematu prozą) Nabokov uczyni aluzję w *Adzie* (V. Nabokov, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009, s. 134; por. L. Engelking, *Komentarz tłumacza*. [W:] V. Nabokov, *Ada*, s. 740–741), co potwierdza fakt, iż był to dla niego utwór ważny. Ponadto pisarz wymienia go w jednym ze swoich wykładów, nazywając „cudownie rozmarzonym” i „onirycznym”. V. Nabokov, *Sztuka przekładu*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 398.

XII

NABOKOV A FRANZ KAFKA

Vladimir Nabokov cenił twórczość Franza Kafki bardzo wysoko, Kafka był jednym ze stosunkowo nielicznych autorów, dla których znajdował słowa niekłamanego podziwu i zachwyty. Spytany przez niemieckiego dziennikarza, czy jest jakiś niemiecki pisarz, którego naprawdę lubi, bez wahania odpowiedział: „Franz Kafka. Ale nie mistyczny wizerunek Franza Kafki stworzony przez jego przyjaciół, tylko prawdziwy Franz Kafka. Uważam go za jednego z największych europejskich pisarzy naszych czasów i mogę wciąż czytać i czytać od nowa takie dzieła, jak *Przemiana* czy *Zamek*”¹. W wywiadzie udzielonym Robertowi Hughesowi z Television 13 Educational Program z Nowego Jorku autor *Lolity* przedstawił swój prywatny wykaz największych arcydzieł prozy światowej XX wieku: „*Ulisses* Joyce’a, *Przemiana* Kafki, *Petersburg* Bielego i pierwsza połowa bajki Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, w tej kolejności”². Powstałe w grudniu 1912 r. i opublikowane najpierw w piśmie „*Weisse Blätter*”, a potem książkowo w lipskim wydawnictwie Kurta Wolffa (w 1915) opowiadanie praskiego pisarza ustąpiło więc na tej liście miejsca jedynie dziełu znacznie obszerniejszemu, powieści wielkiego Irlandczyka.

Przemiana (*Die Verwandlung*) stała się też przedmiotem wykładów Nabokova na uniwersytecie Cornella w ramach cyklu „Literatura powszechna” (po raz pierwszy wygłoszonego w 1950 r.). Autor *Daru* stwierdzał między innymi; „u Kafki centralna postać przynależy do otaczającego ją absurdałnego świata, ale w sposób poruszający i nacechowany tragizmem usiłuje się z niego wydostać do świata ludzi – aż w końcu umiera z rozpacz”³. Według Nabokova rodzina bohatera *Przemiany*, Gregora Samsy, krążąca wokół „fantastycznego insekta”, w którego się przemienił, „nie jest niczym innym jak przeciętnością, która otacza geniusza”⁴. Czytamy także: „Gregor jest istotą ludzką o powierzchowności owada, jego rodzina to insekty o powierzchowności ludzi”⁵. Nabokov zwraca w wykładzie uwagę na cechy ludzkie i owadzie wymieszane w bohaterze opowiadania i na to, jakim właściwie owadem staje się Gregor: tu wypowiada się

¹ M. George, *Wer ist der Lolita-Autor? Ein Interview mit Vladimir Nabokov*, „Die Zeit”, 17 IV 1959, s. 6.

² V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 57.

³ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 330.

⁴ *Ibidem*, s. 336.

⁵ *Ibidem*, s. 360.

z pozycji zawodowego entomologa, którym – jak wiemy – istotnie był, i stwierdza autorytatywnie, że bohater *Przemiany* zmienia się w dużego żuka, a nie – jak chcieli niektórzy komentatorzy (i niektórzy tłumacze) – w karalucha. „Karalucha przypomina pod jednym tylko względem: jest brązowy”⁶. Jak wspomina Alfred Appel junior, podczas wykładu Nabokov kreślił na tablicy „dwa olbrzymie rysunki Gregora Samsy [jako owada] – jeden z boku, jeden z góry”⁷. W wywiadzie dla Television 13 pisarz powiedział: „Analizując słynne opowiadanie Kafki, moi studenci musieli precyzyjnie wiedzieć, w jakiego rodzaju owada przemienił się Gregor [...] i musieli umieć dokładnie opisać układ pokoi w mieszkaniu rodziny Samsów, wraz z miejscami, w których znajdowały się drzwi i meble”⁸. Dochodziło tu do głosu przekonanie Nabokova, że w prawdziwej sztuce wyjątkowo ważne są konkret i detal. „Abstrakcyjna, symboliczna wartość dzieła – mówił – nigdy nie powinna dominować nad gorejącym płomieniem tego, co w nim żywe”⁹.

W swoim wykładzie Nabokov zwraca też uwagę na główne motywy (wątki tematyczne) występujące w opowiadaniu. Są nimi liczba trzy, kojarząca się z Heglowską triadą¹⁰, oraz motyw drzwi („ich ciągle otwieranie i zamykanie”); trzeci motyw „łączy się ze wzlotami i upadkami rodziny Samsów, stanem chwiejnej równowagi pomiędzy ich rozkwitem a rozpaczliwą, żalosną sytuacją Gregora”¹¹. Trzeba tu przypomnieć, że technika wątków tematycznych, które można nazwać też lejtmotywami, to ulubiona technika samego Nabokova, mistrzowsko przezeń realizowana w wielu powieściach. Lejtmotywy w jego utworach tworzą mniej lub bardziej skomplikowane wzory i desenie¹².

W przedmowie do angielskiego przekładu jednego ze swych arcydzieł, powieści *Zaproszenie na egzekucję*, Nabokov powiada: „Emigracyjni recenzenci, których książka zbiła trochę z tropu, ale którym się podobała, uważali że słysząc w niej «Kafkowską» nutę, nie wiedząc, że nie znam niemieckiego, zupełnie nie orientuję się we współczesnej literaturze niemieckiej i nie czytałem jeszcze francuskich ani angielskich przekładów dzieł Kafki. Bez wątpienia istnieją pewne stylistyczne związki między tą książką i, powiedzmy, moimi wcześniejszymi opowiadaniem (albo moją późniejszą powieścią *Nieprawie godło*)¹³, brak natomiast takich związków między nią a *Zamkiem*

⁶ *Ibidem*, s. 335.

⁷ A. Appel, Jr., *Remembering Nabokov*. [W:] *Vladimir Nabokov: A Tribute*, ed. P. Quennell, London 1970, s. 19. Rysunki te oraz Nabokowski szkic mieszkania Samsów reprodukowane są w: V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, s. 334–335.

⁸ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 55.

⁹ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, s. 362.

¹⁰ Triada owa nie była Nabokowowi obca, w autobiografii pisze, że „Heglowska triada (tak popularna w dawnej Rosji) wyraża jedynie zasadniczą spiralność wszechrzeczy w odniesieniu do czasu”. I dodaje: „Kolorowa spirala w szklanej kulce – tak widzę swoje życie. Dwadzieścia lat spędzonych w ojczystej Rosji (1899–1919) tworzy łuk tezowy. Dwadzieścia jeden lat dobrowolnego wygnania w Anglii, Niemczech i Francji (1919–1940) stanowi oczywistą antytezę. Okres spędzony w przybranym kraju (1910–1960) układa się w syntezę – a zarazem nową tezę”. V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kolyżsko, Warszawa 2005, s. 247.

¹¹ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, s. 363.

¹² Por. A. de Jonge, *Nabokov's Uses of Pattern*. [W:] *Vladimir Nabokov: A Tribute*, s. 59–72.

¹³ Nabokov odrzucał pokrewieństwo tego utworu z Kafką: „automatyczne porównywanie *Nieprawego godła* z dziełami Kafki lub kliszami Orwella wykazałoby jedynie, że dokonujący tych porównań automat nie mógł czytać ani niemieckiego geniusza, ani angielskiej miernoty”. V. Nabokov, *Przedmowa* [do:]

czy *Procesem*¹⁴. Co ciekawe, w tym wypadku pamięć okazała się zawodna. W związku z *Zaproszeniem na egzekucję* pisało się po jego czasopiśmiennicze i książkowej publikacji o pokrewieństwie, dość zresztą wątpliwym, choćby z Michaiłem Sałtykowem-Szczedrinem¹⁵, ale nie z Kafką. Jak powiada biograf rosyjskiego pisarza, „żaden z czołowych emigracyjnych recenzentów, prawdziwych erudytów mających skłonność do wyszukiwania wpływów i zależności, nie wspomniał nazwiska Kafki, zapewne dlatego, że albo go nie czytali, albo nie mieli powodu uważać go za znanego twórcę. Był tylko jeden wyjątek, przerywający to milczenie krytyków: na wieczorze autorskim w Paryżu w 1936 r. Gieorgij Adamowicz spytał Sirina, czy czytał *Proces*. «Nie» – brzmiała odpowiedź¹⁶.

Jak twierdzi w swoich literackich wspomnieniach bliski Adamowiczowi i kręgowi wójującego z autorem *Obrony Łużyna* pisma „Czista” Wasilij S. Janowski (pozostaje oczywiście kwestią otwartą, czy mu powinniśmy w tej kwestii wierzyć), i on w związku z *Zaproszeniem* wspominał Nabokowowi o Kafce, tyle że całkowicie prywatnie (Janowski używa tu chwyty rozdwojenia swego rozmówcy):

Po Zaproszeniu na egzekucję, które bardzo mi się podobało, powiedziałem Nabokowowi przy herbatce u Fondaminskiego:

– Ale w tym utworze jest duży wpływ Kafki.

– Nigdy nie czytałem Kafki – oznajmił w odpowiedzi Nabokov i chciał jeszcze coś dodać...

(W tej chwili jednak, ubrany w płóciennę pantofle i lekki makintosz, zbliżył się do nas Sirin i Nabokov się odwrócił.)

Chodasiewicz, któremu opowiedziałem o tych słowach powieściopisarza, wyszczerzył zęby:

– Wątpię, żeby Nabokov czegoś nie czytał¹⁷.

Nieprawie godło, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006, s. 9. Niemniej można, jak się zdaje, znaleźć w tym utworze aluzje do dzieła Kafki. W pewnym momencie czytamy: „Gregoire: ogromny żuk-jelonek z lanego żelaza, którego używał jego [bohatera – L.E.] dziadek do zdejmowania za obcas [...] najpierw jednego buta do konnej jazdy, później drugiego, wyglądał, niekochany, spod skórzanego frędzli skórzanego fotela” (V. Nabokov, *Skośnie w lewo*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1990, s. 30). I w innym miejscu: „Gregoire zerkał spod fotela” (*ibidem*, s. 134). Chodzi o martwy przedmiot (podobny, nienazwany wszakże żadnym imieniem, występuje już w niedokończony powieści *Solus Rex*, por. W. Nabokov, *Solus Rex*, przeł. L. Engelking, [w:] *id e m, Kęs życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 451), ale przypominający owada – takiego, w jakiego zmienił się Gregor z *Przemiany*; co więcej przedmiot ten się tu animizuje, a nawet personifikuje: podobnie jak Gregor jest on „niekochany”. Nawiasem mówiąc, użycie francuskiej formy imienia (tak jest w oryginale i w przekładzie Słomczyńskiego, ale nie Kłobukowskiego, toteż posłużyliśmy się tym pierwszym) tej formy imienia to poszlaka wskazująca na to, że Nabokov po raz pierwszy czytał ten utwór w tłumaczeniu francuskim, co zresztą znajduje potwierdzenie w jednym z jego wywiadów (V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 151). Kłobukowski w swym przekładzie zmienia Gregoire’a na Gregora. Na związek nazwy archaicznego przedmiotu z powieści Nabokova z Kafką zwraca uwagę jeden z badaczy: J. B. Foster, Jr., [hasło] *Nabokov and Kafka*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 445–446. Przypis mój – L.E.

¹⁴ V. Nabokov, *Przedmowa do angielskiego przekładu powieści*, [w:] *id e m, Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 78. Również w prywatnym liście do profesora Gleba Struve, datowanym 3 VI 1959, pisarz oznajmia, że jego powieść „nie ma oczywiście nic wspólnego z Kafką”. V. Nabokov, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Brucoli, San Diego 1989, s. 288.

¹⁵ Paralelę tę przedstawił czołowy emigracyjny krytyk P. Biccilli w obszernym tekście *Wozroźdzeniej allegorii*, „Sowriemiennye zapiski” 1936, nr 61, s. 191–204.

¹⁶ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 415; *id e m, Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 172.

¹⁷ W. S. Janowski, *Pola Jelisiejskije*, New York 1983, s. 249–250.

Zestawienia z Kafką, pewnie zresztą sprowokowane przedmową pisarza, pojawiły się po opublikowaniu przekładu angielskiego¹⁸. G. M. Hyde powiada: „Zaproszenie na egzekucję często było porównywane z Kafką z uwagi na zawarte w nim połączenie alegorii politycznej i metafizycznej”¹⁹. I dodaje: „Czynione często porównania z Kafką są zasadniczo słuszne, choć Nabokov ich nie lubi”²⁰.

Jeden z czołowych krytyków emigracyjnych Władimir Wasiljewicz Weidle pisał m.in. o Kafce w swej francuskiej książce poświęconej literaturze współczesnej, *Les abeilles d'Aristée* (Pszczoły Aristajosa), która jednak ukazała się już po powstaniu *Zaproszenia na egzekucję*, bo w roku 1936²¹. Książka ta wszakże dowodzi, że w środowisku emigrantów rosyjskich w Europie Zachodniej w połowie lat trzydziestych XX w. pisarstwo Kafki nie było zupełnie nieznane. Tego samego dowodzi paryskie pytanie Adamowicza.

W cytowanej przedmowie Nabokov mocno przesadza, pisząc o całkowitej nieznajomości języka niemieckiego. Uczył się go już w szkole (Tieniszewskoje uczeliszcze w Petersburgu), do której zaczął uczęszczać w roku 1910. Jak powiada komentatorka wspomnień Nabokova, z dokumentów wynika, że – inaczej niż pisze on w autobiografii²² – nie zaczął on nauki od trzeciego semestru w 1911, ale od pierwszego – w styczniu 1910; od samego początku uczył się niemieckiego. Trzeba przyznać, że uwaga nauczyciela dotycząca postępów młodego Władimira w pierwszym roku nauki języka nie jest pochlebna: „niemiecki – słaby, robi błędy”²³. W biografii pisarza Brian Boyd powiada, że w 1914, kiedy zaczęła się wojna z Niemcami, przedmiot ten wycofano z programu²⁴. Niemniej nowozelandzki badacz już po wydaniu książki poświęconej życiu autora *Daru* miał okazję przejrzeć archiwa szkoły i przekonać się, że Nabokov chodził na obowiązkowe lekcje niemieckiego przez wszystkie lata tam spędzone, a więc aż przez sześć i pół roku. Ponadto w wieku lat jedenastu przez trzy miesiące przebywał w Niemczech. Boyd trafnie zauważa, że „trudno wyobrazić sobie, by ktoś obdarzony takimi talentami lingwistycznymi nie opanował niemieckiego znacznie lepiej, niż chciał nas przekonać”²⁵. *Nota bene*, w szkole młody Władimir czytał na zajęciach w oryginale między innymi słynną balladę Goethego *Erkönig*, przywoływaną później jako ważny obszar odniesień w dwu amerykańskich arcydziełach, *Lolice* i *Bladym ogniu*²⁶; utwór Goethego pojawia się

¹⁸ Por. np. J. W a i n, *Nabokov's Beheading*, „The New Republic” 1959, nr 141, s. 19.

¹⁹ G. M. H y d e, *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*, London 1977, s. 129.

²⁰ *Ibidem*, s. 146 (przypis 14).

²¹ Na książkę Weidlego zwraca uwagę M. B. B o e g e m a n, „*Invitation to a Beheading*” and the Many Shades of Kafka. [W:] *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others in His Life's Work*, ed. J. E. Rivers, Ch. Nicol, Austin 1982, s. 106.

²² V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów*, s. 163.

²³ M. M a l i k o w a, *Primieczanija*. [W:] W. N a b o k o v, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. V: 1938–1977, Sankt-Pietierburg 2000, s. 704. Por. też A. Z w i e r i e w, *Nabokow*, Moskwa 2001 (*Żyć z niezmiernie ciekawych ludzi*, wyp. 812), s. 41.

²⁴ Por. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 87.

²⁵ B. B o y d, *Nabokov's Russian Years Revisited*. [W:] *For SK: In Celebration the Life and Career of Simon Karlinsky*, ed. M. S. Flier, R. P. Hughes, Berkeley 1994, s. 75.

²⁶ Na ten temat por. P. M e y e r, *Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's „Pale Fire”*, Middletown 1988, s. 38, 125, 162–164, 186, 188, 198, 215–217.

zresztą u Nabokova już wcześniej, w *Nieprawym godle*²⁷. W wywiadzie udzielonym Kurtowi Hoffmanowi z Bayerischer Rundfunk, a więc przeznaczonym dla odbiorcy niemieckiego, pisarz tłumaczył powody niechęci do głębszego zanurzenia się w niemiecką w okresie emigracyjnym: „Kiedy przyjechałem do Berlina, ogarnął mnie paniczny lęk, że jeśli nauczę się mówić płynnie po niemiecku, skazi to w jakiś sposób moje bezcenne pokłady rosyjskiego. Trudne zadanie zamknięcia się na obce wpływy czynił łatwiejszym fakt, że żyłem w zamkniętym kręgu emigracyjnym, kręgu rosyjskich przyjaciół, i czytałem wyłącznie rosyjskie gazety, czasopisma i książki. Moje jedyne wypadki na terytorium «miejscowego» języka ograniczały się do wymiany uprzejmości z kolejnymi właścicielami i właścicielkami domów, w których mieszkalem, oraz niezbędnej rutynowej formułki potrzebnej przy zakupach: *Ich möchte etwas Schinken*. Teraz żałuję, że mówiłem po niemiecku tak kiepsko; żałuję tego, traktując swoją ignorancję jako kulturową stratę”²⁸. Niemniej jednak niemieczna pisarza, choć daleka od doskonałości, musiała wystarczać na potrzeby codziennej komunikacji. W Berlinie zarabiał przecież na życie między innymi udzielając „miejscowym” lekcji angielskiego i tenisa²⁹. W liście do krytyka literackiego Julija Ajchenwalda, napisanym podczas wakacyjnego pobytu nad morzem (w Binz na Rugii), dokąd Nabokov pojechał wraz z żoną i kilkoma chłopcami, powierzonymi ich opiece, pisał: „Chłopcy, którymi się opiekujemy, okazali się uroczy – śmieją się z mojego niemieckiego”³⁰. W wywiadzie przeprowadzonym w 1932 młody wówczas pisarz, zapytany o wpływy niemieckie, zanegował możliwość jakichkolwiek, mówiąc: „Przecież w ogóle kiepsko czytam i mówię po niemiecku”³¹. Wszelako „kiepsko” nie znaczy „wcale”. Ubiegając się w 1947 r. o stypendium Guggenheima napisał w podaniu „dobra znajomość niemieckiego”. Także niedawne rewelacje na temat ewentualnego niemieckiego wzoru czy załączka *Lolity*³² podsuwają pytanie o zakres niemieckojęzycznych lektur Nabokova.

John Updike w wyważony sposób komentuje kwestię niemieczyny pisarza: „Choć Nabokov spędził w Berlinie piętnaście lat, nigdy nie nauczył się – w stopniu, który odpowiadałby jego własnemu, wysokim standardom lingwistycznym – języka niemieckiego. [...] Jednak [...] od dzieciństwa znał niemieckie dzieła entomologiczne, a jego pierwszym sukcesem literackim był dokonany jeszcze na Krymie przekład pieśni Heinego dla pewnej śpiewaczki rosyjskiej³³. Później, kiedy pisarz był już mężem Very [Wieri

²⁷ Bohater powieści, Adam Krug, mówi do dyktatora Paduka, swego dawnego kolegi szkolnego: „Piękny stanowią obrazek: ty jako swego rodzaju *Erkönig*, a ja – chłopczyk, co tuli się do obojętnego jeźdźca, wpatrzony w czarowną mgłę”. V. N a b o k o v, *Nieprawe godło*, s. 171. Ta aluzja jest zapowiedzią późniejszych wydarzeń: Paduk okaże się istotnie swego rodzaju Królem Olch, jego ludzie uprowadzą prawdziwego chłopczyka, syna Kruga, i dziecko zostanie zabite.

²⁸ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 189. Polski przekład cytuję za: J. U p d i k e, *Wstęp* [do:] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, s. 21.

²⁹ Por. V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów*, s. 254.

³⁰ List 29 VII 1927. [W:] S. W. S z u m i c h i n, *Pis'mo Wieri i Władimira Nabokowych Ju. I. Ajchenwaldu*, „Nasze nasledije” 1988, nr 2. Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 274.

³¹ A. S i e d y c h [J. M. Cwibak], *U W. W. Sirina*, „Poslednije nowosti” 1932, 3 XI 1932, s. 2. Cyt. za przedrukiem w: *Nabokov o Nabokowie i proczem*, red. N. Mielnikow, Moskwa 2002, s. 52.

³² Por. M. M a a r, *Czy Nabokov ściągał?*, „Forum” 2004, nr 16, s. 40–43.

³³ Chodzi o dokonane dla Anny Jan-Ruban przekłady tekstów pieśni Schuberta i Schumanna, tekstami owymi były wiersze Heinricha Heinego, najważniejsze w tym zadaniu było to, by przełożone teksty dały się

– L.E.], która znała niemiecki, sprawdzał z jej pomocą przekłady swoich utworów na ten język i odważył się poprawiać w wykładzie na temat *Przemiany* Kafki angielską wersję książki w tłumaczeniu Willi i Edwina Muirów³⁴. Istotnie Nabokov sprawdzał niemieckie przekłady *Błatego ognia* oraz *Ady*. 1 kwietnia 1968 do Montreux przyjechał (w towarzystwie wydawcy, Lediga Rowohlta, i redaktora wydawnictwa) tłumacz *Pale Fire*. Przez cały tydzień każdego dnia od wpół do dziesiątej rano do dziesiątej wieczorem owa trójka oraz państwo Nabokov pracowali nad tłumaczeniem. Translator czytał jego tekst, a Nabokowie przerywali, gdy uważali, że w danym miejscu można przekład ulepszyć³⁵. Podobną metodę zastosowano przy przekładzie *Ady*. We wrześniu 1973 w Montreux pojawili się Rowohlt i dwoje tłumaczy, Uwe Friesel oraz Marianne Therstappen. Sześć dni pracy po siedem lub osiem godzin pozwoliło sprawdzić tylko jedną trzecią przekładu³⁶. Niemiecki zespół musiał przyjeżdżać jeszcze dwukrotnie, w lutym i kwietniu 1974 (pięć i osiem dni pracy)³⁷. Dobry niemiecki żony autora był z pewnością pomocny, ale wątpliwe, by on sam zdecydował się uczestniczyć w tym pracochłonnym przedsięwzięciu, gdyby nie miało to sensu, to znaczy gdyby przynajmniej nieźle nie władał tym językiem. Zresztą w oryginale powieści znajdujemy sporo niemczyzny (nie tyle, ile francuskiego i rosyjskiego, ale niemiecki jest trzecim obcym językiem książki). Są nawet żarty oparte na niemieckich słowach, przykładowo, kiedy tytułowa postać opowiada o inscenizacji sztuki antyterrańskiego Czechowa, w której występowała: „nasza nieszczęsna jakimowska inscenizacja mogła się oprzeć tylko na dwojgu Rosjan, na protegowanym Stana Altschulerze w roli barona Nikołaja Lwowicza Tuzenbacha-Krone-Altschauera, i na mnie”³⁸. Nazwisko „Altschuler” można by odczytać „Altschüler” („starszy uczeń”), ale pisarz gra tu z rosyjskim słowem *szuler* – „szuler” lub „szachraj”, „szalbierz”³⁹; „Altschauer” znaczy dosłownie „starszy widz”, kojarzy się więc z teatrem, chociaż nie ze sceną, lecz widownią. Zresztą grę ze znaczeniem niemieckich nazwisk znajdziemy też w innych utworach Nabokova, poczynając od *Króla, damy, waleta*. Dodajmy, że wśród tłumaczeń dokonanych przez rosyjskiego pisarza znajduje się przekład *Dedykacji* (*Zueignung*) do *Fausta* Goethego (*Iz Giotie: Poswiaszczenije k „Faustu”*), drukowany w paryskim dzienniku „Poslednije nowosti” (1932, nr 4285, z 15 XII)⁴⁰.

Jak się zdaje, teoretycznie Nabokov nawet ze swoją niezadowolającą (niezadowalającą w jego opinii) znajomością niemieckiego mógł przed napisaniem *Zaproszenia na egzekucję* znać *Proces* (*Der Prozess*), wydany (po śmierci autora) po raz pierwszy

śpiewać, toteż np. *Ich grolle nicht...* młody adept literatury przetłumaczył *Niet, złoby niet...* Por. V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 189; B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 145. Przypis mój – L.E.

³⁴ J. U p d i k e, *op. cit.*, s. 21–22.

³⁵ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 531; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 379.

³⁶ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 621; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 399.

³⁷ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 622, 644; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 400, 401.

³⁸ V. N a b o k o v, *Ada albo Żar*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009, s. 512.

³⁹ Już wcześniej bohater *Ady*, rozmawiając z pewnym szulerem, powiada: „Zawsze zastanawiałem się, dlaczego rosyjskie słowo odpowiednie w tej sytuacji – zdaje się, że mamy jakiegoś wspólnego rosyjskiego przodka – jest takie samo jak «uczeń» po niemiecku, minus umlaut”. *Ibidem*, s. 215–216.

⁴⁰ Informacja za: M. J u l i a r, *op. cit.*, s. 502.

w Berlinie w 1925 r. (przekład francuski wyszedł w 1933, a angielski już w 1930), ale jest to tylko czysto teoretyczna możliwość i bezpośrednio wpływy należy chyba wykluczyć. Co nie znaczy, że nie można wskazać na podobieństwa między tymi utworami czy też między powieścią Sirina i *Zamkiem* (pośm. 1926, *Das Schloss*, przekład angielski 1937, przekład francuski 1938). Sam Nabokov zresztą pewne analogie uznaje w jednym z wywiadów: „Istnieją podobieństwa między *Zaproszeniem na egzekucję* a *Zamkiem*, ale kiedy pisałem swoją powieść, nie znałem jeszcze Kafki”⁴¹.

Proces wydaje się jednak wdzięczniejszym niż *Zamek* obiektem porównań (wymienienie w wywiadzie *Zamku* jest więc, być może, zmyłką Nabokova)⁴². Martin Walser w swoim studium o Kafce zwraca uwagę na to, co nazywa „urzeczwianiem”⁴³, a co wiąże się z przesuwaniem granicy między żywym a martwym. Również Nabokov, jak pamiętamy, w *Zaproszeniu na egzekucję* – a i przedtem w *Królu, damie, walecie* – urzeczwia wiele postaci (w inny zresztą sposób niż Kafka), by pokazać ich odczłowieczenie, zarazem chętnie animizuje, antropomorfizuje i antropopsychizuje przedmioty, zacierając w ten sposób granicę między materią martwą i ożywioną. Można jednak wskazać na bardziej rzucające się w oczy paralele między dziełami obu pisarzy. Analogia dotyczy już nazwania bohaterów obu książek, mają oni jedynie imię i pierwszą literę nazwiska: Józef K. i Cyncynat C. Jeden i drugi spodziewają się w swojej sytuacji pomocy od kobiet (Józef K. od panny Bürstner, żony woźnego sądowego i Leni⁴⁴, Cyncynat od Emmoczki i w pewnej mierze od Marfińki) i zawodzą się w swych oczekiwaniach. Obaj bohaterowie mają po trzydzieści lat⁴⁵. Margaret Byrd Boegeman, która dwa ostatnie podobieństwa zauważa i nazywa marginalnymi⁴⁶, wyróżnia kategorię paralel fundamentalnych, którymi, jej zdaniem, są podobieństwa fabuły. Obaj bohaterowie „oskarżeni są o zbrodnię, których natura jest niejasna. Sądzą ich potężne sądy, od których wyroku nie ma apelacji”⁴⁷. Czeski nabokovista Michal Sýkora z kolei widzi główną analogię w „przedstawieniu odhumanizowanej maszynierii, absurdałnej, nielogicznej, której nikt nie potrafi się przeciwstawić i którą wszyscy respektują”⁴⁸. Rosyjski badacz Alieksiej Zwieriew widzi to dość podobnie: „świat opisany w obu dziełach pozbawiony jest logiki i sensu; tylko odhumanizowanie pozostaje jego stałą cechą charakterystyczną”⁴⁹. Jeden z badaczy pisze, że wspólnymi cechami *Zaproszenia na egzekucję* i dwu powieści Kafki są „tematyka – zagubienie i bezradność jednostki w biurokratycznym – totalitarnym systemie; sceneria – zamek, w którym osadzono Cincinnatusa [w polskim przekładzie

⁴¹ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 80.

⁴² Z *Zaproszeniem na egzekucję* kojarzy się podobieństwo pomocników geometry K., który mówi: „W jaki sposób mam was rozróżniać? Różne macie tylko imiona, poza tym jesteście tak podobni do siebie jak... – W tym miejscu się zająknął i machinalnie mówił dalej: – Poza tym jesteście podobni do siebie jak dwa węże”. F. K a f k a, *Zamek*, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, Warszawa 1973, s. 25.

⁴³ M. W a l s e r, *Opis formy – studium o Kafce*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1972, s. 67–69.

⁴⁴ Z kolei K. w *Zamku* spodziewa się pomocy od Friedy.

⁴⁵ V. N a b o k o v, *Zaproszenie na egzekucję*, s. 75; F. K a f k a, *Proces*, przeł. B. Schulz (właśc. J. Szelińska), Warszawa 1957, s. 8–9.

⁴⁶ M. B. B o e g e m a n, *op. cit.*, s. 107.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 109.

⁴⁸ M. S ý k o r a, *Vladimir Nabokov od „Mášeňky” k „Daru”*, Brno 2002, s. 134.

⁴⁹ A. Z w i e r i e w, *op. cit.*, s. 223.

Cyncynata – L.E.]; przebieg akcji – aresztowanie, pobyt w odosobnieniu i proces, a także motywy aresztowania; miejsce akcji – zarówno u Kafki, jak i u Nabokowa są one bliżej nieokreślone, tak, aby pozostawić czytelnikowi swobodę umiejscowienia jej w każdym systemie biurokratycznym; i na koniec – podobne chwytły formalne, które odrealniają opisywane zdarzenia i postacie, ale – odrealniają (u Nabokowa bardziej) tylko na tyle, aby czytelnik nie potraktował ich jako naturalistycznego opisu, lecz przyjął je jako alegorie upostaciowujące uniwersalne problemy naszych czasów. [...] Zbliżają jeszcze tych dwóch pisarzy silne elementy groteski ciężącej w stronę surrealizmu”⁵⁰.

Wydaje się jednak, że wszelkie dostrzeżone przez cytowanych autorów podobieństwa są dość ogólne, a chyba także nieco powierzchowne. Mimo owych paralel fabularnych *Proces* Kafki i powieść Nabokowa różnią się zasadniczo: traktują po prostu o czymś innym i są od siebie dalekie pod względem stylu. Decydujący dla odczytania obecnych w nich odmiennych wizji świata wydaje się stosunek autorów do zbrodni, za które sądzi się bohaterów. U Kafki mamy do czynienia z winą egzystencjalną. Wina jest przyrodzona, nieunikniona, niepodobna przed nią uciec. Jest co prawda niezawiniona, ale istotnie jest winą. Jego bohater przyjmuje reguły gry otaczającego go świata, szczerze pragnie być jego częścią. U Nabokowa zbrodnia Cyncynata C. wyklucza go wprawdzie ze społeczności i skazuje na prześladowania i śmierć, ale jest w istocie znakiem wybrania, wyższości. Oznacza jego inność, wyjątkowość, jego drogocenną indywidualność. By tak rzec, „obiektywnie” nie jest zbrodnią, tylko przeciwnie – cnotą, jedynie okropny, doskonale totalitarny świat, w którym Cyncynatowi przyszło żyć, uznaje ją za najstraszliwsze z wykroczeń, karane gardłem. Jak ujmuje to Boegeman, bohater *Zaproszenia* to „niewinny winowajca”, a Józef K. jest „winny i odpowiedzialny za winę”⁵¹. Cyncynat stoi niewątpliwie wyżej niż wszyscy ci, którzy go otaczają, okazuje się od nich lepszy. W istocie, jak wspominaliśmy pisząc o tej powieści, on jeden jest w tym świecie człowiekiem, inni zaś są pozbawionymi cech indywidualnych parodiami ludzi, automatami, nędznymi, bezdusznymi kukłami.

Różna jest też w obu utworach postawa samych bohaterów. Bohater Nabokowa zdobywa się na opór, bunt. Mógłby wrócić na łono społeczności, ale nie chce „się pokajać”. Jak zauważa Sýkora, „o ile Józef K. gotów jest być lojalny dosłownie «aż za grób» (uważa to za oczywistość), Cyncynat C. znajduje w sobie odwagę, by się sprzeciwić”⁵².

Jak zauważa David Rampton, Nabokov wierzy w pewne obiektywne i niezbyt skomplikowane prawdy obowiązujące w świecie, o Kafce powiedzieć tego nie można. Badacz konkluduje: „Ci dwaj pisarze widzieli świat bardzo różnie”⁵³.

⁵⁰ K. H. R u n d z j o, *Surrealizm w literaturze rosyjskiej*, Poznań 2007, s. 103. Rundzjo jest nieprecyzyjny, jeśli chodzi o przedstawienie przebiegu akcji powieści Nabokowa, która zaczyna się już po wydaniu wyroku; aresztowanie i proces należą do *vorgeschichte*. Poza tym „alegorie upostaciowujące uniwersalne problemy naszych czasów” są czymś zdecydowanie Nabokowowi obcym. Wreszcie wątpliwe, by groteska w *Zaproszeniu* istotnie „ciążyła ku surrealizmowi”.

⁵¹ M. B. B o e g e m a n, *op. cit.*, s. 111.

⁵² M. S ý k o r a, *op. cit.*, s. 134.

⁵³ D. R a m p t o n, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge 1984, s. 61.

Jeszcze jedną fundamentalną różnicą jest obecna w *Zaproszeniu na egzekucję* perspektywa innego, lepszego świata, świata „tam”. Świat *Procesu* zaś zdaje się być zawieszony w głuchej próżni.

Można powiedzieć, że Nabokov kreuje swoją wizję w zgodzie z romantycznym i neoromantycznym kultem artysty jako wyjątkowej indywidualności (jak powiada jeden z badaczy, „Nabokovowskie dzieło jest zakorzenione w tradycji romantycznej [...] bardziej niż można by przypuszczać u autora tak rzeczowego”)⁵⁴. Bo Cyncynat C. jest artystą, może jedynym artystą w świecie, w którym króluje kiczowata pseudosztuka i w którym nawet język, narzędzie pisarza, uległ degeneracji (stąd zakłócenia komunikacji, stąd zmagania bohatera ze słowami i zdaniem). Dziełem bohatera są jego zapiski z celi śmierci. Sztuka, oczywiście jedynie sztuka prawdziwa, sztuka najwyższej miary, jest dla Nabokova sposobem na poszerzenie zakresu ludzkiego widzenia i na kontakt z inną, lepszą rzeczywistością.

W gruncie rzeczy wizje świata Nabokova i Kafki są od siebie tak różne, że należy zgodzić się z radykalną opinią Briana Boyda: „W istocie Nabokov i Kafka mają ze sobą niewiele wspólnego z wyjątkiem oryginalności”⁵⁵. Dodać by można jeszcze jedną właściwość, tak jednak ogólną, że niewiele znaczącą: fakt odejścia obu twórców od realistycznego modelu prozy⁵⁶. A jednak rosyjsko-amerykański pisarz, co daje do myślenia, uznał za konieczne zanegować możliwość wpływu.

Nabokov nie czytał raczej *Procesu* przed napisaniem *Zaproszenia na egzekucję*, bardziej prawdopodobne, że poznał *Przemianę* (jako że jedną z jego strategii jest zwodzenie czytelnika, nie musimy koniecznie wierzyć stwierdzeniu z przedmowy do angielskiej wersji powieści). Zdaniem Andrew Fielda, „Nabokov, co bardzo prawdopodobne, czytał *Przemianę* w «La Nouvelle revue française» (z którym to pismem później współpracował) w roku 1928”⁵⁷. Istotnie ukazał się wtedy w tym piśmie francuski przekład utworu Kafki. Rosyjsko-amerykański pisarz przyznaje zresztą, że tam właśnie znalazł przekład swego ulubionego opowiadania, ale jego publikację w niezgodzie z faktami przesuwają na „lata trzydzieste”⁵⁸.

Na pierwszy rzut oka *Przemiana* ma z *Zaproszeniem na egzekucję* mniej wspólnego niż *Proces* (Field zauważa, że teść Cyncynata atakuje go⁵⁹ „z mściwością, która przypomina rodzinę Gregora”)⁶⁰. Jednakże *Die Verwandlung* w interpretacji Nabokova,

⁵⁴ V. S v a t o ň, *Dvě úvahy o Nabokovovi, Nabokov a tradice romantického titanismu*, [w:] i d e m, *Román v souvislostech času*, Praha 2009, s. 232.

⁵⁵ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 415.

⁵⁶ Zwraca na to uwagę J. B. F o s t e r, Jr., *op. cit.*, s. 446.

⁵⁷ A. F i e l d, VN: *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1987, s. 146. W marcu roku 1937 Nabokov opublikował w „La Nouvelle revue française” ważny artykuł *Puszkina albo prawdziwe i prawdopodobne (Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable)*, w którym m.in. przytoczył trzy wiersze poety oraz strofę *Eugeniusza Oniegina* we własnym przekładzie (A. F i e l d, *Nabokov: A Bibliography*, New York 1973, s. 139, 164; M. J u l i a r, *op. cit.*, s. 505), ale we francuskie kręgi literackie wszedł wcześniej, już w 1933 znalazł redaktora pisma, Jeana Paulhan (por. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 393).

⁵⁸ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 151.

⁵⁹ Por. V. N a b o k o v, *Zaproszenie na egzekucję*, s. 90–95.

⁶⁰ A. F i e l d, *op. cit.*, s. 145.

którą znamy z przytaczanego wyżej wykładu, staje się bliższa jego przedostatniej rosyjskiej powieści. Przypomnijmy: „przeciętność, która otacza geniusza” i próbę wydostania się z „absurdalnego świata” do „świata ludzi”. Tak, te stwierdzenia pasują do *Zaproszenia na egzekucję*. Chyba nawet bardziej niż do samej *Przemiany*. Bo Nabokowska interpretacja utworu Kafki jest nieco spłaszczona, odbiera temu dziełu sporo z jego wieloznaczności (*Zaproszenie na egzekucję* również opalizuje wieloznacznością, którą można wręcz uznać za zasadę kształtującą dzieła, ale wieloznaczność ta dotyczy innych elementów niż u praskiego pisarza)⁶¹, co więcej jest nieomal alegoryczna, w czym pisarz sprzeniewierza się swemu własnemu *credo* („Ignoruj alegorie”)⁶², dotyczącemu pisania o literaturze⁶³. Jak trafnie zauważa John Updike: „W swoim namiętym wywodzie na temat *Przemiany* Nabokov pisze z dezaprobatą o filisterskiej, mieszczańskiej rodzinie Gregora Samsy jako o «miernocie otaczającej geniusza», nie zauważając jak bardzo – przy całej zjadliwości Kafki – Gregor potrzebuje i uwielbia tych być może tępych, ale także obdarzonych witalnością i prostolinijnych mieszkańców ziemskiego padolu. Na wieloznaczność wszechobecną w przebogatej tragikomedii Kafki nie ma miejsca w kredo Nabokova, choć w praktyce artystycznej utwory takie jak *Lolita* aż od niej kipią [...]”⁶⁴.

Wyraźną aluzję do utworu Kafki znajdujemy w ostatniej dokończonej powieści Nabokova, *Patrz na te arlekiны!* W książce tej pisarz nieustannie igra z odwołaniami do własnego życia i własnej twórczości, jako że jej bohater i zarazem narrator Wadim Wadimowicz (tekst powieści to jego autobiografia) stanowi jak gdyby zdeformowane, mniej udane, przynależne innej, wymyślonej rzeczywistości odbicie autora. Aluzja pojawia się we fragmencie mówiącym o pracy bohatera nad poprawianiem nieudanego przekładu jego książki *Czerwony cylinder* (*Krasnyj cylindr*), która odpowiada w powieściowym świecie napisanemu w realnej rzeczywistości *Zaproszeniu na egzekucję*. Fakt ten, zdaniem Margaret Byrd Boegeman, świadczy o tym, że utwór ten „w umyśle Nabokova związany był z Kafką”⁶⁵. Pokrewieństwo *Czerwonego cylindra* i przedostatniej rosyjskojęzycznej powieści Nabokova nie podlega dyskusji, po pierwsze bowiem Wadim Wadimowicz informuje nas, że jest to „opowieść o egzekucji”⁶⁶, po drugie w tytule tej opowieści kryje się aluzja do fragmentu *Zaproszenia*: „sędzia [...] ogłosił wilgotnym szeptem: «za łaskawą zgodą publiczności zostanie panu nałożony czerwony cylinder» (*krasnyj cylindr*)”⁶⁷ – wypracowane przez prawo symboliczne zdanie, którego prawdziwe

⁶¹ Por. rozdział niniejszej pracy o *Zaproszeniu na egzekucję*, s. 199–201.

⁶² V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 66.

⁶³ Zwraca na to uwagę L. de la Durante, *Kafka's Reality and Nabokov's Fantasy. On Dwarves, Saints, Beetles, Symbolism, and Genius*, „Comparative Literature” 2007, vol. 59, nr 4, s. 325.

⁶⁴ J. U p d i k e, *op. cit.*, s. 29.

⁶⁵ M. B. B o e g e m a n, *op. cit.*, s. 117.

⁶⁶ V. N a b o k o v, *Patrz na te arlekiны!*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2005, s. 97.

⁶⁷ W. N a b o k o v, *Priglaszenije na kazn*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. IV: 1935–1937, Sankt-Pietierburg 2002, s. 54.

znaczenie znał każdy uczeń⁶⁸. Wróćmy jednak do aluzji do Kafki. Oto interesujący nas fragment: „Podczas miesięcy spędzonych na poprawianiu *Czerwonego szapoklaka*⁶⁹ oraz drugiej książki jałem przechodzić katusze osobiwej przemiany. Wprawdzie nie obudziłem się pewnego środkowoeuropejskiego ranka jako wielki skarabeusz z większą liczbą odnóży niż może mieć jakikolwiek żuk, ale dokonało się we mnie przeszywające rozdarcie skrytych tkanek. Rosyjska maszyna do pisania stała zamknięta jak trumna⁷⁰. Chodzi tu o decyzję zmiany tworzywa językowego, języka twórczości pisarskiej, a Kafkowskie odwołanie to, rzecz jasna, aluzja do *Przemiany*. Wadim Wadimowicz podobnie jak jego stwórca decyduje się w pewnym momencie porzucić ojczysty rosyjski dla angielskiego. Nabokov, jak sam zaświadcza, bardzo ciężko i bardzo boleśnie przeżył tę zmianę, tę wielką metamorfozę⁷¹. Tak więc dla precyzyjnego oddania fikcyjnej analogii jednego ze swych wyjątkowo ważnych i najbardziej dotkliwych przeżyć Nabokov przywołał Kafkę i jego utwór, który cenił szczególnie wysoko.

Autor *Rozpaczy* nie mógł osobiście spotkać autora *Procesu* w Pradze, bo za jego życia był tam tylko pod koniec grudnia 1923 r. i w styczniu 1924⁷², a Kafka opuścił stolicę Czechosłowacji 23 września 1923 (po króciutkim pobycie, właściwie wyjechał już w lipcu) i wrócił tam po sześciu miesiącach⁷³, mógł jednak spotkać go w 1923 lub na początku 1924 w Berlinie⁷⁴. I uważał, że spotkał (jesienią 1923), a w każdym razie bawił się myślą, że jeździli jedną kolejką (S-Bahn) na trasie Berlin-Lichterfelde i z powrotem (w Lichterfelde mieszkali rodzice Swietłany Siewert, ówczesnej narzeczonej rosyjskiego pisarza, a owo Lichterfelde znajduje się w podmiejskim wówczas Steglitz, gdzie wynajmowali dwa kolejne mieszkania Kafka i Dora Diamant)⁷⁵: „Oczywiście wtedy tego nie wiedziałem – mówił Alfredowi Appelowi juniorowi – ale jestem pewien, że to był Kafka. Nie sposób zapomnieć tej twarzy, jej bledości, naprężenia skóry, tych całkowicie niezwykłych oczu, hipnotycznych oczu lśniących w jaskini. Wiele lat później, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem fotografię Kafki, poznałem go natychmiast. [...] Proszę pomyśleć: mogłem rozma-

⁶⁸ V. N a b o k o v, *Zaproszenie na egzekucję*, s. 20–21.

⁶⁹ Tłumaczka powieści narratora („panna Haworth, Angielka”, która „spędziła niegdyś trzy szczęśliwe lata w Moskwie, gdzie jej ojciec sprawował funkcję ambasadora” V. N a b o k o v, *Patrz na te arlekiiny!*, s. 141) nadała tłumaczeniu nawet tytuł inny, niż chciał on sam; w oryginale jest to *The Red Topper* zamiast *The Red Top Hat* (por. V. N a b o k o v, *Look at the Harlequins!*, Harmondsworth 1980, s. 7, 69, 98–99). W angielskiej wersji *Zaproszenia na egzekucję* czytamy: „with the gracious consent of the audience, you will be made to don the red tophat”. V. N a b o k o v, *Invitation to a Beheading*, Harmondsworth 1980, s. 20.

⁷⁰ V. N a b o k o v, *Patrz na te arlekiiny!*, s. 143.

⁷¹ Zob. cytāt z rosyjskiej wersji autobiografii (*Drugije bieriega*, 1954) w rozdziale o Prawdziwym życiu Sebastiana Knighta, s. 236.

⁷² B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 220, 228; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 119, 121.

⁷³ E. P a w e l, *Franz Kafka. Koszmar rozumu*, przeł. I. Stapor, Warszawa 2003, s. 536, 545. Por. też kalendaria w: M. B r o d, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982, s. 328, oraz M. W y d m u c h, *Franz Kafka*, Warszawa 1982, s. 110 (data wyjazdu z Berlina: 17 III 1924).

⁷⁴ W wykładzie o *Przemianie*, mówiąc o biografii Kafki, nie omieszczał stwierdzić: „W 1923 roku mieszkał z kochanką w Berlinie, nawiasem mówiąc, niedaleko ode mnie”. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze*, s. 331.

⁷⁵ M. B r o d, *op. cit.*, s. 261; W. P a w e l, *op. cit.*, s. 537.

wiać z Kafką⁷⁶. Zastanawiał się też, o czym miałby z nim mówić i doszedł do wniosku, że o żuku, w którego przemienił się Gregor. Sam Nabokov przyznawał, że ten obraz Kafki w miejskiej kolejce nadziemnej to tylko hipoteza, być może mieszanina berlińskich wspomnień i wyrażających pragnienia rojeń⁷⁷. Trudno jednak wyobrazić sobie innego dwudziestowiecznego pisarza (nie wyłączając Joyce'a, z którym autor *Daru* zresztą istotnie osobiście się zetknął, zjadł z nim obiad w lutym 1939 r.)⁷⁸ na miejscu Kafki w tym hipotetycznym wspomnieniu, być może wspomnieniu-marzeniu. Doprawdy trudno wyobrazić sobie, by dumny Nabokov, w pełni świadom swojej literackiej rangi, przyznał, iż chciałby pamiętać spotkanie z kimkolwiek innym.

---

⁷⁶ A. Appel, Jr., *op. cit.*, s. 19–20.

⁷⁷ Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 202.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 504; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 197; A. Zwieryew, *op. cit.*, s. 278–279. Przedtem Joyce był obecny na jego wieczorze autorskim 11 II 1937 r. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 434; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 183.

XIII

DAR

Ostatnia rosyjskojęzyczna powieść Władimira Nabokova, *Dar*, ceniona jest przez krytyków i literaturoznawców bardzo wysoko. Często uważa się ją za najwybitniejsze dzieło rosyjskiego okresu twórczości pisarza. Niektórzy wręcz nazywają *Dar* największą rosyjską powieścią XX w.¹ Sam autor też książkę tę w swoim dorobku wyróżniał².

Zakończywszy jesienią 1932 r. pracę nad *Rozpaczą*, Nabokov zaczął planować kolejny utwór, powieść obszerniejszą niż wszystkie dotychczasowe. Przede wszystkim dwa jej składniki wymagały czasochłonnnych przygotowań: opis ekspedycji naukowych entomologa i podróżnika Konstantina Kiryłowicza Godunowa-Czerdyncewa, ojca bohatera, Fiodora, oraz tekst pióra tego ostatniego, biografia Nikołaja Czernyszewskiego. W latach 1933 i 1934 obszerne lektury potrzebne do napisania tych dwu fragmentów zajęły twórcy większość czasu. Nabokov z jednej strony czytał pisma, dzienniki i korespondencję Czernyszewskiego, wspomnienia współczesnych o tej postaci i jej biografie, z drugiej – książki rosyjskich podróżników i badaczy przyrody, Nikołaja Mikiłuchy-Makłaja, wielkiego księcia Nikołaja Michajłowicza Romanowa, Nikołaja Przewalskiego i Grigorija Grum-Grzymajły. W listopadzie 1933 informował redaktora pisma „Sowriemiennye zapiski”, Wadima Rudniewa, że już od pół roku z górami oddaje się pracom przygotowawczym do nowej powieści, i że prace te nie są jeszcze bynajmniej na ukończeniu³. Napisał w tym czasie kilka opowiadań, między innymi związany tematycznie z przygotowywanym *Darem* (w opowiadaniu mowa jest o rodzinie Fiodora) *Krąg* (Krug), powstały w połowie lutego 1934⁴. Nim jednak zakończył pisanie *Życia Czernyszewskiego* (miało to nastąpić dopiero na początku 1936), od pracy tej oderwał go w czerwcu nowy pomysł, inna powieść, *Zaproszenie na egzekucję*, której pierwszy rzut, jak pamiętamy, powstał nieomal błyskawicznie. Dalsza praca nad owym utworem zajęła jednak więcej czasu. Gdy dobiegła końca, pisarz nie mógł na dobre wrócić do *Daru*, musiał bowiem przetłumaczyć na angielski *Rozpacz*. Dopiero na początku marca 1936 znów usiadł do

¹ Por. np. N. Tolstaia [Tolstaja], M. Meilakh [Miejłach], [hasło] *Russian Short Stories*, transl. M. D. Shrayer. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 653.

² V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 13, 52.

³ V. Nabokov, [List z 11 XI 1933], „The Nabokovian” 1992, nr 38, s. 67–68.

⁴ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 404; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 169.

pisania nowej powieści. Jeszcze kilkakrotnie odrywał się od niej, by rzucić na papier inne teksty. Dokończył ją w styczniu 1938⁵. Książka, zaczęta w Niemczech, dopisana została we Francji, dokąd autorowi tymczasem udało się przenieść.

Jak wynika z listu Nabokova do Zinajdy Szachowskiej, napisanego zapewne w marcu 1936 r., pierwotnie tytuł powieści miał być inny, nie *Dar*, lecz *Da*, czyli *Tak*. Tytułem miało być więc przytakiwanie, potwierdzenie, afirmacja, aprobatą dla rzeczywistości i życia. Nabokov pisał: „Obawiam się, że kolejna moja powieść (której tytuł wydłużył się o jedną literę: nie *Da*, tylko *Dar* – przekształcając pierwotne przytwierdzenie w coś kwitnącego, pogańskiego, wręcz priapicznego) nie spodoba się Pani”⁶.

W kwietniu 1937 ukazał się w „Sowremiennych zapiskach” (nr 63) pierwszy rozdział *Daru*. Ponieważ rozdział drugi nie był gotowy, Nabokov zaproponował pismu i w sierpniu wysłał czwarty, czyli *Życie Czernyszewskiego*. Redakcja jednak odmówiła jego wydrukowania, z tego samego powodu, z którego książka Fiodora zostaje odrzucona w powieści: „Istnieją tradycje rosyjskiej myśli społecznej, z których uczciwy pisarz nie śmie się naigrawać”⁷. Jak czytamy w przedmowie do tłumaczenia angielskiego, jest to „piękny przykład na to, jak życie czuje się zobowiązane naśladować właśnie tę sztukę, którą potępia”⁸. W tej sytuacji, protestując przeciwko cenzuralnej interwencji redakcji, głęboko nią dotknięty Nabokov oznajmił, że nie będzie mógł dać pismu do druku pozostałych rozdziałów powieści⁹. Ostatecznie jednak, przyciśnięty trudnościami materialnymi, ugiął się i rozdziały drugi (w dwu odcinkach), trzeci i piąty ogłoszono jednak w „Sowremiennych zapiskach” (ostatni w numerze 67. z października 1938 r.). Natomiast na druk książkowy powieść musiała jeszcze długo poczekać, ukazała się (oczywiście w całości) dopiero w kwietniu roku 1952 nakładem Wydawnictwa imienia Czechowa (Izdatelstwo imieni Czechowa) w Nowym Jorku. Do tekstu znanego z publikacji czasopiśmienniczej autor „wprowadził szereg poprawek”¹⁰. Edycję zmienioną ogłosiło w 1975 wydawnictwo Ardis w Ann Arbor. Wersja angielska, *The Gift* – przekład Michaela Scamella dokonany oczywiście „przy współpracy autora” – wyszła w Nowym Jorku (G. P. Putnam’s Sons) i Londynie (Weidenfeld and Nicolson) w 1963¹¹. Przekład polski opublikowano po raz pierwszy w 1995 nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w serii „Współczesna Proza Świata”.

⁵ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 446; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 189.

⁶ List przechowywany w Bibliotece Kongresu Stanów Zjednoczonych cytuje A. Dolinin, *Tri zamietki o romanie „Dar”*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 260 (przypis 8).

⁷ V. Nabokov, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2003, s. 260. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

⁸ V. Nabokov, *Foreword* [Przedmowa do:] *The Gift*, New York 1970, s. 9.

⁹ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 442; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 187.

¹⁰ Dż. Griejsen [J. Grayson], *Mietemorfozy „Dara”*, pier. I. Gołomszok, M. Malikowa, [W:] W. W. Nabokov: *Pro et contra. Licznost’ i tvorczestvo Władimira Nabokowa w ocenke russkich i zarubieźnych myslitelej i issledowatielej. Antologija*, sost. B. W. Awierin, M. W. Malikowa, A. A. Dolinin, Sankt-Pietierburg 1999, s. 591.

¹¹ M. Julia, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 144–148.

Co ciekawe, odzew krytyczny po publikacji czasopiśmienniczej był niemal żaden. „Jak się zdaje – domyśla się Aleksander Dolinin – zarówno przychylni, jak i niechętni krytycy byli tak bardzo stropieni powieścią (pod wieloma względami różną od tego, co Nabokov napisał wcześniej i sprzeczną z ustalonymi poglądami na jego sztukę), że skorzystali z pominięcia rozdziału czwartego jako wymówki i powstrzymali się od szczegółowych omówień. Nawet Chodasiewicz, który zrecenzował cztery poprzednie powieści Nabokova, ograniczył się do kilku skąpych (choć przeważnie pochlebnych) uwag w regularnych omówieniach «Sowremiennych zapisek» i nie chciał wydać ostatecznego sądu do momentu, kiedy ukaże się tekst kompletny”¹². Kiedy zaś kompletny tekst ukazał się wiele lat później (Chodasiewicz od dawna już wtedy nie żył), żadne z czołowych pism emigracyjnych nawet nie odnotowało tego faktu, gdyż uznawały one autora za odszczepieńca, który zdradził ojczystą literaturę, by stać się pisarzem amerykańskim. I tak oto, oddajmy raz jeszcze głos Dolininowi, „prowokacyjny i polemiczny tekst, starannie zaplanowany przez autora w ten sposób, by dokonać eksploracji czy może raczej eksplozji rosyjskiej tradycji literackiej i rozpalić w ten sposób krytyczną dyskusję, po raz drugi wpadł w związaną z okolicznościami próżnię i tam został pozostawiony sobie, żeby samotnie się wypalił”¹³.

Bohaterem książki jest młody, utalentowany pisarz emigracyjny Fiodor Godunow-Czerdyncew. Zasadnicza akcja dzieła obejmuje trzy lata jego życia (jak uważa Boyd – w samej powieści nie mamy precyzyjnych dat, wiemy tylko, że chodzi o trzecią dekadę XX wieku – są to lata 1926–1929)¹⁴ i toczy się w Berlinie, szczególnie w jego zachodniej części, gdzie mieszkała ogromna większość osiadłych w tym mieście wygnańców z Rosji. Chociaż stolica Niemiec jawi się czasami jako równie widmowa jak w *Maszerce*, to jednak topografia jest precyzyjna, a charakterystyczne szczegóły doskonale rozpoznawalne dla znawców międzywojennego Berlina. Co prawda dwu wymienionych w książce ulic – Agamemnonstrasse i Tannenbergstrasse – nie znajdzie się na żadnym z jego planów, ale łatwo można wskazać realny odpowiednik przynajmniej jednej z nich. Jak dowodzi Dieter E. Zimmer, Agamemnonstrasse to w istocie Nestorstrasse (w dzielnicy Wilmersdorf), gdzie pod numerem 22 pisarz mieszkał wraz z żoną (a od jego narodzin w 1934 także z synem) w latach 1932–1937, a więc także w okresie, gdy pracował nad *Darem*. Jedną postać z mitologii greckiej i *Iliady* Nabokov zastąpił inną¹⁵. Pozostaje pytanie, po co to czynił. Interesująca wydaje się koncepcja Anatolija Liwri, który dowodzi, że ponieważ mieszkanie przy Agamemnonstrasse 15 to mieszkanie matki i ojczyma Ziny Mertz (Fiodor wynajmuje tam tylko pokój), nazwa ulicy podpowiada analogię z czynem Klitajmestry i Ajgista. Marianna Nikołajewna i Szczogolew byłiby więc zabójcami Oskara Mertza¹⁶. Wprawdzie przypuszczenie to Liwri udowadnia równie nieprzekonywająco, jak

¹² A. Dolinin, [hasło] *The Gift*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 137.

¹³ *Ibidem*, s. 138.

¹⁴ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, s. 447.

¹⁵ D. E. Zimmer, *Nachwort des Herausgebers*. [W:] V. Nabokov, *Die Gabe*, Reinbek 1993, s. 613–615.

¹⁶ A. Liwri, *Nabokow-Nicszeanec*, Sankt-Pietierburg 2005, s. 115.

większość swoich tez (łącznie z główną, głoszącą, iż Nabokov był wyznawcą filozofii Friedricha Nietzschego), ale sam pomysł wydaje się kuszący, zwłaszcza że niekoniecznie musi chodzić o zabójstwo *sensu stricto*, ale również o zabójstwo psychiczne. Powód, dla którego autor wymyślił Tannenbergrasse wydaje się dość oczywisty. Chodziło mu zapewne o wzmocnienie pierwiastka obcości, oswojonego trochę przez bujne rosyjskie życie Berlina. Pod Tannenbergiem (Stębarkiem) oddziały niemieckie dowodzone przez Paula von Hindenburga w końcu sierpnia 1914 r. okrążyły i rozbiły zmierzające do opanowania Prus Wschodnich wojska rosyjskie. To, co Rosjanie muszą traktować jako druzgocącą klęskę, dla Niemców jest wielkim zwycięstwem.

Już na samym początku powieści uderza czytelnika śmiałość i wyrafinowanie, z jakimi traktowane są w *Darze* kategorie osoby gramatycznej i czasu, ich nieustanne przemiany. Nabokov to ostro zderza ze sobą fragmenty, gdzie narracja prowadzona jest w pierwszej osobie z fragmentami narracji trzecioosobowej¹⁷, to stosuje coś w rodzaju buforów – urywki, gdzie osoba gramatyczna jest nieokreślona. Zmienia się też często punkt widzenia narratora, co wiąże się z właściwym bohaterowi *Daru* zwyczajem myślowego wcielania się w obserwowane przez niego postaci; niejednokrotnie narrator mówi „za kogo innego”. Jak zauważył w znakomitej analizie struktury narracyjnej powieści Jurij Lewin, chociaż statystycznie przeważa w utworze narracja trzecioosobowa, to jednak za dominującą należy uznać w nim formę pierwszoosobową („na zewnętrznym planie narracyjnym mamy w powieści do czynienia z przeplataniem się formy pierwszo- i trzecioosobowej z ilościową przewagą tej ostatniej, ale głęboka struktura narracyjna – kształtowana nie tylko przez środki formalnogramatyczne, ale i przez właściwości semantyki – jest pierwszoosobowa”)¹⁸. Godunow-Czerdyncew okazuje się więc nie tylko autorem licznych tekstów w tekście (wierszowanych i prozatorskich), ale zdaniem Lewina, z którym piszący te słowa w pełni się zgadza, można go też uznać za „głębokiego narratora”¹⁹ całej powieści.

Tego typu rozważania nieuchronnie prowadzą do pytania o autora przedstawionego *Daru*. Już na samym początku, po pierwszym, opisowym akapicie, natrafiamy na zdanie, odnoszące się, jak wkrótce się przekonamy, do Fiodora: „«Tak właśnie, po staroświecku, powinienem rozpocząć kiedyś jakąś dużą rzecz» – przemknęła mu przez głowę lekko ironiczna myśl, najzupełniej zresztą zbędna, ponieważ ktoś wewnątrz niego, w jego zastępstwie, pomijając go, wszystko to już pochwycił, zapisał i zmagazynował” (s. 10). I tak właśnie zaczyna się „duża rzecz”, którą czytamy, *Dar*. Dalej, przygotowawszy szkice do książki o ojcu, Fiodor przerywa pracę i pisze w liście do matki, że lęka się, czy kiedykolwiek książkę tę dokończy, choć jednocześnie powiada: „czuję, że już ją gdzieś napisałem, że ona tylko jeszcze się ukrywa w mateczniku kałamarza, że trzeba jedynie poszczególnie jej części wyzwoić z mroku, a same się złożą...” (s. 175). A matka

¹⁷ *Dar* nie jest jedyną powieścią Nabokova, w której występuje ten chwyt. Na taką skalę jednak pojawi się on dopiero w późnej *Adzie*, gdzie narratorem będzie Van Veen, piszący o sobie na ogół – ale bynajmniej nie zawsze – w trzeciej osobie.

¹⁸ J. I. L e w i n, *Ob osobiennostiach powiestwowatelnoj struktury i obraznogo stroja romana W. Nabokowa „Dar”*, „Russian Literature” 1981, vol. IX, nr 2, s. 209–210.

¹⁹ *Ibidem*, s. 210.

odpowiada mu: „jestem przekonana, że jednak tę książkę kiedyś napiszesz” (s. 177). My zaś przed chwilą przeczytaliśmy coś, co trudno uznać jedynie za szkic, choć zarazem nie jest to skończone dzieło, lecz raczej coś w rodzaju romantycznego fragmentu, utrzymanego „w poetyce niegotowości”²⁰. Wspominając historię samobójstwa syna swoich znajomych, Jaszy, i ich życia po jego śmierci, Fiodor czuje, że ogarnia go „przemożne pragnienie, ażeby nie dopuścić, by się to zamknęło i przepadło w jakimś kącie jego duchowej rupieciarni; pragnienie przymierzenia tego wszystkiego do siebie, do własnej wieczności, własnej prawdy, sprawienia, żeby znów wyrosło” (s. 423). Bohater dodaje, że istnieje jeden jedyny sposób, by pragnienie to się spełniło. Jak się domyślamy, sposobem tym jest zapisanie całej historii, uczynienie z niej literatury. Historię Jaszy i dzieje jego rodziców poznaliśmy dużo wcześniej, jest częścią *Daru*. Chociaż więc Fiodor nie napisał, jak miała nadzieję matka młodego samobójcy, utworu o Jaszy, to przecież jego historię nasuwa nam się takie wrażenie, uczynił ostatecznie twórcyem swojej prozy²¹. W kolejnym liście do matki Fiodor pisze: „To i owo sobie planuję – napiszę klasyczną powieść, z charakterami, miłością, losem, rozmowami [...] i opisami przyrody” (s. 438). Siedząc potem w restauracji ze swoją ukochaną, Ziną, w myśli o sposobach działania losu odnajduje „nić, ukrytą duszę, szachową wizję «powieści», o której mimochodem wspomnieliśmy w liście do matki” (s. 455). A przecież „sposoby losu”, który usiłuje połączyć Fiodora i Zinę, to jeden z głównych wątków *Daru*. To wszystko może prowadzić tylko do jednego wniosku: *Dar* ma strukturę kręgu²², strukturę, jak to ujmuję w świetnej analizie utworu Donald Barton Johnson, pożyczając zresztą określenie z noty Nabokova do angielskiego przekładu opowiadania *Krąg*²³, „węża kłusającego własny ogon”²⁴ – planowana przez bohatera powieść to książka, którą przeczytaliśmy, i to on jest jej autorem przedstawionym, rozwój jego osobowości obserwowaliśmy²⁵. Nawiasem mówiąc, sam Nabokov jednoznacznie potwierdza ten wniosek w przedmowie do angielskiej wersji dzieła („Rozdział ostatni łączy wszystkie występujące przedtem tematy i zapowiada książkę, o której napisaniu Fiodor marzy: *Dar*”)²⁶.

²⁰ M. Konarzewska, [hasło] *Fragment*. [W:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 261.

²¹ Na płaszczyźnie fikcji literackiej historia Jaszy nie ukazuje się osobno drukiem, inaczej rzecz się miała na płaszczyźnie rzeczywistości. Poświęcony młodemu samobójcy fragment powieści, zatytułowany w tej publikacji *Podarek* (*Podarok*), wydrukowały „Poslednije nowosti” 28 III 1937. Rzeczą wyszła osobno również w wersji angielskiej pt. *Trójkąt wpisany w koło* (*Triangle in Circle*), ów fragment przekładu *Daru* ogłosił „The New Yorker” 1963, vol. 39, nr 5. M. Juliar, *op. cit.*, s. 505, 524.

²² Irena i Omry Ronenowie porównali strukturę *Daru* do wstęgi Möbiusa. I. Ronen, O. Ronen, *Diabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of a Metaphor*, „Slavica Hierosolomitana” 1981, nr 5–6, s. 378.

²³ V. Nabokov, [Nota do *Kręgu*], przeł. M. Kłobukowski, [w:] *idem, Kęs życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 669.

²⁴ D. B. Johnson, *The Chess Key to The Gift*, [w:] *idem, Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor 1985, s. 95.

²⁵ Steven G. Kellman ukł termin na powieść ukazującą rozwój osobowości pisarza do chwili, gdy zaczyna on pisać ten właśnie utwór, który czytamy: „self-begetting novel”, czyli „samopłodząca się powieść” (*The Self-Begetting Novel*, New York 1980). Por. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 523 (przypis 2).

²⁶ V. Nabokov, *Foreword*, s. 10.

Nic dziwnego więc, że wszystko w tej książce widzimy z punktu widzenia bohatera. Nawet wówczas, gdy punkt widzenia wydaje się inny, okazuje się, że to jedynie pozór: Fiodor albo wciela się myślowo w jakąś postać, albo wspomina, albo pisze tekst literacki.

Są jednak dwa wyjątki od tej reguły – przedśmiertne majaczenia znajomego Fiodora, Aleksandra Czernyszewskiego, i rozmowa Ziny z matką na dworcu. O ile pierwszy z nich można by, tak jak proponuje cytowany wyżej Lewin, uznać *per analogiam* (jako że nie ma w tekście powieści nic, co podpowiadałoby taką interpretację) za kolejny przykład myślowego wcielania się bohatera w kogo innego²⁷, o tyle drugiego, o którym Lewin w ogóle nie wspomina²⁸, tak zinterpretować niepodobna. Fiodor może wprawdzie widzieć rozmowę ukochanej o kluczach (*nota bene*, klucze to lejtmotyw utworu, o czym więcej dalej), ale nie może jej sły s z e ć, gdyż aż do końca powieści nie zdaje sobie sprawy z faktu, że ani on, ani Zina nie mają czym otworzyć mieszkania.

Należy więc chyba w obu tych wypadkach widzieć próby „uklasychnienia” powieści, Fiodor mógłby przecież stwierdzić, że napisze „klasyczną powieść, z charakterami, miłością, losem, rozmowami, opisami przyrody i wszechwiedzącym narratorem” (mamy w *Darze* istotnie do czynienia z narratorem wszechwiedzącym, jest on wprawdzie tożsamy z bohaterem, ale i nie jest z nim tożsamy, bo występuje tu przesunięcie czasowe; stąd pełna wiedza narratora o opisywanych wypadkach, są one opisywane z perspektywy czasu, *ex post*; pamiętać też trzeba, że książka Fiodora to powieść, a nie wspomnienia i nie znamy jej nieprzetworzonego „tworzywa życiowego”). Inna sprawa, że *Dar* tylko pozornie jest taką powieścią, w istocie zaś przełamuje schematy i proponuje rozwiązania nowe (Siergiej Dawydow nazywa go „powieścią-kolażem”, kolażem tekstów napisanych przez bohatera utworu)²⁹. Poza tym, jak trafnie zauważa Johnson, chociaż książka Nabokova jest hołdem złożonym klasycznej powieści rosyjskiej, to zarazem uznać ją można za jej parodię³⁰. Nie darmo akcja *Daru* rozpoczyna się 1 kwietnia³¹, jego znajomy robi nawet Fiodorowi primaaprilisowy żart. Na parodystyczny w stosunku do tradycji wymiar wskazuje choćby takie zdanie: [Ulica] „biegła niemal niepostrzeżenie w dół, zaczynając się od budynku poczty, kończąc zaś na kościele, niczym powieść epistolarna” (s. 10–11).

Można próbować problem sceny na dworcu rozwiązać jeszcze inaczej, uznając, że mamy w *Darze* jedynie pewne – niewątpliwie liczne – elementy książki Fiodora, a w istocie za głównego autora przedstawionego uznać należy kogoś innego, o kim jako o osobie

²⁷ J. Lewin, *op. cit.*, s. 197.

²⁸ Zwraca natomiast na niego uwagę P. Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, tom 231), s. 92.

²⁹ S. Dawydov, „Teksty-matreshki” *Vladimira Nabokova*, München 1982 (Slavistische Beiträge, Bd. 152), s. 183.

³⁰ D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 109, przypis 24.

³¹ Nieobojętny jest również fakt, że 1 kwietnia to dzień urodzin Nikołaja Gogola, jednego z „patronów” *Daru*, chyba najważniejszego po wciąż przywoływanym Puszkynie. Charakterystyczne, że kiedy na końcu rozdziału drugiego Fiodor przeprowadza się, zmienia adres, pada zdanie: „Odległość między starym a nowym mieszkaniem była mniej więcej taka jak gdzieś w Rosji od placu Puszkina do ulicy Gogola” (s. 184). Bohater porzucił nie tylko dawne mieszkanie, ale i pracę nad biografią swego rodziciela, pozostającą całkowicie w puszkiniowskiej aurze: „Puszkina wchodził mu w krew. Z głosem Puszkina zespał się głos ojca” (s. 125). Teraz zmierza ku raczej „gogolowskiemu”, prześmiewczemu *Życiu Czernyszewskiego*.

nic konkretnego powiedzieć nie możemy i kto istotnie dysponuje wszechwiedzą dotyczącą opisywanego świata³². Kwestia autora i narratora okazywałaby się w takim wypadku jeszcze bardziej skomplikowana. Sugestia, że oto czytamy po prostu książkę Fiodora byłaby jeszcze jednym fałszywym tropem, fałszywym rozwiązaniem, gdyż na tę książkę – jednak elementu jego autorstwa nie da się, naszym zdaniem, pominąć – „nakładałby się” czy też przeplatałby się z nią tekst jakiegoś innego autora, autora implicytnego. Z tym że – inaczej niż w *Rozpaczy* – ów autor implicytny nie byłby nieprzyjazny w stosunku do autora-postaci, tylko przeciwnie, darzyłby go życzliwością i solidaryzował się z nim.

Skomplikowany charakter dzieła przejawia się nie tylko w kwestii tożsamości narratora i autora przedstawionego. Jak dowodzi Simon Karlinsky³³, w utworze da się wyróżnić trzy warstwy, plany czy poziomy.

Warstwę pierwszą tworzą partie poświęcone codziennemu życiu bohatera, młodego rosyjskiego emigranta, jego wspomnieniom i kontaktom z innymi postaciami, z których najważniejszymi są ukochana Fiodora, Zina Mertz, i znajome małżeństwo, Aleksandra Jakowlewna i Aleksander Jakowlewicz Czernyszewscy.

Działalność pisarska Godunowa-Czerdyncewa oraz historia jego dojrzewania artystycznego składają się na drugą warstwę *Daru*. Należą do niej wszystkie utwory bohatera (choć dla nich należałoby właściwie zarezerwować warstwę osobną, warstwę przytoczeń): wiersze o dzieciństwie, których zbiorok jest jego debiutem książkowym (poznajemy tylko wyjątki z tego tomu), wiersz „Dziękuję ci, rodzinny kraju...”, powstający, by tak rzec, na oczach czytelnika, wiersz o Zinie, którego powstawanie (zapewne ostatnią fazę powstawania) również obserwujemy, oraz biografia Nikołaja Czernyszewskiego. Należą tu także partie powieści traktujące o pracy bohatera nad biografią ojca. Za element warstwy drugiej – ale tylko częściowo, bo w dużej mierze należą one do planu kolejnego – trzeba też uznać dwa wyobrażone dialogi z wybitnym (fikcyjnym) poetą Koncejewem³⁴.

³² Aleksandr Dolinin uważa, że tak właśnie jest. Autor okazuje się, jego zdaniem, pierwszą i ostateczną przyczyną świata przedstawionego, tym, kto porusza postaci-marionetki i czyja ogromna ręka od czasu do czasu pojawia się na chwilę w polu naszego widzenia, wszechpotężnym, anonimowym i niewidocznym bóstwem, „Osobą Nieznaną», pozbawioną jakiegokolwiek imienia czy nazwiska jak również biografii, jakichkolwiek atrybutów oprócz tych, które tworzą rdzeń jego świadomości twórczej. [...] Jak pisarz Fiodor ukrywa się za narracyjnymi maskami swych kolegów po piórze [...], tak autor *Daru* może występować na maskaradzie w przebraniu «Fiodora pisarza», «Fiodora postaci powieściowej», ale krótkie momenty jego obecności obnażają to oszustwo i manifestują władzę, jaką sprawuje nad fikcją”. Rosyjski badacz uważa, że na płaszczyźnie narracyjnej obecność owego najwyższego punktu widzenia zdradza powracające użycie słowa „my”, a więc momenty narracji w pierwszej osobie liczby mnogiej. Owo „my” odnosi się „do bohatera wraz z «Osobą Nieznaną» i podkreśla zarówno ich bliskość, jak i ich odrębność”. A. Dolinin, [hasło] *The Gift*, s. 164.

³³ S. Karlinsky, *Vladimir Nabokov's Novel „Dar” as a Work of Literary Criticism*, „The Slavic and East European Journal” 1963, vol. 7, nr 3, s. 284–290.

³⁴ Sam Nabokov powiada w przedmowie do angielskiej wersji powieści: „w Koncejewie [...] dostrzegam skrawki siebie samego – takiego, jakim byłem około roku 1925” (*Foreword*, s. 9). Chodzi mu jednak przede wszystkim o to, by nie utożsamiano go z jego bohaterem, do czego skłania fakt, że w *Darze* pisarz wykorzystał bardzo dużo materiału autobiograficznego i że wiele podobieństw między Nabokovem i Fiodorem wręcz się narzuca. Jak przekonująco wykazał Iwan Tołstoj, prototypu Koncejewą należy szukać przede wszystkim we Władisławie Chodasiewiczu (*Chodasiewicz w Koncejewie*. [W:] W. W.

Trzecia warstwa powieści obejmuje poglądy Fiodora na literaturę³⁵. Plan ten odgrywa w utworze niezwykle istotną rolę. Karlinsky twierdzi nawet, może odrobinę przesadnie, iż „*Dar* jest formalną hybrydą; będąc zwyczajną powieścią, traktującą o fikcyjnych postaciach, jest zarazem polemiką literacką i dosyć szczegółową historią rosyjskiej krytyki literackiej i rosyjskiej literatury w ogóle”³⁶. Tezę o wielkim znaczeniu krytyczno-czy historycznoliterackiego planu powieści potwierdza sam Nabokov, pisząc: „Jej bohaterką nie jest Zina, lecz Literatura Rosyjska”³⁷. W każdym z rozdziałów powieści znajduje się przynajmniej jeden dłuższy fragment o charakterze krytycznoliterackim (trzeba też zauważyć niesłuchanie dużą liczbę aluzji literackich oraz silny aspekt polemiczny wobec niektórych współczesnych Nabokowowi nurtów literatury emigracyjnej i wobec literatury radzieckiej). Najważniejsza w tej warstwie jest, rzecz jasna, napisana przez bohatera biografia Nikołaja Gawriłowicza Czernyszewskiego (1828–1889), rosyjskiego lewicowego publicysty, pisarza, krytyka i działacza politycznego.

Biografia ta jest jedną wielką polemiką z przekonaniem autora *Co robić?* i trudno się temu dziwić, jako że poglądy Fiodora Konstantinowicza na literaturę bliskie są poglądom Nabokova, a koncepcje estetyczne głoszone przez Czernyszewskiego są z owymi poglądami absolutnie sprzeczne. Wystarczy wspomnieć, że Czernyszewski traktował sztukę jako namiastkę rzeczywistości (inna sprawa, że takie podejście sięga tradycjami aż do przekonań Platona): „Stosunek dzieł sztuki do odpowiednich stron i zjawisk rzeczywistości – czytamy w jednej z jego prac – jest taki sam jak stosunek reprodukcji do obrazu, z którego została skopiowana”³⁸. Sztuka jest wobec tego ważna jedynie ze względu na rzeczywistość, którą artysta powinien przedstawiać i oceniać. Piękno to życie. Rzeczywistość jest bardziej żywa od fantazji i doskonalsza od niej, obrazy tworzone przez imaginację to blade i na ogół nieudane przetworzenie realnego świata. Specyficzne piękno sztuki nie może więc być zasadniczym celem twórcy, a zasadniczym celem krytyka nie może być analiza artystyczna dzieła, lecz ocena przedstawionych w utworze zjawisk i stosunku autora do tych zjawisk. Idący tylko trochę dalej Nikołaj

---

Nabokov: *Pro et contra*, s. 795–805), o którym autor *Daru* napisał: „największy rosyjski poeta, jakiego do tej pory wydał XX wiek” (*Foreword*, s. 10). Także autobiografia długoletniej towarzyszkii życia poety, Niny Berberowej, wskazuje na związek Chodasiewicza z postacią Koncejewą: „Za każdym razem – dwukrotnie – w mieszkaniu Chodasiewicza (jeszcze niedawno moim, a teraz już nie moim), w dymie papierosowym, przy herbach, kiedy bawiliśmy się z kociakiem, odbywały się rozognione, czarodziejskie rozmowy, które po wielu mutacjach przeniosły się na stronicę *Daru* jako wyimaginowany dialog Godunowa-Czerdyncewa i Koncejewą. Byłam przy nich obecna i dziś jestem jedynym żyjącym świadkiem tego swoiście niebywałego zjawiska: realnego wydarzenia, które nastąpiło w październiku 1932 roku (przy ulicy Quatre-Cheminées, Billancourt, Francja) i stało się później faktem wyobrażonym (tj. nastąpiło coś przeciwnego, niż dzieje się zazwyczaj), nigdy do końca nie upostaciowanym, ale stanowiącym projekcję fantazji, zawieszonym nad rzeczywistością, jak marzenie rozświetlające i nadające sens samotniczej bezsenności autora-bohatera powieści”. N. Berberowa, *Podkreślenia moje. Autobiografia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, s.l. [Warszawa] 1998, s. 351–352, podkreślenie autorki cytatu.

³⁵ O warstwie tej piszę również gdzie indziej: L. Engelking, *Vladimir Nabokov*, Warszawa 1989, s. 37–41.

³⁶ S. Karlinsky, *Nabokov and Chekhov: The Lesser Russian Tradition*. [W:] Nabokov: *Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr., C. Newman, New York 1979, s. 15.

³⁷ V. Nabokov, *Foreword*, s. 10.

³⁸ M. Czernyszewski, *Stosunek estetyczny sztuki do rzeczywistości*, przeł. T. Zabłudowski, [w:] *id e m, Pisma estetyczne i krytycznoliterackie*, oprac. A. Walicki, Wrocław 1964, s. 123.

Dobrolubow, który również pojawia się na kartach *Życia Czernyszewskiego*, twierdził, że „literatura jest siłą służebną, której doniosłość polega na propagandzie, wartość zaś określa się tym, co i jak jest przez nią propagowane”³⁹. Najważniejszą bronią Fiodora w tej polemice jest śmiech, a jego metodami są parodia, groteska oraz ironia. Autor biografii wprawdzie w bardzo wielkim stopniu opiera się na źródłach, ale dokonuje tego, co Irina Papierno nazywa „deformacją» materiału dokumentalnego”⁴⁰, kontaminuje różne świadectwa, a do dosłownych lub bliskich dosłowności cytatów wprowadza elementy wymyślone, które służą „ukonkretnieniu” przedstawianej sceny: kolory, imiona czy nazwiska. Oczywiście ogromną rolę odgrywa wybór materiału i komentarz do niego. Doskonałą „ilustracją strategii Fiodora”⁴¹ jest też przytoczenie przezeń fragmentu *Świętej rodziny* Karola Marksa w formie regularnego rytmicznie tekstu wierszowanego. „Piszę to w przeróbce na wiersz, żeby nie było takie nudne” (s. 312) – powiada Fiodor. Papierno przypomina, że rosyjscy formalisci widzieli w wierszu przykład deformacji materiału: regularny rytm przekształca mowę i zmienia tworzywo słowne w dzieło literackie⁴². Dodajmy, że za pomocą zabiegu „uwierszowania” cytatu oraz dodanego komentarza Fiodor osiąga efekt komiczny i w określony sposób naświetla element zacierpnięty z rzeczywistości, cudzy tekst.

Czernyszewski w ujęciu Godunowa-Czerdyncewa to uosobienie filisterstwa i tego, co Rosjanie określają słowem *poszłost’*, które, jak wiemy, nie daje się dobrze przetłumaczyć na polski ani na inne języki (*poszłost’* to wulgarność, trywialność, banal). *Poszłost’* (którą Nabokov wołał transkrybować na angielski „poshlust”, co po polsku należałoby oddać „poszlust”) to jeden z tematów nieustannie powracających w jego twórczości i jedno z głównych kryteriów oceny ludzi, ich działalności i dzieł. Nabokov lubuje się w opisywaniu *poszłaków*, czyli jednostek ucieleśniających *poszłost’*. Pokazuje ich z precyzją entomologa badającego pod mikroskopem owada, a zarazem ze złośliwą satysfakcją. *Poszłost’* to przeciwieństwo prawdziwej sztuki, co oznacza, że jest dla Nabokova niemal synonimem ograniczoności, złego smaku, ślepoty na ukryte wymiary rzeczywistości, a nawet na jej wymiary dobrze widoczne, a niekiedy także po prostu synonimem zła. Szczególnie wrażliwy jest pisarz na *poszłost’* w sztuce. „Literatura – czytamy w jego książce o Gogolu – to jedna z najlepszych wylęgarni *poszłosti*; mówiąc o nasyconych *poszłostią* wydawnictwach, nie myślę wcale o tym, co nazywa się «szmirą» albo co w Anglii określa się mianem «penny dreadfuls», a w Rosji «żółtej literatury». Oczywiście śmieci, jakkolwiek dziwnie to może zabrzmieć, zawierają w sobie czasem zdrowe składniki, które z ochotą przyswajają sobie dzieci i dusze nieskomplikowane. Superman to bez wątpienia *poszłust’*, ale *poszłust’* w takiej łagodnej, bezpretensjonalnej postaci, że nie warto o tym nawet wspominać; także stare bajki zawierają, skoro już o tym mowa, równie wiele trywialnego sentymentalizmu i naiwnej wulgarności, co wszystkie te

³⁹ M. Dobrolubow, *Promień światła w królestwie ciemności*, [w:] i d e m, *Pisma filozoficzne*, t. II, przeł. H. Kowalewska, przekład przejrzał A. Walicki, Warszawa 1958, s. 242.

⁴⁰ I. Papierno, *Kak sdieleť „Dar” Nabokowa*. [W:] W. W. Nabokow: *Pro et contra*, s. 503.

⁴¹ *Ibidem*, s. 507.

⁴² *Ibidem*, s. 208.

nowoczesne opowiadki o nieustraszonych zabójcach olbrzymów. *Poszłust'*, powtórzmy to dobitnie, jest szczególnie żywotna i szczególnie niebezpieczna, kiedy blaga n i e rzuca się w oczy i kiedy wartości, które imituje, uważa się – słusznie czy nie – za przynależne najwyższemu poziomowi sztuki, myśli lub uczucia. To te książki, które z taką ogromną dozą *poszłusti* recenzuje się w dodatkach literackich dzienników: bestsellery, «wzruszające, głębokie i piękne» powieści – to one, te «wzniosłe i potężne» dzieła, zawierają i wręcz wydestylowują czystą esencję *poszłusti*⁴³. A więc „*poszłust'* to nie tylko to, co w oczywisty sposób tandetne, ale także to, co fałszywie ważne, fałszywie piękne, fałszywie mądre i fałszywie pociągające”⁴⁴. Literatura i filozofia Czernyszewskiego w ujęciu Nabokova pełne są tak rozumianej *poszłosti*.

Dar stanowi wyraz i realizację koncepcji estetycznych przeciwstawnych poglądom Czernyszewskiego i całego nurtu w rosyjskiej myśli i sztuce, któremu autor *Co robić?* patronuje, nurtu podporządkowania sztuki celom społecznym i politycznym. Jak stwierdza Irina Papierno, pisarz przeciwstawia się w *Darze* również estetyce pozytywistycznej i realistycznej⁴⁵. Inna badaczka niewątpliwie słusznie powiada, że główny obiekt „sarkastycznych wypadów Nabokova to koncepcja realizmu w literaturze, krytycy i ukształtowani przez nich czytelnicy, chcący widzieć w dziele sztuki odbicie «prawdziwego życia»”⁴⁶. Stwierdzenie to dotyczy całej twórczości rosyjsko-amerykańskiego pisarza. Papierno zauważa, że dla autora *Daru* sztuka w ostatecznym rozrachunku „okazuje się bardziej żywa niż życie; «słowo» bardziej realne niż «rzecz», tzn. świat tego, co idealne, okazuje się bardziej rzeczywisty niż to, co rzeczywiste”⁴⁷. Powieść Nabokova, o czym się przekonamy, zawiera w sobie także pewien program literacki, dla którego założenia Nikołaja Czernyszewskiego stanowią model negatywny.

Dar nieustannie zwodzi czytelnika. Przyjrzyjmy się chytrym manewrom powieściowym autora, mającym sprowadzić odbiorcę na manowce. Recenzja z tomiku wierszy bohatera w pierwszym rozdziale powieści jest, jak orientujemy się dopiero po dłuższej chwili, jego fantazją, rojeniem o recenzji, marzeniem o prasowym omówieniu książki. Monolog wewnętrzny Aleksandra Czernyszewskiego i jego wizja ducha nieżyjącego syna (również w pierwszym rozdziale) okazuje się wyobrażeniem Fiodora, który wciela się myślowo w swojego znajomego. W trakcie dialogu z poetą Koncejewem natrafiamy nagle na niepokojącą replikę tego ostatniego („Szkoda, że nikt nie podsłuchał olśniewającej rozmowy, którą chciałbym z panem odbyć”, s. 98) i zauważamy, że to nie żaden dialog, tylko *soliloquium* Godunowa-Czerdyncewa. Potem spotyka on Koncejewą i nawet mówi mu w pewnym momencie: „kiedyś dawno temu wyobraziłem sobie rozmowę z panem na te tematy – no i doszło do niej, i jest nawet trochę podobna do tamtej!” (s. 427–428); po chwili jednak przekonujemy się, że ta druga rozmowa też jest dialogiem

⁴³ V. N a b o k o v, *Nikolay Gogol*, London 1973, s. 68–69.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 70.

⁴⁵ I. P a p i e r n o, *op. cit.*, s. 491.

⁴⁶ A. W. Z ł o c z e w s k a, *Wlijanie idiej russskoj literaturnoj kritiki XIX–XX ww. na esteticzeskuju koncepciju Władimira Nabokowa*. [W:] *Sbornik prací Filozofické fakult Brneňské univerzity (Slavica litteraria, r. I, nr 4)*, Brno 2001, s. 80.

⁴⁷ I. P a p i e r n o, *op. cit.*, s. 510–511.

wyimaginowanym. W innym miejscu zasypiającego Fiodora budzi Zina, mówiąc, że był do niego telefon i że ktoś na niego czeka w jego dawnym mieszkaniu (s. 442); natychmiast domyślamy się, że tym kimś może być jego zaginiony bez wieści ojciec. Jeśli nie zauważymy, że bohater wkłada spodnie, które wcześniej mu ukradziono, dopiero po pewnym czasie zaczniemy podejrzewać, że to wszystko nie jest jawą, lecz marzeniem sennym. Zwodzenie czytelnika, oszustwo, podsuvanie fałszywych rozwiązań, mylenie ścieżek to stała strategia autora.

Godunow-Czerdyncew (a na wyższym planie Nabokov) wprowadza też do tekstu drobne elementy, które są dla odbiorcy niezbyt klarowne bądź całkiem niezrozumiałe i wyjaśniają się dopiero przy powtórnej lekturze⁴⁸. Na przykład prawie w połowie książki czytamy: „Poznałem ją w czerwcu 1916 roku. [...] Nie była mądra ani wykształcona, była banalna, a więc stanowiła twoje zupełne przeciwieństwo... nie, nie, wcale nie chcę powiedzieć, że kochałem ją bardziej niż ciebie albo że chwile spędzone z nią były szczęśliwsze niż nasze wieczorne spotkania” (s. 189). Nie wiemy, do kogo zwraca się Fiodor, z kim wchodzi w lekką polemikę, bo Zina jeszcze się nie pojawiła na powieściowej scenie. Już ponad sto stron wcześniej narrator wspomina o „skwerze, gdzie zjedliśmy kolację” (s. 70). Pod sam koniec powieści Fiodor i Zina zjadą kolację w restauracji naprzeciw „skweru bez drzew” (s. 463). Czy jest to jednak ten sam skwer, skoro na skwerze pierwszym znajduje się „bezlistna topola” i dostrzec można „cień drzewnego pnia”? Może więc mowa jest o innej wspólnej kolacji Fiodora i Ziny, nieopisanej. Aleksandr Dolinin wysuwa przypuszczenie, że chodzi o skwer, na którym bohater zrobił sobie na ławce samotną „ucztę”: „Kupił kilka pasztecików (jeden z mięsem, drugi z kapustą, trzeci z sago, czwarty z ryżem, piąty... na piąty mu nie starczyło w rosyjskiej jadłodajni, stanowiącej jakby muzeum rodzimej gastronomii i szybko się z nimi uporał, przysiadłszy na wilgotnej ławce skweru” (s. 40). Skoro jednak posiłek jest samotny, to skąd bierze się liczba mnoga? Jak już wiemy, zdaniem rosyjskiego badacza, „my” to Fiodor i jego stwórca, autor implicytny, którego głos nagle się tu włącza⁴⁹, choć wydaje się, że mamy cały czas do czynienia z myślami bohatera. Tu więc sytuacja nie jest całkiem jednoznaczna (choć domysł Dolinina wydaje się oparty na zbyt kruchych podstawach). Na początku rozdziału trzeciego natomiast rzecz nie budzi wątpliwości: jesteśmy świadkami powstawania wiersza poświęconego ciągle nieznaney nam jeszcze – ale to już zapowiedź jej wyjścia na scenę – Zinie. Niby barokowy czy rokokowy autor poetyckich precjozów Fiodor zaszyfrowuje tu imię i nazwisko ukochanej⁵⁰, imię i nazwisko, które zresztą padły chwilę wcześniej (dowiedzieliśmy się mianowicie, że jakaś Zina Mertz kupiła jeden z egzemplarzy debiutanckiego tomu bohatera, s. 196): „Kak zwat' tebia? Ty polu-Mniemozina, polu-miercanje w imieni twoim”⁵¹. Cytujemy tekst oryginału, bo efekt nie jest łatwy do oddania w przekładzie, nawet w wersji angielskiej nie brzmi to

⁴⁸ Por. przypis 24 do rozdziału o opowiadaniach (s. 46).

⁴⁹ A. Dolinin, *Istinnaja żyzn' pisatiela Sirina*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn' pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, s. 142.

⁵⁰ Zwraca na to uwagę D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 98.

⁵¹ W. Nabokow, *Dar*, [w:] i d e m, *Sobranije sočinienij russkogo pierioda w p'iaty tomach*, t. IV: 1935–1937, Sankt-Pietierburg 2002, s. 337–338, podkreślenie moje – L.E.

równie dobrze jak po rosyjsku: „What shall I call you? Half-Mnemosyne? There is half-shimmer in your surname too”⁵². Nawiasem mówiąc, jak zauważa Anna Maria Salehar⁵³, imię Ziny wskazuje na jej rolę w życiu Fiodora, rolę Muzy: Zinaida pochodzi od imienia Zeusa⁵⁴, który – jak wiadomo – z boginią pamięci Mnemozyną spłodził patronki sztuk (są więc one istotnie „pół-Mnemozynami”)⁵⁵.

Dalej w tym samym wierszu poświęconym ukochanej Fiodor wspomina „gorące źródło” (s. 198). Jak wiadomo, Muzy zbierały się wokół źródła Hippokrene, które powstało wskutek uderzenia o skałę kopyta Pegaza, a jego woda miała sprzyjać natchnieniu poetyckiemu⁵⁶. Muzom i Apollinowi poświęcone było też Źródło Kastalskie, również ono miało dawać natchnienie poetom⁵⁷. Johnson⁵⁸ zwraca uwagę na chwyt, który w przekładzie niemożliwy jest do oddania. Mianowicie źródło to po rosyjsku *klucz*. *Klucz* – „źródło” i *klucz* w znaczeniu „klucz” (do drzwi, bramy, mieszkania) są homonimami. Dzięki temu motyw źródła, by tak rzec, dowcipnie wspomaga lejtmotyw kluczy⁵⁹, wieloznaczny i funkcjonujący „na kilku poziomach”⁶⁰. Motyw ten pojawia się już na pierwszych stronach utworu, kiedy właścicielka mieszkania wpuszcza bohatera i oznajmia, że „klucze zaniósł do jego pokoju” (s. 14). Potem słowo to powraca wielokrotnie, można by wręcz powiedzieć, że *klucz* jest w powieści słowem-kluczem. Dodajmy, że motyw ten pojawia się w ważnych momentach. Klucz jest na przykład narzędziem bliższego poznania Fiodora i Ziny, która wysłana przez matkę i ojczyma, żeby wpuścić gości, schodzi do bramy, a za nią pod byle pretekstem podąża bohater: „Stała przy szklanych drzwiach, bawiąc się kluczem zawieszonym na palcu” (s. 229). Rozmowa przy wejściu do domu stanowi wstęp do regularnych spotkań Ziny i Fiodora. Klucze mają też niekiedy sens metaforyczny. W liście do matki bohater pisze: „Mnie oczywiście łatwiej niż komu innemu żyć poza Rosją, bo ja mam pewność, że tam wrócę – po pierwsze dlatego, że wywoziłem klucze od niej, po drugie dlatego, że wszystko jedno kiedy, za sto czy dwieście lat będę tam żył w swoich książkach albo przynajmniej w drobnym przypisie badacza” (s. 440). Owe klucze od Rosji to, jak sugeruje Julian Moynahan, język rosyjski, rosyjska sztuka oraz indywidualne wspomnienia ze stron rodzinnych⁶¹. Jak zauważa Johnson, tutaj motyw kluczy dotyka tematu wygnania, *klucz* w innym znaczeniu, znaczeniu źródła, ewokuje natomiast temat artystycznej inspiracji⁶².

⁵² V. N a b o k o v, *The Gift*, New York 1970, s. 169, kursywa autora cytatu.

⁵³ A. M. S a l e h a r, *Nabokov's „Gift”: An Apprenticeship in Creativity*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, ed. C. R. Proffer, Ann Arbor 1974, s. 76–77. Por. też D. B. J o h n s o n, *op. cit.*, s. 98.

⁵⁴ Por. N. A. P i o t r o w s k i, *Słownik rosyjskich liczbnych imion*, Moskwa 1980, s. 116; P. H a n k s, F. H o d g e s, A. D. M i l l s, A. R o o m, *The Oxford Names Companion*, Oxford 2002, s. 893.

⁵⁵ Por. [hasło] Muzy, przeł. M. Bronarska. [W:] P. G r i m a l, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 241.

⁵⁶ Por. [hasło] Hippokrene, przeł. K. Sachse. [W:] P. G r i m a l, *op. cit.*, s. 145–146.

⁵⁷ A. M. K e m p i Ń s k i, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, s. 223 (hasło Kastalia).

⁵⁸ D. B. J o h n s o n, *op. cit.*, s. 99.

⁵⁹ Na motyw kluczy zwracało uwagę wielu krytyków, szczególnie zanalizował go jednak dopiero Johnson: *ibidem*, s. 95–106.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 95.

⁶¹ J. M o y n a h a n, *Vladimir Nabokov*, Minneapolis 1971, s. 40. *Nota bene*, w wywiadzie udzielonym w 1962 r. telewizji BBC sam Nabokov powiedział: „Rosja, której potrzebuję, zawsze jest ze mną: literatura, język i moje własne rosyjskie dzieciństwo”. V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 10.

⁶² D. B. J o h n s o n, *op. cit.*, s. 105–106.

Amerykański nabokovista chyba trafnie wskazuje jako tekst będący układem odniesienia *Daru* krótki wiersz Aleksandra Puszkina o incipicie *W stepi mirskoj, pieczalnoj i biezbrieżnoj...* (1927), w którym mówi się o trzech źródłach (po rosyjsku „tri klucza”) ⁶³:

Na stepie świata – smutnym i bez brzegu
Woda trzech źródeł tajemnie wytryska:
Źródło młodości, źródło buntu, rozbiegu,
Kipi i pędzi, i szumi, i błyska.
Źródło Kastalskie – to falą natchnienia
Na stepie świata wygnańców napoi.
Ostatnie, chłodne źródło zapomnienia
Z wszystkich najśodsze – żar serca ukoj ⁶⁴.

Istotnie łatwo wskazać na związki tego wiersza z *Darem*. Pierwsze źródło przywołuje temat młodości, właściwego jej buntu (obrazoburcze *Życie Czernyszewskiego*, będące „szarganiem świętości” i budzące przez to oburzenie) i dopiero zaczynających się realizować możliwości rozwoju. Drugie – temat sztuki, inspiracji, talentu oraz temat wygnania. Trzecie wreszcie – temat śmierci, bo „źródło zapomnienia” to przecież Leta, konwencjonalny symbol kresu ludzkiego życia *Nota bene*, o Lecie, a raczej „letejskiej pogodzie”, a dalej o Styksie i Charonie (s. 97) mowa jest pod koniec pierwszej imaginacyjnej rozmowy z Konczejewem, kiedy ten omawia powstający liryk bohatera.

Dodatkowy dowód na to, że wiersz *Na stepie świata – smutnym i bez brzegu...* jest układem odwołań powieści, stanowi fakt, że to jeden z utworów Puszkina, które Nabokov przetłumaczył na francuski (incipit przekładu brzmi „Dans le désert du monde, immense et triste espace”) i zamieścił w pisanym w okresie pracy nad *Darem* szkicu *Puszkina albo prawdziwe i prawdopodobne*, opublikowanym w 1937 r. w „La Nouvelle revue française”. Skoro tak się stało, tekst musiał być w tym okresie obecny w jego myśli.

Po co jednak – można by spytać – wszystkie te przemyślnie i wyrafinowane zagrania na literackiej szachownicy? Po co skomplikowane wzory? Po co sieć aluzji literackich? A przede wszystkim po co zwodzenie odbiorcy, po co zastawiane na niego pułapki? „Wszystko, co w naturze i sztuce najbardziej czarujące, wspiera się na oszustwie” (s. 457) – mówi Zinie Fiodor pod koniec powieści. W wykładzie *Dobrzy czytelnicy i dobrzy pisarze* (*Good Readers and Good Writers*) Nabokov zdradza się z podobnym poglądem, nazywa tam naturę „arcyoszustką” i mówi o jej „zakłęciach i sztuczkach” ⁶⁵, a w jednym z wywiadów powiada: „cała sztuka to oszustwo, natura tak samo” ⁶⁶, przy czym, jak dodaje w innej rozmowie, subtelność jej trików znacznie wybiega poza „prymitywne potrzeby związane z samym przetrwaniem” ⁶⁷.

⁶³ *Ibidem*, s. 100.

⁶⁴ Przekład autora niniejszego tekstu. Podstawa przekładu w: A. S. P u s z k i n, *Połnoje sobranije soczinienij w diesiati tomach*, t. III: *Štichotworienija 1827–1836*, Moskwa–Leningrad 1950, s. 14.

⁶⁵ V. N a b o k o v, *Dobrzy czytelnicy i dobrzy pisarze*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 38.

⁶⁶ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 11. Jeden z badaczy wskazuje na podobieństwo Nabokovowskiej idei bliskości sztuki i natury z ideami twórców filozofów niemieckiego romantyzmu. V. E. A l e x a n - d r o v, [hasło] *Nature and Artifice*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 555.

⁶⁷ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 153.

Podstępny natury zachwycają Fiodora Konstantinowicza i napelniają go radością, gdyż, jak powiada, nie ma „w naturze nic bardziej bosko czarującego niż jej objawiające się w nieoczekiwanych okolicznościach dowcipne oszustwa” (s. 414). Bohater *Daru* wspomina swego ojca mówiącego o „niebýwałym, pełnym dowcipu artystycznym zmyśle mimikry, nie dającej się wytłumaczyć walką o byt [...]” (s. 141) i pisze w związku z jego podróżami o mirażach, których twórczynią jest też natura, „ta bajeczna zwodzicielka”, posuwająca się do „prawdziwych cudów” (s. 153). Podobnie zresztą rzecz ujmie sam Nabokov w swojej autobiografii: „Wyjątkowo pasjonowały mnie tajemnice mimikry. To zjawisko kryło w sobie kunszt artystyczny zwykle przypisywany rzemiosłu ludzkiemu. [...] «Dobór naturalny» w ujęciu Darwina nie zdołał wyjaśnić cudownej zbieżności cech i zachowań naśladowczych; nie można się też było odwołać do teorii «walki o przetrwanie», kiedy środki obrony osiągały stopień subtelności mimetycznej, bogactwa i zbytku stanowczo przekraczające możliwości docenienia przez napastnika. W przyrodzie odkryłem bezużyteczne rozkosze, których szukałem w sztuce. Oba światy stanowiły odmianę magii, oba były zawiłą grą czaru i uludy”⁶⁸.

Artystyczny zmysł czy zamysł dostrzegalny w naturze wskazuje oczywiście na metafizyczny wymiar świata, sztuczki zakładają istnienie sztukmistrza⁶⁹. *Dar* jest jednym z najbardziej jawnie metafizycznych utworów Nabokova (i już choćby z tego powodu utworem kluczowym dla interpretacji jego dzieła jako całości). Pod koniec powieści Fiodor obserwuje piątkę jakichś przypadkowo przechodzących zakonnic⁷⁰ i nagle narzuca mu się wrażenie, że „to przecież teatralna gra – i ileż tu umiejętności, ileż gracji i sztuki, jakże znakomity jest zasłonięty przez sosny reżyser, jak wszystko jest przewidziane [...]” (s. 432). Podobne rozważania, tym razem jednak już nie na użytek żadnego bohatera, tylko wyłącznie na własny, snuje Nabokov we wspomnianym już szkicu *Puszkini albo prawdziwe i prawdopodobne*: „Ileż to razy byłem uderzony małym teatrem, który przez chwilę rozgrywał swój ceremoniał na ulicach miasta, by zaraz zniknąć. Na przykład szeroką aleją poplamioną słońcem jedzie wielka ciężarówka z węglem, a węglarz z czarną umorusaną twarzą, podskakujący na wysoko zawieszonym siedzeniu, trzyma w zębach za łożyskę niewiarygodnie zielony liść lipowy. Widziałem komedie, reżyserowane przez jakiegoś niewidocznego geniusza, jak wtedy gdy wczesnym rankiem spotkałem w parku drzemającego na ławce grubego listonosza berlińskiego i dwóch innych listonoszy skradających się na palcach zza krzaka kwitnącego jaśminu z miną wesołych urwisów, by podsunąć mu pod nos garść tabaki⁷¹. Widziałem też dramaty:

⁶⁸ V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2004, s. 110–111.

⁶⁹ V. E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, New Jersey 1991, s. 128.

⁷⁰ W oryginale „piąt' ewangelicznych siestor”. W. Nabokov, *Dar*, [w:] i d e m, *Sobranije socinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. IV, s. 519. Aleksandr Dolinin (*Istinnaja żyzn' pisatiela Sirina*, s. 112) zwraca uwagę na znaczenie słowa „ewangelicznych” i zastanawia się nad interpretacją tego określenia: „dobra nowina, którą przynosi twórcy pięć zmysłów, a czytelnikowi pięć rozdziałów powieści?”.

⁷¹ Zestawiając ten opis ze scenką z *Daru* możemy podpatrzeć, jak Nabokov wykorzystuje swój talent przenikliwego widzenia, z niewielkimi zmianami przenosząc do fikcji powieściowej to, co pochwycił, zapisał i zmagazynował w pamięci: „Za mostem koło skwerku, dwaj niemłodzi funkcjonariusze pocztowi, skończywszy kontrolę automatu do sprzedaży znaczków, nagle rozswawoleni, na palcach, jeden za drugim, naśladowując

manekin krawiecki z nietkniętym jeszcze biustem, ale rozdartym ramieniem, tarzający się smutnie w błocie pośród zwiedłych liści. Nie ma dnia, by ta siła, to natchnienie jarmarczne nie urządziło takiego parosekundowego spektaklu”⁷².

Zawarty w świecie element artystycznej organizacji, który przejawia się także w dostrzeganych w indywidualnych biografiach lejtymotywach, wzorach i deseniach i w logice, z jaką działa to, czemu nadajemy miano losu, każe postawić pytanie o skrytego poza światem reżysera czy autora, w każdym razie twórcę, artystę. Jednak i w *Darze*, i gdzie indziej próby jednoznacznego określenia owego reżysera, scharakteryzowania go i opisania, skazane są na niepowodzenie. Reżyser jest „zasłonięty”. Genialny artysta pozostaje niewidoczny. Nabokov zdaje się sądzić, że o jego naturze nie możemy powiedzieć nic konkretnego, podobnie jak o naturze innego świata, świata zapewne hierarchicznie wyższego niż nasz. Przeczuwamy jedynie istnienie tego świata. Wymyślony przez Nabokova filozof Delalande (jest on też autorem motto do *Zaproszenia na egzekucję*), cytowany i parafrazowany w *Darze*, powiada (przytaczaliśmy już to zdanie w rozdziale o *Rozpaczy*)⁷³: „W ziemskim domu zamiast okna jest lustro, drzwi aż do pewnego czasu są zamknięte, powietrze jednak przedostaje się przez szczeliny” (s. 388)⁷⁴. To wizja zdumiewająco mocno przypominająca utwory symbolistów, ale pamiętajmy, że Nabokova w młodości niewątpliwie kształtowały dzieła rosyjskiego (a zapewne również francuskiego) symbolizmu. Czujemy powiew powietrza, ale zobaczyć nie jesteśmy w stanie nic. „Cóż mam począć z tymi podarunkami, którymi letni ranek obdarza mnie i tylko mnie?” – zastanawia się Fiodor tuż po opisie scenki z pracownikami poczty. – „Czy spożytkować je w przyszłych książkach? Czy użyć ich niezwłocznie, układając poradnik *Jak być szczęśliwym?* Albo głębiej, gruntowniej: zrozumieć, co kryje się za tym wszystkim, za igraszkami, za lśnieniem, za gęsto kładzioną zielenią listowia? Coś tam przecież jest, coś jest! Chciałoby się więc dziękować, a tu nie ma komu. Lista przekazanych już darów: 10 000 dni od Nieznanego Dobroczyńcy” (s. 412). Komentując ten fragment Vladimir E. Alexandrov pisze: „Waga świadectwa całego *Daru* z pewnością nie pozwala interpretować tego stwierdzenia w ten sposób, że w ogóle nie istnieje nikt, komu można by «dziękować»; nie ma po prostu nikogo takiego, kto byłby widzialny czy poznawalny”⁷⁵.

Zauważmy słowo „obdarza” w cytowanym przed chwilą fragmencie powieści. Tytułowym darem okazuje się więc także życie i tak je traktuje Fiodor. Jego książka w istocie jest między innymi podręcznikiem uczącym „jak być szczęśliwym”. I tutaj pojawia się podtekst Puszkiniowski. Ten aspekt powieści można uznać za polemikę z wierszem

---

nawzajem swe gesty, podeszli spoza jaśminu do trzeciego, który przed dniem pracy ucinął sobie krótką drzemkę na ławce, ażeby kwiatkiem polaskotać go w nos” (s. 411–412) – przypis mój L.E.

⁷² V. Nabokov, *Puszkini albo prawdziwe i prawdopodobne*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1987, nr 3, s. 17.

⁷³ Por. s. 171 niniejszej pracy.

⁷⁴ Nota bene, przeciwstawione w tym cytacie okno i lustro w planie symbolicznym są sobie bliskie. Ich wspólną cechą jest charakter graniczny. Por. R. Bobryk, *Co odbijają lustra w martwej naturze?*. [W:] *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze. Rozprawy – szkice – eseje*, red. A. Borkowski, E. Borkowska, M. Barta, Siedlce 2006, s. 286.

⁷⁵ V. E. Alexandrov, *op. cit.*, s. 128, podkreślenie autora cytatu.

o incipicie „Dar naprasnyj, dar słuczajny” (1828)⁷⁶, gdzie czytamy: „Dar to zbędny, przypadkowy, / Życie, po co mi cię dano?”⁷⁷.

Wróćmy jednak do przedostającego się przez szczeliny powietrza. Nie każdy potrafi wyczuć jego powiew; ta umiejętność to także szczególny dar. W tekście napisanym po śmierci Władysława Chodasiewicza Nabokov przypisuje podobną umiejętność wybitnym artystom słowa, mówiąc, że Chodasiewicz „odszedł tam, skąd być może to czy owo dolatuje do uszu wielkich poetów, przenikając nasze życie swoją zaświatową świeżością”⁷⁸. Ci, którzy nie mają owego daru, popełniają kardynalne błędy, jak choćby Aleksander Czernyszewski w godzinie śmierci:

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 dół.

(s. 391)

Sztuka, według Nabokova, umożliwia czasem zajrzenie pod podszewkę życia, poszerzenie szczelin, przez które przenika powiew. Musi to być jednak sztuka prawdziwa, sztuka najwyższej miary. Dopiero całe skomplikowanie *Daru* pozwala ujrzeć świat w jego złożoności. Nabokov, tak jak jego bohater, mógłby uczyć „wielopłaszczyznowości myślenia”, wiedzy tajemnej i rzadkiej: „patrzysz na człowieka i widzisz go tak krystalicznie jasno, jakby to było szkło przed chwilą przez ciebie wydmuchane, zarazem jednak, zupełnie tej jasności nie niwecząc, spostrzegasz uboczny szczegół – jak bardzo cień słuchawki telefonicznej podobny jest do ogromnej, lekko skurczonej mrówki i tu (wszystko to jednocześnie) wchodzi trzecia myśl – wspomnienie o jakimś słonecznym wieczorze na przystanku kolejowym gdzieś w Rosji, o czymś nie mającym żadnego rozumowego związku z rozmową, którą prowadzisz, osłaniając od zewnątrz każde własne słowo, od wewnątrz zaś – każde słowo rozmówcy” (s. 206). Przypomina to myśl Delalande’a o tym, że po śmierci przeistaczamy się „w jedno wolne i wszechogarniające oko, oglądające jednocześnie wszystkie strony świata” (s. 388)⁷⁹. Prawdziwy artysta, zdaje się sugerować

⁷⁶ Pierwodruk w almanachu *Siewiernyje Cwiety* w 1830 r.

⁷⁷ A. P u s z k i n, *O, daremne! O, zwodnicze!*, przeł. J. Tuwim, [w:] i d e m, *Dzieła wybrane*, t. I, red. M. Toporowski, red. tomu. A. Ważyk, Warszawa 1956, s. 265. Zwraca uwagę na tę polemikę K. C h ł u - p á č o v á, *Dar tvorby Vladimira Nabokova*, „Svět literatury” 2008, nr 35, s. 100. Czeska badaczka wspomina więcej odwołań do Puszkina, pisze między innymi o tym, że aluzję do wielkiego poety stanowi pierwszy człon nazwiska bohatera powieści, Puszkina jest bowiem autorem tragedii *Borys Godunow* (nap. 1925, wyd. 1931, Boris Godunow). Zarazem Godunow to car, co wskazuje na szczególne miejsce, jakie zajmuje Fiodor-artysta. Por. *ibidem*. Na odwołanie do wiersza *Dar to zbędny...* wskazuje również A. D o l i n i n, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, s. 114 (przypis 12).

⁷⁸ W. N a b o k o v, *O Chodasiewiczze*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati to-mach*, t. V: 1938–1977, Sankt-Pietierburg 2000, s. 590. Wersja angielska: V. N a b o k o v, *On Hodasevich*, [w:] i d e m, *Strong Opinions*, s. 227.

⁷⁹ Na temat obrazu oka zob. przypis 12 do rozdziału o mikropowieści *Szpiciel / Oko*, s. 135.

Nabokov, potrafi za życia ujrzyć jednocześnie wiele aspektów świata i potrafi jeśli nie zobaczyć, co jest po jego drugiej stronie, to przynajmniej wyczuć, że nie ma tam próżni. Fiodor w pewnym momencie czuje, że „płatnina przypadkowych myśli, jak i cała reszta, szwy i prześwity wiosennego dnia, powietrzne nierówności, szorstkie, krzyżujące się w różnych splotach nici niewyraźnych dźwięków – to lewa strona tkaniny; po p r a w e j stronie stopniowo narastają i nabierają życia niedostrzegalne dlań desenie” (s. 394, podkreślenie autora cytatu); *nota bene* podobną wizję tkaniny, której prawa strona jest dla żyjących ukryta, znajdziemy w epoce romantyzmu, u Juliusza Słowackiego (zresztą w tekście nieprzeznaczonym do druku, bo w liście do matki): „[...] ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wylażą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek”⁸⁰.

Wielopłaszczyznowość myślenia jest częściowym wyrwaniem się z solipsystycznej perspektywy, na którą skazany jest za życia człowiek. Motyw ten, bardzo ważny dla twórczości Nabokova, pojawia się już w drugiej jego powieści: „Wzór tapet – bukiety krwawobrazowych tapet, regularnie w określonych wariacjach następujące po sobie, z trzech kierunków docierały do drzwi, ale tam nie było już dokąd iść i nie mogły wyjść z pokoju, tak samo jak ludzkie myśli, jakkolwiek wspaniale byłyby ze sobą skoordynowane, nie mogą wyrwać się z granic swego prywatnego kręgu piekielnego”⁸¹. Wielopłaszczyznowość myślenia pomaga choćby w niewielkim stopniu, być może jedynie iluzorycznie, przekroczyć zaklęty krąg własnego „ja”. Podobnie wmyślanie się w innych. Charakterystyczne, że i jedno, i drugie wiąże się ze sztuką.

Ostatnia rosyjska powieść Nabokova jest utworem o krzepnięciu daru artysty, jego talentu pisarskiego, ale i szczególnego daru precyzyjnej i przenikliwej obserwacji, daru „wielopłaszczyznowości myślenia”, daru przeczucia innego świata. Utwór Nabokova to niewątpliwie Entwicklungs- i Künstlerroman, a także – jak na wpół żartobliwie zauważa cytowany już tu Lewin – swego rodzaju „powieść produkcyjna”⁸², powieść o robieniu literatury. To żart, ale całkiem poważnie można nazwać *Dar* terminem znanym z literaturoznawstwa polskiego: „powieść autotematyczna”⁸³. Tyle, że autotematyzm ten jest częściowo ukryty, gdyż długo ukryty pozostaje fakt, że powieść, którą czytamy, jest dziełem bohatera.

---

⁸⁰ List do matki datowany 8 XI 1845 r., [w:] *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. II, Wrocław 1963, s. 103.

⁸¹ V. N a b o k o v, *Król, dama, walet*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2004, s. 247. *Nota bene* słowo „piekielnego” określające „krąg”, dodane jest w wersji angielskiej.

⁸² J. W. L e w i n, *op. cit.*, s. 201.

⁸³ Termin „autotematyzm” wprowadził Artur S a n d a u e r, najpierw w pochodzącym z 1947 r. szkicu o Paulu Valéry, gdzie używa jeszcze wersji „samotematyczność” (*Konstruktywny nihilizm*, [w:] i d e m, *Zbrane pisma krytyczne*, t. 1, Warszawa 1981, s. 543–554), potem w tekście z roku 1956 (*O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] i b i d e m, t. 2, s. 462–465) i wreszcie w *Samobójstwie Mitrydatesa* (z 1968, [w:] tamże, t. 2, s. 503–514). „Technika autotematyczna wyraża się obecnością w utworze literackim wypowiedzi o pisaniu tegoż utworu, a zarazem wypełnieniem zawartości przedmiotowej utworu literackiego problematyką pisarstwa”. E. S z a r y - M a t y w i e c k a, [hasło] *Autotematyzm*. [W:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 54. Pasuje to do *Daru* jak ulał. Na świecie w odniesieniu do tego rodzaju utworów używa się, jak wiadomo, najczęściej terminu metafikcja, który jednak ma inny, szerszy, zakres znaczeniowy, albo literatura o literaturze.

Bohater za swój dar dziękuje ojczyźnie (zauważmy że rosyjski czasownik *blagodarit'*, czyli „dziękować” zawiera w sobie rzeczownik *dar*), czyni to w wierszu powstającym na naszych oczach i przytoczonym później w ostatecznym kształcie⁸⁴. Istotnie, jego talent karmi się ojczystym piśmiennictwem, stąd tak istotna w powieści warstwa rozważań o jego historii. *Dar*, który jest przecież dziełem Fiodora, to – jak zauważa Johnson – z kolei jego dar dla ojczystej literatury⁸⁵. Darem jest i sam Fiodor, jego imię – Teodor – znaczy przecież „dar Boga”, „darowany przez Boga”⁸⁶.

Przecucie istnienia innego świata wiąże się z pisarstwem bohatera jeszcze w inny sposób. Fiodor mówi w pewnym momencie: „To dziwne, ale jakby pamiętam swoje przyszłe rzeczy, choć nawet nie wiem, o czym one będą. Przypomnę sobie na dobre i wtedy je napiszę” (s. 243). Istnieją więc one już w innym, doskonalszym wymiarze. Podobnie myślał o swoich dziełach Nabokov. „Naprawdę tak sędzę: w moim wypadku cała książka, zanim zostanie napisana, wydaje się w formie idealnej gotowa w takim czy innym, czasem przejrzystym, czasem przyćmionym wymiarze, a moje zadanie polega na tym, by zanotować z niej to wszystko, co mogę odcyfrować, i uczynić to tak precyzyjnie, jak tylko w swoim ludzkim kształcie potrafię”⁸⁷. W innym wymiarze – czuje Fiodor – istnieją też komponowane przezeń problemy szachowe: „Gdyby nie miał pewności (jaką miewał także w twórczości literackiej), że jego zamysł znalazł już urzeczywistnienie w jakimś innym świecie, z którego on przenosił go w ten, skomplikowana i żmudna praca nad szachownicą stałaby się nieznośnym obciążeniem dla mózgu dopuszczającego, że owo urzeczywistnienie jest zarówno możliwe, jak niemożliwe” (s. 216).

Największy urok problemu szachowego stanowi według Fiodora (i Nabokova) „cienka tkanina pozoru, wielość zwodniczych ruchów [...], fałszywych tropów, starannie przygotowanych dla czytelnika” (s. 217). Zwróćmy uwagę na słowo „czytelnika” – prze-

⁸⁴ Jak trafnie zauważa Aleksandr Dolinin, wiersz ten stanowi odwołanie do XLV strofy szóstego rozdziału *Eugeniusza Oniegina*, gdzie poeta dziękuje swej młodości za wszystkie jej dary: „Nastał południa czas, wyrażnie / Trzeba powiedzieć sobie – zgoda. / Zgoda! Żegnajmy się przyjaźnie, / Wiosno polotna, poro młoda! / Dzięki za słodkie twoje czary, / Za smutki, za rozkoszne męki, / Za uczty, burze, wichry, dzięki / Za wszystkie, wszystkie twoje dary. / W zgiełku i ciszy z tobą żyłem / I tobą, ilem tylko mógł, / Poilem się... aż napoiłem, / I dość! U wyjścia nowych dróg / Stałem, jasną mając duszę – / Na spokojniejsze wody ruszę”. A. Puszkin, *Eugeniusz Oniegin*, przeł. A. Ważyk, [w:] i d e m, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa 1956, s. 143–144. Zarazem jest to polemiczne odwołanie do wiersza Michaiła Lermontowa *Wdzięczność* (*Blagodarnost'*): „Za wszystko, wszystko składam tobie dzięki: / Za gorycz łez, za pocalunków jady, / Za utajone namiętności męki, / Za zemstę wrogów i przyjaciół zdrady, / Za każdy w pustce roztrwoniony porw, / Za wszystkie w życiu złudy, omamienia, / Lecz jedno zpraw: bym tobie od tej pory / Niedługo już zanosił dziękczynienia”. M. Lermontow, *Wdzięczność*, przeł. J. Tuwim, [w:] i d e m, *Wybór poezji*, wstęp i komentarz W. Jakubowski, Wrocław 1972 (BN, seria II, nr 173), s. 104. Jednocześnie mamy tu aluzję do współczesnych autorowi utworów, wiersza Dowida Knuta *Wdzięczność* (1927, *Blagodarnost'*) i wiersza *Za wszystko, wszystko dzięki. Za wojnę...* (1928, „Za wsio, za wsio spasibo. Za wojnu...”) Giorgia Adamowicza. A. Dolinin, *Tri zamiętki o romanie „Dar”*, s. 231–239.

⁸⁵ D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 106. Dodajmy, że podobnie myślał o swoich rosyjskojęzycznych dziełach sam Nabokov: „Myślę, że moje rosyjskie dzieła [...] są swego rodzaju holdem złożonym Rosji”. V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 13.

⁸⁶ Por. N. A. Piotrowski, *op. cit.*, s. 214–215 (hasło Fiodor). Por. też J. Grzenia, *op. cit.*, s. 307 (hasło Teodor); H. Fros, SJ, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 5, Kraków 2005, s. 432 (hasło Teodor); P. Hanks, F. Hodges, A. D. Mills, A. Room, *op. cit.*, s. 763, 873 (hasła Fyodor, Theodore).

⁸⁷ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 69.

cież powyższy cytat jest właściwie programem literackim. *Dar* to spełnienie tego programu. Wiele tu fałszywych tropów, sugerowanych odbiorcy fałszywych rozwiązań. Przykładowo wizja świata duchów, jaką obłąd podsuwa Aleksandrowi Czernyszewskiemu, to takie właśnie fałszywe rozwiązanie, fałszywa wizja innego świata.

Klucz (i tu pojawia się motyw kluczy) do rozwiązania problemu szachowego – czytamy w *Darze* – to pierwszy ruch białych zamaskowany pozornym brakiem sensu, miarę artystycznej wartości problemu stanowi właśnie „rozziw między owym nonsensem a oślepiającym sensem” (s. 216). Los podejmuje w powieści trzy próby połączenia Ziny i Fiodora. Dwie pierwsze są nieudane, dopiero trzecia, pozornie nonsensowna (wynajęcie przez bohatera pokoju w mieszkaniu strasznego *poszlaka*, w dodatku pokoju, który wydał się „odpychająco nieprzyjazny”, s. 181), przynosi sukces, jest kluczem pasującym do zamka, właściwym pierwszym ruchem białych. Nie tylko los, lecz także bohater, wykonuje w tym utworze właściwe i niewłaściwe ruchy na szachownicy życia. Dwie pierwsze próby zdobycia literackiego rozgłosu (tomik wierszy, którego prawie nikt nie zauważa, i biografia ojca, która w ogóle nie powstaje, bo do jej napisania – czy „przypomnienia sobie” jej idealnego pierwowzoru – Fiodor nie jest jeszcze wystarczająco dojrzały artystycznie) kończą się fiaskiem. Dopiero próba trzecia, pozornie arcynonsensowna (napisanie biografii kogoś absolutnie obcego Fiodorowi, wręcz jego przeciwieństwa) okazuje się udana. Jak zauważa Sarah Tiffany Waite⁸⁸, w *Darze* mamy też do czynienia z trzema próbami napisania biografii (biografia Jaszy Czernyszewskiego „zamówiona” przez jego matkę, biografia ojca Fiodora i biografia Nikołaja Czernyszewskiego; dopiero ta trzecia istotnie powstaje). Są też w powieści trzy próby osiągnięcia literackiego mistrzostwa: debiutancki tomik (powstały przed rozpoczęciem akcji utworu), obrazoburcza książka o Czernyszewskim (której tworzenie obserwujemy i którą *in extenso* otrzymujemy w czwartym rozdziale) oraz „klasyczna” powieść, która powstanie już po zakończeniu akcji, ale którą także poznajemy, bo jest nią *Dar*.

Te potrójne próby kojarzą się z Heglowską triadą, która według Nabokova, jak pamiętamy, „wyraża zasadniczą spiralność wszechrzeczy w odniesieniu do czasu”⁸⁹. Spirala „to spirytualne koło”⁹⁰, pozwala wyrwać się z koła, bo koło, stając się nią, otwiera się i przestaje być błędne. W drugiej imaginacyjnej rozmowie z Koncejewem Fiodor mówi o czasie: „Nasze fałszywe poczucie czasu jako swobodnego wzrastania jest skutkiem naszej skończoności, która – zawsze na poziomie czasu teraźniejszego – zakłada jego nieustanne postępowanie między wodną otchłanią przeszłości a powietrzną otchłanią przyszłości. [...] Najbardziej pociąga mnie pogląd, wedle którego czas nie istnieje, wszystko zaś jest swoistą teraźniejszością, która jak blask istnieje poza naszą ślepotą, ale jest to hipoteza równie beznadziejnie ograniczona jak cała reszta. «Zrozumiesz, kiedy dorośniesz» – oto najmądrzejsze słowa, jakie znam. Jeśli dodamy tu, że naturze, gdy nas stwarzała, dwoiło się w oczach (o przekłętą parzystości, od której nie ma ucieczki: koń

⁸⁸ S. T. Waite, *On the Linear Structure of Nabokov's „Dar”: Three Keys, Six Chapters*, „Slavic and East European Journal” 1985, vol. XXXIX, nr 1, s. 58.

⁸⁹ V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 247.

⁹⁰ *Ibidem*. Można by też przełożyć ten fragment jako „uduchowione koło”.

– krowa, kot – pies, szczur – mysz, pchła – pluskwa), że symetryczność w budowie żywych ciał jest następstwem obrotów ciał niebieskich (bąk, który kręci się dostatecznie długo, zacznie może żyć, rosnać, rozmnażać się) i że w porywie ku asymetrii, ku nierówności, słyszę krzyk wyrażający tęsknotę do prawdziwej wolności, chęć wyrwania się z kręgu...” (s. 430) – zdanie pozostaje urwane. *Dar*, jak już wspominaliśmy, jest kręgiem. Kręgiem jest też książka Fiodora *Życie Czernyszewskiego*: zaczyna się tercynami sonetu, a kończy jego czterowierszami; kolisty wzór widzimy też w tomiku bohatera poświęconym dzieciństwu: zaczyna się on wierszem o zgubionej piłce, a w wierszu ostatnim piłka się odnajduje. Poza tym historia Jaszy to dzieje tego, co on sam nazywa „trójkątem wpisanym w koło” (s. 56). Wreszcie, jak pamiętamy, tytuł *Krąg* nosi opowiadanie Nabokova będące swego rodzaju „odpryskiem” *Daru*⁹¹. Znajdziemy w *Darze* również symetrię, której osią, jak zauważa Karlinsky⁹², jest biografia Czernyszewskiego: brak kluczy do mieszkania w rozdziałach pierwszym i piątym, imaginacyjne rozmowy z Konczejewem w tych samych rozdziałach, zbieranie materiałów do książki o Czernyszewskim w rozdziale trzecim i recenzje z tej książki w piątym itd. Obecna w powieści potrójność zestawiona z ową podwójnością jest może jednak jakąś szansą na wyrwanie się z kręgu.

Darując nam swój problem szachowy, to jest, przepraszam: swoją powieść, Nabokov ma nadzieję, że rozwiązując ją pocujemy powiew wyższej rzeczywistości. Bajeczny zwodziciel chce nam chyba darować przeczucie, że wprawdzie – jak mówi motto powieści (zaczerpnięte z podręcznika gramatyki języka rosyjskiego)⁹³ – „śmierć jest nieuchronna”, ale jest również nieostateczna.

⁹¹ Wykorzystano analizę struktury kolistej w *Darze*, przeprowadzoną przez D. B. Johnsona, *op. cit.*, s. 95.

⁹² S. Karlinsky, *Nabokov's Novel „Dar”...*, s. 285–286.

⁹³ „Дąб jest drzewem. Рóżа jest квіаtеm. Јелєń jest zwierzєciem. Wróbel jest ptakiem. Rosja jest naszą ojczyzną. Śmierć jest nieuchronna” – tekst ten bez żadnych zmian został zaczerpnięty z ćwiczenia zamieszczonego w przeznaczonym dla gimnazjów *Podręczniku gramatyki rosyjskiej (Uczebnik russkoj gramatiki)*, wyd. 17, Moskwa 1903, s. 78) Piotra Władimirowicza Smirnowskiego (1846–1904). Informacja za: A. Dolinin, *Примечания*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. IV, s. 639.

XIV

PRAWDZIWE ŻYCIE SEBASTIANA KNIGHTA

Prawdziwe życie Sebastiana Knighta (*The Real Life of Sebastian Knight*) to pierwsza powieść Nabokova napisana po angielsku. Powstała we Francji, większość tekstu twórca napisał w wynajętym przez Nabokovów mieszkaniu na rue de Saigon 8 w Paryżu, pomiędzy placem Gwiazdy i Laskiem Bulońskim. Mieszkanie nie było małe, ale składało się z niewielu pomieszczeń: dużego pokoju, sporej kuchni oraz sporej łazienki, i niezbyt nadawało się dla trzyosobowej rodziny. Nabokov pisał głównie w łazience, gdzie mógł znaleźć najwięcej ciszy i spokoju. Jako biurka używał walizki położonej na bidecie. Zaczął pracę nad powieścią w grudniu 1938. 29 stycznia 1939 donosił swej znajomej, Zinajdie Szachowskiej, rosyjsko-francuskiej pisarce mieszkającej wówczas w Brukseli, że książkę właśnie dokończył i wysłał. Wysłał ją mianowicie na konkurs literacki do Londynu, jak również zapewne do Altagracii de Janelli, swojej amerykańskiej agentki literackiej. Przez dwa lata rozmaici edytorzy w USA i Wielkiej Brytanii powieść odrzucali. W końcu wyszła ona w grudniu 1941 r. nakładem ambitnego wydawnictwa amerykańskiego New Directions¹.

Mimo że był od dziecka trójjęzyczny, że studiował w Anglii i że miał już za sobą doświadczenie angielskiego przekładu, a raczej przekształcenia czy adaptacji swej powieści *Camera obscura* oraz tłumaczenia innej, *Rozpaczy*, nie był całkowicie pewny swej angielszczyzny. Poprosił prof. Agnes Perkins z Wydziału Literatury Angielskiej Wellesley Collage, gdzie wykładał, o pomoc przy czytaniu korekty². Korektę czytał również Edmund Wilson, który napisał, że powieść jest „absolutnie urocza” i dodał w tym samym liście do autora: „To niesamowite, że piszesz tak świetną angielską prozę i nie brzmisz jak jakiegokolwiek inny angielskojęzyczny pisarz. [...] Całość jest na wysokim poziomie poetyckim. Udało ci się zostać pierwszorzędnym poetą języka angielskiego. Ta rzecz zachwycała mnie i pobudziła bardziej niż jakiegokolwiek nowa książka nie wiem już od jak dawna”³.

---

¹ Informacje o powstaniu utworu i losach rękopisu podaje korzystając z: A. F i e l d, *Nabokov: His Life in Part*, Harmondsworth 1978, s. 224; B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 494–496; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 195–196.

² B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 39.

³ *The Nabokov–Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979, s. 49–50.

We Francji, dokąd rodzina przeniosła się z hitlerowskich Niemiec w 1937 r., pisarz tworzył w trzech językach: nie porzucił jeszcze rosyjskiego, pisywał po francusku (w tym języku powstał ważny esej o Puszkynie), a nową powieść postanowił napisać po angielsku, poważnie myślał bowiem o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych lub Wielkiej Brytanii. Był to jeden z najtrudniejszych okresów w życiu twórcy *Zaproszenia na egzekucję*, pełen trosk materialnych i obaw o przyszłość, związanych z coraz wyraźniejszym zagrożeniem wojennym i możliwością klęski Francji.

Do wielojęzycznej aktywności językowej pisarz przygotowany był znakomicie, już jako dziecko poznał angielski i francuski w stopniu pozwalającym mówić o nim jako o człowieku całkowicie trilingualnym. W autobiografii przyznaje nawet: „Nauczyłem się czytać po angielsku, zanim umiałem czytać po rosyjsku”⁴. Nie należy też zapominać, że studia ukończył na Uniwersytecie w Cambridge, gdzie zajmował się rusycystyką i romanistyką. A jednak przejście w twórczości artystycznej z rosyjskiego na angielski odczuwał jako ograniczenie własnych możliwości. Po latach tak oto mówił o tym w przedmowie do rosyjskiej wersji autobiografii: „Władając doskonale od dzieciństwa zarówno językiem angielskim jak francuskim, bez najmniejszych trudności przeszedłbym dla potrzeb literackich z języka rosyjskiego na obcy, gdybym był, powiedzmy, Josephem Conradem, który, zanim zaczął pisać po angielsku, żadnego śladu w ojczystej (polskiej) literaturze nie zostawił, w wybranym zaś języku (angielskim) posługiwał się zręcznie gotowymi formułami. Kiedy w roku 1940 postanowiłem przejść na język angielski, moje nieszczęście polegało na tym, że przedtem przez ponad piętnaście lat pisałem po rosyjsku i przez te lata nałożyłem na swoje narzędzie, swego pośrednika – własne piętno. Przechodząc na inny język, odrzekałem się więc nie języka Awwakuma, Puszkina, Tolstoja – czy też Iwanowa, niani, rosyjskiej publicystyki – słowem nie języka wspólnego, ale indywidualnego, najbardziej własnego narzędzia. Długoletni nawyk wyrażania się po swojemu nie pozwalał poprzestać w nowo wybranym języku na szablony – zarówno potworne trudności zamierzonego przeistoczenia jak zgroza rozstania z żywą, oswojoną istotą wprawiły mnie początkowo w stan, nad którym nie ma sensu się rozwodzić; powiem tylko, że żaden pisarz określonego poziomu nie doświadczył tego przede mną”⁵.

Doświadczenie owo znalazło pisarski wyraz również w Nabokovowskiej poezji. W powstałym mniej więcej w tym samym czasie (1941) wierszu *Softest of Tongues* pisarz tak oto żegnał się z „najmniejszym z języków”:

Teraz musisz już odejść, cichnie głos twoich kroków,
o, najmniejsza ze wszystkich, moja, wierna mi mowo...
A mnie serca i sztuki szukać trzeba wśród mroku
i niezdarnym kamieniem zacząć pracę na nowo⁶.

⁴ V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 69.

⁵ V. N a b o k o v, *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 5–6.

⁶ V. N a b o k o v, *Softest of Tongues*, „The Atlantic Monthly” 1941, vol. 168, December. Cyt. za przedrukiem w: W. W. N a b o k o v, *Stichotworienija*, red. M. E. Malikowa, Sankt-Pietierburg 2002 (Nowaja Biblioteka poeta), s. 411. Ta znakomita edycja zawiera nie tylko wiersze rosyjskie pisarza, lecz także oryginały wierszy pisanych po angielsku. Brakuje w niej jedynie pewnej liczby tekstów, które nie mogły zostać przedrukowane ze względu na prawa autorskie.

Nieco wcześniej (1939) w innym wierszu, pisanym po rosyjsku, zaklinał jego adresatkę, swoją ojczyznę, by uwolniła go od siebie:

Już stąd odejdz, błagam cię, zaklinam!
Wieczór straszny, bo gwar życia ścichł.
Jam bezsilny, umierać zaczynam
od przyływów niewidomych twych.

Kto sam rzucił kraj swój, ten do woli
na gór szczytach może za nim wyć,
lecz ja teraz zszedłem w głębię dolin,
więc nie podchodź, zostaw mnie, no idź!

Gotów jestem istnieć bez imienia,
wciąż się czaić, kryć się znów i znów.
By w snach twego nie spotykać cienia,
gotów jestem wcale nie mieć snów.

Niech krew płynie, ja sam się skaleczę,
miłe książki odrzucę też sam,
na dowolne zamienię narzecze
swoją mowę – to wszystko, co mam.

Ale za to przez słone strumienie,
przez darń grobów oddalonych dwóch,
przez płam brzozy niespokojne drżenie,
przez to wszystko, czym żywił się duch,

nie patrz, Rosjo, ślepymi oczami
nie patrz na mnie, odwróć drogi wzrok,
w tej węglowej nie szukaj mnie jamie
po omacku nie wpelzaj w jej mrok!⁷

W warstwie językowej zmiana była więc i ogromna, i bolesna, nie wiązała się ona jednak ze zmianą w innych sferach. *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* wiele łączy zarówno z poprzedzającym je *Darem*, jak i z fragmentami innej rosyjskiej powieści, planowanej w tym samym okresie, kiedy powstał *Sebastian Knight*, ale nigdy niedokończonej (miała, jak pamiętamy, nosić tytuł *Solus rex*). Utwory owe rzucają na pierwszą anglojęzyczną powieść Nabokowa interesujące światło, zwłaszcza, że również podejmują kluczową dla tego pisarza problematykę metafizyczną; można powiedzieć, że owe trzy teksty wzajem się dopełniają. Choć oczywiście fabuła *Sebastiana Knighta* nie powtarza bynajmniej pomysłów z *Daru* ani *Solus rex*. Narrator angielskiej powieści, którego imienia ani nazwiska nie poznajemy (oznaczany jest jedynie inicjałem – V), przyrodni brat tytułowej postaci, znanego nieżyjącego już angielskiego pisarza, usiłuje napisać jego biografię, „opierając się na pamięci, rozmowach, książkach Sebastiana oraz będących podszeptem intuicji przypuszczeniach”⁸.

⁷ W. N a b o k o w, *K Rossii*, [w:] i d e m, *Stichotworienija*, s. 207–208.

⁸ J. B. S i s s o n, [hasło] *The Real Life of Sebastian Knight*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 633.

Vladimir E. Alexandrov, do którego przenikliwej i błyskotliwej analizy twórczości Nabokova jeszcze nie raz przyjdzie nam się w tym rozdziale odwołać, nazywa Sebastiana Knighta „bliskim kuzynem” zarówno bohatera *Daru*, Fiodora Godunowa-Czerdyncewa, jak i jego twórcy⁹. Poza faktem, że wszyscy trzej są artystami, jedna zwłaszcza łącząca ich cecha wydaje się szczególnie istotna. Chodzi o to, co w *Darze* nazwane jest „wielopłaszczyznowością myślenia”, będącą szczególnym darem precyzyjnego i szczegółowego widzenia różnych rzeczy, widzenia także wewnętrznego, związanego ze wspomnieniami¹⁰. Ta rzadka umiejętność ma koneksje metafizyczne. Przypomina się myśl Pierre’a Delalande’a, jak pamiętamy wymyślonego przez Nabokova, o tym, że po śmierci przeistaczamy się „w jedno wolne i wszechogarniające oko, oglądające jednocześnie wszystkie strony świata”¹¹. Prawdziwy artysta, zdaje się sugerować ten fragment powieści, potrafi już za życia ujrzyć jednocześnie wiele aspektów naszego świata i potrafi jeśli nie zobaczyć, co jest po jego drugiej stronie, to przynajmniej wyczuć, że nie ma tam próżni. Z umiejętnością podobną spotykamy się w autobiografii Nabokova. Powołując się na swoją „znajomą filozofkę” (tak w polskim przekładzie, ale Vivian może być też imieniem męskim) Vivian Bloodmark (to oczywiście anagram imienia i nazwiska autora), pisarz powiada, że „uczony widzi wszystko, co się zdarza, w jednym punkcie przestrzeni, poeta zaś odczuwa wszystko, co się zdarza, w jednym punkcie czasu”, co – również za „znajomą filozofką” (lub filozofem) – nazywa „synchronizacją kosmiczną” (*cosmic synchronization*)¹². Czas ograniczony do jednego punktu jakby przestaje istnieć, a właśnie zanik czasu zdaje się dla Nabokova wyznacznikiem wyższej rzeczywistości. Wśród odrzuconych notatek do powieści *Błady ogień*, które jej autor przedstawił w wywiadzie udzielonym Alwinowi Tofflerowi, znajdujemy i taką: „Czas pozbawiony świadomości – niższy świat zwierzęcy; czas wraz ze świadomością – człowiek; świadomość pozbawiona czasu – jakieś wyższe stadium bytu”¹³.

Także Sebastian Knight ma szczególną umiejętność myślenia, w „najbardziej autobiograficznym ze swoich utworów”¹⁴ pisze: „U większości ludzi za dnia to ta, to inna część mózgu trwa w błogim uśpieniu: człowiek głodny pochłaniając stek zajmuje się tym, co je, a nie, powiedzmy, wspomnieniem snu sprzed siedmiu lat, w którym ukazały mu się anioły w cylindrach; ja jednak przez cały dzień, o każdej porze miałem otwarte wszystkie drzwi, wieka i żaluzje umysłu” (s. 74).

⁹ V. E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, New Jersey 1991, s. 138.

¹⁰ Por. rozdział o *Darze*, s. 230–231.

¹¹ V. Nabokov, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2003, s. 395.

¹² V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 197. Dodajmy, że także Cyncynat C. z *Zaproszenia na egzekucję* mówi o swoim szczególnym darze: „Nie jestem zwyczajnym... ja jeden pośród was jestem żywy... Nie tylko moje oczy są inne i słuch, i smak, nie tylko węch jak u jelenia, a dotyk jak u nietoperza – co innego jest najważniejsze: dar połączenia tego wszystkiego w jednym punkcie...”. V. Nabokov, *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 48.

¹³ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 30.

¹⁴ V. Nabokov, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Klubukowski, Warszawa 2003, s. 7. Dalsze cytaty z *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta* i odwołania do powieści na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

Nie tylko ta umiejętność łączy Knighta z jego stwórcą. Nabokov zwykł obdarzać postaci swoich utworów elementami własnej biografii (podobnie zresztą Sebastian, który – jak czytamy – miał „ten dziwaczny zwyczaj, że nawet swym najbardziej groteskowym postaciom przypisywał czasem idee, wrażenia lub żądze, z którymi sam niegdyś igrał”, s. 126). Knightowi, który nie jest zresztą postacią groteskową, dał ich sporo. Sebastian urodził się w tym samym mieście i tym samym roku co Nabokov, tak jak on miał szwajcarską guwernantkę (była ona również guwernantką V)¹⁵, tak jak on wyemigrował z objętej rewolucją i wojną domową Rosji, tak jak on studiował w Cambridge, tak jak on został pisarzem. Ta ostatnia cecha wydaje się szczególnie ważna, Knight bowiem nie jest po prostu pisarzem, ale pisarzem tego samego typu co Nabokov, być może tylko o bardziej ograniczonej skali talentu¹⁶. Jurij Lewin pisze, że „kuchnia pisarska Knighta, jak się zdaje, bliska jest Nabokovowskiej” i że „książki Knighta w pewnej mierze przypominają Nabokovowskie (w tym także późniejsze [niż *Prawdziwe życie*])”. Rosyjski semiotyk dorzuca jeszcze inne podobieństwa: „u obu widoczny jest pociąg do atrybutów komfortowego podróżowania”, „język rosyjski Knighta jest lepszy i bardziej naturalny niż angielski”¹⁷, „opis młodzieńczej miłości Knighta powtarza analogiczne epizody w książkach Nabokova”, wreszcie obaj charakteryzują się apolitycznością i obojętnością wobec aktualnych problemów, niechęcią do wszelkich związków i stowarzyszeń, ruchów itd.¹⁸ Zarazem badacz podkreśla wyraźne różnice: „Knight jest po matce pochodzenia angielskiego; życie rodzinne jego rodziców bardzo wyraźnie odbiega od życia w rodzinie Nabokowów; Sebastian w Cambridge (i później także) gwałtownie rozrywa swoje rosyjskie korzenie: przyjmuje nazwisko matki, przechodzi na język angielski [...] w latach studiów stara się być bardziej angielski niż sami Anglicy”¹⁹.

Zarówno tytuł, jak i zakończenie utworu literackiego jest, ma się rozumieć, miejscem semantycznie wyeksponowanym i uprzywilejowanym. Także tytuł i zakończenie *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta* mają dla interpretacji utworu znaczenie kluczowe. Co to znaczy „prawdziwe życie” (poza tym, że to wyrażenie w połączeniu z imieniem i nazwiskiem parodiuje tytuły biografii znanych postaci)? Przecież jego przyrodniemu bratu²⁰ w gruncie rzeczy nie udaje się napisać biografii Sebastiana. To, co otrzymujemy,

¹⁵ Narrator odnajduje ją jako staruszkę w Szwajcarii (s. 23–25), jego odwiedziny uderzająco przypominają odwiedziny samego Nabokova u guwernantki, które znamy z opowiadania *Mademoiselle* i ze wszystkich wersji autobiografii.

¹⁶ Michael W o o d (*The Magicians Doubts. Nabokov and the Risks of Fiction*, London 1995, s. 33) zauważa: „Sebastian ma wiele talentów Nabokova, ale nie wszystkie”.

¹⁷ Wydaje się, że w przypadku Nabokova jego angliczszczyzna szybko dorównała jego rosyjskiemu, on sam jednak dość długo przekonany był, że jest inaczej.

¹⁸ J. I. L e w i n, *Bispacyalnost' kak invariant poetičeskogo mira W. Nabokowa*. „Russian Literature” 1990, vol. XXVIII, nr 1, s. 108. *Nota bene*, w swej apolityczności, a nawet niechęci do stowarzyszeń i grup (w tym drugim wypadku chodzi o okres berliński) nie był całkowicie konsekwentny, są to natomiast cechy, które pisarz bardzo mocno podkreśla, tworząc w wywiadach i innych wypowiedziach metaliterackich swój obraz.

¹⁹ *Ibidem*, s. 108–109.

²⁰ Niektórzy badacze uważają, że należy wątpić w rzeczywiste pokrewieństwo narratora i Sebastiana. Na pomysł ten naprowadza ich fragment powieści, w którym V po raz pierwszy wspomina wcześniejszą od swojej biografii Knighta: „Mieliśmy wspólnego ojca: rozwiódłszy się z matką Sebastiana, niebawem ożenił się повторно. O tym drugim małżeństwie nie ma, o dziwo, ani słowa w *Tragedii Sebastiana Knighta* pióra pana Goodman’a [...]; jej czytelnicy z pewnością uznają mnie za postać nieistniejącą – podrabianego

jest tekstem o próbie pisania biografii, o trudnościach z nim związanych, o niemożności dotarcia do głębszej i wyczerpującej prawdy o życiu konkretnego człowieka. Czym więc jest prawdziwe życie Sebastiana?²¹ Czy są nim jego książki, plody pisarskiego talentu i pisarskiej pracy? W końcu w życiu artysty jego sztuka wydaje się najważniejsza. W eseju o Gogolu Nabokov napisał: „To cień Gogola wiódł jego prawdziwe życie (*real life*) – życie jego książek”²². A może prawdziwe jest jego życie pośmiertne? Przecież w wizji wielu religii ziemskie bytowanie jest czymś w rodzaju fikcji, uludy albo niezbyt znaczącego epizodu, a prawdziwe istnienie zaczyna się dopiero po zgonie. W tym duchu można by odczytać Nabokovowskie *Zaproszenie na egzekucję*. Równie zagadkowe jest zakończenie angielskiej książki: „Jestem Sebastianem albo Sebastian jest mną, a może obaj jesteśmy kimś, kogo żaden z nas nie zna” (s. 223). Co to oznacza, że V jest Sebastianem?

Jurij Lewin widzi w tym stwierdzeniu swego rodzaju kompensację: „*Knight* to po-wieść-poszukiwanie ze specyficzną dla tego typu strukturą ramową: Ex [to co zewnętrzne – L.E.] to poszukujący i jego poszukiwanie, In [to co wewnętrzne – L.E.] – «poszukiwane». Paradoksalny charakter powieści polega na tym, że poszukiwane w procesie poszukiwań wymyka się i nawet jeśli coś się wyjaśnia w pewnych kwestiach, to zaciemnia się w innych; na końcu powieści poszukujący, który poniósł w swych dążeniach porażkę, kompensuje ją sobie samoutożsamieniem się z poszukiwanym”²³. Takie ujęcie sprawy nie neguje ogromnej wagi owego „samoutożsamienia się”, czy szerzej: przeżyć u łóża umierającego, którego omyłkowo wziął za Sebastiana, dla samego narratora, ale zdaje się negować, by tak rzec, „obiektywne” znaczenie tajemnicy, do której V się zbliża. Tymczasem autor – przemawia za tym przynajmniej zestawienie powieści z całym jego dziełem – przedstawia tę tajemnicę jako istotnie znaczącą.

Zaskakujące echo i tytułu, i zakończenia (zaskakujące jednak tylko dla tych, którzy nie pamiętają, że w pewnym sensie matecznikiem myślowym i literackim, z którego Nabokov się wywodzi, był rosyjski symbolizm i w ogóle rosyjski Srebrny Wiek) znajdziemy w ważnym tekście najbardziej wpływowego rosyjskiego filozofa końca XIX stulecia, Władimira Sołowjowa, *Sens miłości* (*Smysł lubwi*): „Jeśli korzeń fałszywego istnienia polega na nieprzenikalności, tzn. na wzajemnym wykluczaniu się istot, to autentycznym

krewniaka, rozgadanego samozwańca” (s. 6–7). Książka Goodmana jawi nam się – oczywiście wrażenie takie odnosimy na podstawie tego, co pisze o niej V – jako biograficzne partactwo, więc brak wzmianki o drugim małżeństwie ojca pisarza i o jego przyrodnim bracie może (i chyba powinien) zostać uznany za kolejny dowód niekompetencji autora. J. B. S i s s o n (*op. cit.*, s. 634–635) wskazuje na szereg kwestii, które mogłyby sugerować brak pokrewieństwa (najciekawszy wydaje się fakt, że V pisząc o ojcu używa słów *my father*, w więc „mój”, a nie nasz, „ojciec”, część tych zaimków dzierżawczych znika oczywiście w polskim przekładzie), przyznając jednak niemożliwość przekonującego dowiedzenia tezy o „podrabianym krewniaku” (*ibidem*, s. 635). Por. też S. F r o m b e r g, *The Unwritten Chapters in „The Real Life of Sebastian Knight”*, „*Modern Fiction Studies*” 1967–1968, vol. 13, nr 4, s. 430–432.

²¹ Jeden z badaczy uważa, że przymiotnik „prawdziwe” użyty jest w tytule ironicznie i że za pomocą swojej skomplikowanej konstrukcji powieściowej Nabokov demaskuje go jako pozbawiony jakiegokolwiek konkretnego znaczenia. M. L i l l y, *Nabokov: Homo Ludens*. [W:] *Vladimir Nabokov. A Tribute*, ed. P. Quenell, London 1979, s. 91.

²² V. N a b o k o v, *Nicolai Gogol*, New York 1944, s. 26.

²³ J. I. L e w i n, *op. cit.*, s. 107.

życiem [*istinnaja żyzn*]²⁴ jest to, żeby żyć w innym jak w sobie [...]”²⁵. Filozofowi chodzi tu o miłość płciową, będącą dlań przekroczeniem egoizmu jednostki, sposobem integracji istoty ludzkiej i odtworzenia w niej obrazu Bożego i pierwszym krokiem na drodze do absolutnej jedności²⁶, więc chyba nie może nam w sposób bezpośredni wyjaśnić zagadki zakończenia, ale już sama idea nieprzenikalności i przeciwstawionej jej przenikalności musi skojarzyć się miłośnikowi Nabokova choćby z późną powieścią pisarza, zatytułowaną *Przezroczyste przedmioty*, gdzie świat w absolutnej jedności czasowej (równoczesności wszystkich zdarzeń przeszłych) widzą umarli. Może wszelako, wypada się zastanowić, zbyt wcześnie odrzuciliśmy trop Solowjowowski. W końcu miłość erotyczna to krok w kierunku „pozytywnej wszechjedności”, życia „wszystkich wzajemnie dla siebie w jednym”²⁷, przeczytżenia podwójnej nieprzenikalności – w czasie i przestrzeni²⁸. To dałoby się może jakoś odnieść do zakończenia.

Szukajmy jednak dalej. Jak zauważa jeden z krytyków, narrator, usiłujący napisać biografię swego przyrodniego brata, wybitnego pisarza angielskiego, w pewnym sensie pod koniec utworu zamienia się z nim miejscami: Sebastian, który – jak się zdaje – zawsze chciał uchodzić za Anglika, pisze swój ostatni list do brata po rosyjsku i w szpitalu w St Damier uważany jest za Rosjanina, V zaś dzięki swojej książce staje się angielskim pisarzem²⁹, co więcej V staje się pisarzem dużej klasy. Nie o to jednak przecież chodzi, to tylko dodatkowe wzbogacenie wymowy ostatnich zdań powieści. Może więc widzieć w nich swoistą deziluzję: wszystko, co przeczytaliśmy było fikcją – by tak rzec, fikcją drugiego stopnia, fikcją w obrębie fikcji – kolejną książką Knighta, który wcale nie umarł, powieścią zawierającą zapewne jakieś elementy autobiograficzne?³⁰

²⁴ W. S. Sołowjow, *Smysł lubwii*, „Woprosy filosofii i psichologii” 1892–1894, nr 14–17, 25. Cyt. za przedrukiem w: *Izbrannoje*, Moskwa 1990, s. 211. Słowo *istinnij* to oczywiście przede wszystkim „prawdziwy”, przy czym chodzi o prawdziwość głębszą i bardziej istotną niż w wypadku przymiotnika *prawdiwyj*. *Istinnaja żyzn Sebastiana Najta* – tak sam Nabokov tłumaczy tytuł swojej powieści w rosyjskiej wersji autobiografii. W. Nabokow, *Drugije bieriegi*, Ann Arbor 1978, s. 267, przypis do s. 8.

²⁵ W. S. Sołowjow, *Sens miłości*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 53.

²⁶ Można by od biedy próbować ujrzeć dyskusję z tym fragmentem tekstu Solowjowa w cytacie z autobiograficznej prozy Knighta: „Miłość fizyczna to tylko jeden więcej sposób powiedzenia tego samego, nie zaś specjalna nuta saksofonowa, którą, gdy raz zostanie usłyszana, powtarzają echem wszystkie inne rejony duszy” (s. 116). O polemice jednak nie ma mowy, gdyż Solowjow odróżniał miłość erotyczną od fizycznej, stosunki seksualne traktując z niechęcią i widząc w nich przejaw upadku (por. A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973, s. 559). Warto też zauważyć, że „absolutna jedność” pasuje do bliskich samemu Nabokowowi monistycznych zapatrywań Sebastiana, który pisze przecież: „Wszelkie zjawiska należą do tego samego rzędu zjawisk, a sprawia to jedność ludzkiego postrzegania, jedność indywidualności, jedność materii, czymkolwiek byłaby materia. Spośród wszystkich liczb rzeczywista jest tylko jedynka, pozostałe są zaledwie jej powtórzeniami” (s. 116). Więcej na temat zbieżności z myślą Solowjowa w rozdz. pierwszym niniejszej pracy.

²⁷ W. S. Sołowjow, *Ogólny sens sztuki*, przeł. J. Zychowicz, [w:] i d e m, *Wybór pism*, t. III, Poznań 1988, s. 14.

²⁸ W. S. Sołowjow, *Sens miłości*, s. 50.

²⁹ Por. A. Olcott, *The Author's Special Intention: A Study of „The Real Life of Sebastian Knight”*, [w:] i d e m, *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, ed. C. R. Proffer, Ann Arbor 1974, s. 113.

³⁰ Można by też próbować dowodzić, że Knighta nigdy nie było, że został wymyślony przez pisarza V (lub – podobnie jak pisarz V – przez kogo innego) i życie bohatera fikcji literackiej jest jedynym jego prawdziwym życiem. „Jestem Sebastianem Knightem”. „Pani Bovary to ja”.

W końcu już w utworze Knighta *Skos pryzmatu* rzekomo umarły zmartwychwstaje: niejaki pan Nosebag odkleja brodę i okazuje się tożsamy z zamordowanym G. Abesonem (czego można się było domyślić, przeczytawszy jego nazwisko wspan). Taką interpretację potwierdzałby też fakt, że tekst ten pasuje do charakterystyki powieści Knighta i stylistycznie przypomina cytowane z nich fragmenty. Fakt ten można jednak wytłumaczyć inaczej i zdaniem piszącego te słowa w sposób bardziej adekwatny. Można mianowicie uznać, że autorem przedstawionym jest jednak V, ale był w swojej pracy kierowany przez Knighta, nie żywego wszakże, lecz umarłego³¹. William Woodin Rowe, który jednak – trzeba to powiedzieć – często dość naiwnie szuka przykładów interwencji duchów i opiera się nieraz na zbyt wątych poszlakach, dowodzi, że w powieści da się wskazać konkretne miejsca, w których duch Sebastiana delikatnie steruje narratorem³². Przykładem takiej zaświatowej interwencji jest spotkanie V z niejakim Silbermannem, który ogromnie przypomina Sillera, postać z opowiadania Knighta *Druga strona księżycy*. Porównajmy opisy obu postaci: „krzaczaste brwi i skromny wąs [...] jabłko Adama «ruchome niczym brzuchaty kształt szpicla za arrasem» [...] krzepki nochal [...] i ta przepiękna niespodzianka, lśniąca doskonałość, obnażana, ilekroć pan Siller zdejmuje kapelusz” (s. 114). A teraz pan Silbermann: „mały człowieczek o krzaczastych brwiach [...] zdjął melonik odsłaniając różową łysinę [...] podrapał się po lśniącym nochal [...] nieduży wąsik [...] jabłko Adama turlało mu się z góry na dół i z powrotem” (s. 138–140). Podobieństwo niezaprzeczalne. Co więcej, Siller w opowiadaniu Knighta „czeka na pociąg, a później [...] pomaga trzem nieszczęsnym pasażerom” (s. 114), Silbermann zaś wchodzi do przedziału, w którym jedzie V, a potem w istotny sposób pomaga mu w pracy nad biografią Knighta. Narrator mówi o Sillerze: „jeden z najbardziej żywych bohaterów Sebastiana” (s. 114). Czyżby Silbermann był realnym prototypem Sillera? Ale wówczas Sebastian musiałby, go znać, a więc zapewne i on musiałby znać jego, tymczasem nie reaguje na podane przez narratora nazwisko Knight. A więc po prostu przypadkowe podobieństwo, zbieg okoliczności (zresztą nieprawdopodobnym zbiegiem okoliczności byłoby już spotkanie przez V prototypu postaci utworu Sebastiana)? Ale przypadkowe zbiegi okoliczności w świecie przedstawionym są u Nabokova czymś nieprzypadkowym, są sygnałem działania „innego świata” lub losu, czyli zaświatowego autora czy reżysera. Dodajmy, że w słowach Silbermanna znajdziemy jeszcze dwa interesujące sygnały. Pojawia się w jednej z jego wypowiedzi tytuł opowiadania Knighta, którego bohaterem jest Siller: „Nie można obejrzeć drugiej strony księżycy” (s. 146). A wcześniej, wyliczając rosyjskie słowa i zwroty, których nie zapomniał, mówi: „*Brhat, milij bhrat...* drogi bruder” (s. 140), co – jak przenikliwie zauważa Alexandrov³³ – brzmi niby zawołane pozdrowienie od Sebastiana, pozdrowienie, którego narrator zresztą nie zauważa. Co ciekawe,

³¹ Oczywiście można by też postawić hipotezę naturalnego oddziaływania pisarstwa Knighta na V, uznać, że wskutek lektur tak przesiąkł on stylem prozy brata, tak styl ten w siebie wchłoniął, tak go zinternalizował, że zaczął pisać tak jak on. To jednak nie do końca wyjaśnia bogactwo jego angielszczyzny.

³² W. W. R o w e, *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor 1981, s. 21–25.

³³ V. E. A l e x a n d r o v, *op. cit.*, s. 156.

Silbermann daje towarzysowi podróży w prezencie srebrny ołówek (s. 142). Marija Malikowa uważa go za „oczywistą metonię talentu pisarskiego, który od Sebastiana otrzymuje V, z tym istotnym zastrzeżeniem, że pośrednikiem jest tu postać literacka stworzona przez Sebastiana, która w świecie V staje się rzeczywista”. Zdaniem badaczki, „wskazuje to na przynależność V do świata artystycznego Sebastiana i na to, że jego autorstwo jest autorstwem drugiego (a jeśli wziąć pod uwagę instancję autora implicytnego, to trzeciego) stopnia”³⁴. Dodajmy jeszcze, że spotkanie z Silbermannem to nie jedyna paralela między utworami Knighta a tekstem napisanym przez V. Ten, poszukując Rosjanki, która była ostatnią miłością Sebastiana, trafia do domu, gdzie właśnie ktoś umarł, ciemnowłosa kobieta pochyła się tam „nad starcem, zgarbionym w fotelu” (s. 149). Gdzie indziej narrator dostrzega, jak pewna dama gramoli się „z auta prosto w kałużę” (s. 186). Widzimy też razem z nim mademoiselle Lydię Bohemsky, która okazuje się tłustą podstarzałą kobietą „o wyondulowanych jaskrawopomarańczowych włosach” (s. 167–168). Również w trakcie swych poszukiwań V staje się świadkiem partii szachów. Grający czarnymi mężczyzna (z tego powodu narrator nazywa go Czarnym) pokonuje przeciwnika, a potem zabiera na spacer małego chłopca (s. 156–158). Te cztery epizody przypominają nam się, kiedy potem czytamy o powieści Knighta *Wątpliwy asfodel*: „Podążamy za Schwarzem, starym dobrodusznym szachistą, gdy siada na krzesło w pewnym pokoju w pewnym domu, żeby nauczyć chłopca-sierotę ruchów konika szachowego; spotykamy tłustą Czeszkę z szarym pasmem włosów odbijającym od krzykliwej barwy jej tandetnie ufarbowanej koafury [...]. Prześliczna, wysoka primadonna z pośpiechu wchodzi w kałużę, niszcząc srebrne buciczki. Łka starzec, pociesza go zaś odziana w żałobę dziewczyna o łagodnym wykroju ust” (s. 191–192). Dodajmy, że *schwarz* to po niemiecku czarny, a *Bohemia* jest łacińską nazwą Czech używaną też w innych językach (w oryginale „tłusta Czeszka” to „fat Bohemian woman”)³⁵. Prototypy trzech kobiet Knight zapewne znał (a o prototypie Schwarza mógł słyszeć od swojej ostatniej ukochanej), ale to nie on, tylko V widzi jedną z nich w roli pocieszycielki starego mężczyzny, a drugą w scenie z kałużą. Nie sztuka jest tu naśladowczynią „rzeczywistości”, tylko odwrotnie. Warto też zauważyć, że grający z Czarnym mężczyzna, otwierając narratorowi, trzyma w ręku figurę szachową – czarnego konia (s. 156), który wydaje się tu znakiem obecności Sebastiana, jego swoistą sygnaturą (rysunek konika szachowego widniał zamiast podpisu pod młodzieńczymi wierszami Knighta, s. 19). Rzecz w tym, że *knight* to po angielsku m.in. konik szachowy (także „rycerz”, można by powiedzieć, że chodzi o szlacheckiego rycerza sztuki). Motywy szachowe pojawiają się w paru ważnych miejscach powieści: „szachowe” jest nazwisko jednej z miłości Sebastiana, Clare Bishop, bo *bishop* to „goniec”, czyli „laufer”; miejscowość, gdzie Sebastian umiera, St Damier, też budzi szachowe asocjacje, jako że *damier* to po francusku „szachownica”, miejsce śmierci matki Knighta, Roquebrune (*nota bene*, we Francji istnieją dwie autentyczne

³⁴ M. Malikowa: *W. Nabokow. Awto-bio-grafija*, Sankt-Pietierburg 2002, s. 115.

³⁵ V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, Harmondsworth 1971, s. 147.

miejsowości o tej nazwie), też kojarzy się z szachami, gdyż *roquer* to po francusku „roszować”, „dokonywać roszady”; ponadto dwa nazwiska tej samej osoby, Turowiec i Lecerf, zawierają odwołania do rosyjskich nazw figur: *tura* – „wieża” i *fierz* – „hetman”³⁶, choć to drugie odwołanie wydaje się odrobinę dyskusyjne³⁷.

Również zdaniem Vladimira Alexandrova, liczne fragmenty powieści sugerują, że V pisząc swoją książkę „mógł być prowadzony nie przez kogo innego, tylko przez ducha swojego zmarłego brata”³⁸. Jak badacz ten trafnie zauważa³⁹, jeśli prawdą jest to, co narrator mówi o swojej znajomości języka angielskiego (że jest ona absolutnie niewystarczająca do relacjonowania życia Sebastiana), to po prostu nie mógł on bez czyjejś pomocy napisać wielu kunsztownych i zręcznych językowo fragmentów tekstu. Z pewnością nie mógł napisać większej jego części ktoś, czyje „doświadczenie literackie sprowadzało się do kilku przypadkowych tłumaczeń na angielski, zleconych przez firmę samochodową” (s. 38) i kogo wprawiło w szczerzy zachwyt (chyba że uznamy jego wypowiedź za ironiczną, ale brakuje tu wyraźnych sygnałów ironii) kiczowate i wyraźnie powielające najbardziej trywialne klisze opowiadanie przysłane przez instruktora korespondencyjnego kursu „zostań pisarzem”; jak się dowiadujemy, w tym „arcydziele” występował między innymi „niegodziwy, wściekle prychający Chińczyk, dzielna piwnooka dziewczyna i rosły, cichy mężczyzna, któremu białe kłykie, kiedy ktoś go naprawdę rozgniewał” (s. 38). A jednak tekst o Sebastianie powstał i nie jest ani nieporadny, ani pełen językowych, stylistycznych czy fabularnych banałów (podobne problemy stawiają przed nami zapiski bohatera *Zaproszenia na egzekucję*)⁴⁰.

V zresztą mętnie przeczuwa, że zmarły brat opiekuje się jego niełatwym pisarskim przedsięwzięciem: „Koszmarne szamotaniny z cudzoziemską stylistyką i kompletny brak doświadczenia literackiego – nie są to rzeczy, z których można by czerpać zbytek wiary w siebie. Ale choćby nie wiedzieć ile potknięć zdarzyło mi się w dotychczas napisanych rozdziałach, postanowiłem wytrwać, a wspierała mnie w tym postanowieniu skryta świadomość, iż cień Sebastiana, nie narzucając się, próbuje przyjść mi z pomocą” (s. 111). Gdzie indziej jednak narrator w taką pomoc wątpi: pytając sam siebie o to, gdzie jest Sebastian, przypuszcza, że może „niewidzialny, zagląda mi przez ramię, gdy piszę te słowa”, ale zaraz neguje tę możliwość: „zbyt chyba nieufnie odnosił się do tego banału, jakim jest wieczność, żeby nawet i teraz uwierzyć we własnego ducha” (s. 58). Rzeczą istotną wydaje się fakt, że V nie dostrzega wielu wzorów, powtórzeń i zwierciadlanych odbić we własnym tekście, co również świadczy o tym, że kontrolę sprawuje nad nim jeszcze inna, więcej wiedząca świadomość. Niemniej interpretacja zakończenia utworu pozostaje dla nas niejednoznaczna. Kim jest ów trzeci ktoś, ten „którego żaden z nas nie

³⁶ Motywy szachowe powieści wymienia jej rosyjski komentator A. L u k s e m b u r g, *Komientarii*. [W:] W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij amierikanskogo pierioda w piati tomach*, t. I, Sankt-Pietierburg 2004, s. 553.

³⁷ Por. też fragment na temat nazwiska Lecerf, a także nazwisk Knight i Bishop w rozdziale *Miłość erotyczna w twórczości Nabokova*, s. 34–35.

³⁸ V. E. A l e x a n d r o v, *op. cit.*, s. 137.

³⁹ *Ibidem*, s. 158.

⁴⁰ Por. rozdział o *Zaproszeniu na egzekucję*, s. 190.

zna”? Tym nieznanym kimś mógłby być prawdziwy autor tych słów, Vladimir Nabokov. Ostatnie zdanie byłoby więc deziluzją. Może to Knight wymyślił V (lub nim kierował podczas pisania, jest więc „autentycznym” autorem przedstawionym), ale jako że i on jest fikcyjny, musi pojawić się autor rzeczywisty, którego istnienie przeczuwa V lub Sebastian lub przeczuwają je obaj. Brakuje nam jednak w tej kwestii jakiegoś pewnego sygnału, takiego jak pojawienie się innej rzeczywistości w zakończeniu drugiej angielskojęzycznej powieści pisarza, *Nieprawego godła*, gdzie przeżrocze ze światem bohatera zostaje wysunięte z rzutnika i zastąpione przeżroczem ze światem wyższego rzędu, światem „antropomorficznego bóstwa” ucieleśnionego w autorze. V powiada, że nie poznał tajemnicy Sebastiana, ale poznał pewien sekret – „ten mianowicie, że dusza to tylko sposób istnienia, nie zaś stały stan; że każda dusza może być duszą człowieka, jeśli ten odnajdzie jej falowanie i za nim podąży. Niewykluczone, że życie przyszłe to zdolność świadomego bytowania w dowolnie wybranej duszy, w dowolnej liczbie dusz nieświadomych brzemienia, które sobie raz po raz przekazują” (s. 222). Zwróćmy uwagę na to „niewykluczone”. A więc V nie jest całkiem pewien swego odkrycia, nie jest pewien, jak powinien rozumieć swoje niezwykle doznanie przy łóżku umierającego Anglika, będące w istocie doświadczaniem obcowania z umarłym już Sebastianem (*nota bene*, lustrzanym przeżyciem samego Sebastiana – znów powtórzenia i wzory – są doznania w pensjonacie „Les Violettes” w Roquebrune, gdzie umarła jego matka, później okazuje się, że w istocie umarła ona w innej miejscowości o takiej samej nazwie, ale fakt ten niczego nie zmienia, s. 20–21). Być może tylko dzięki tej niepewności mógł nas o swoich przeżyciach powiadomić.

Śpiesząc do śmiertelnego łóża brata, narrator czuje, jak narasta w nim przekonanie, że pozna tam jakiś wielki sekret: „Nigdy przedtem nie pragnąłem niczego tak zajadle, jak teraz tego, żeby zastać Sebastiana przy życiu – pochylić się nad nim i uchwycić skierowane do mnie słowa. Jego ostatnia książka, mój niedawny sen, tajemniczość jego listu – wszystko to napawało mnie niezłomną wiarą, że z ust konającego usłyszę jakieś niebywałe objawienie. Jeśli będzie jeszcze nimi poruszał. Jeśli się nie spóźnię. Na ścianie między oknami wisiała mapa, nie miała jednak nic wspólnego z trasą którą podróżowałem. Moja twarz mrocznie odbijała się w szybie. *Il est dangereux... E pericolaso...*” (s. 211). Obcojęzyczne formułki to oczywiście początki napisów przestrzegających przed wychylaniem się z okna pociągu (kulminuje w tej scenie leitmotyw pociągu, po raz pierwszy pojawiający się na samym początku książki, kiedy widzimy małego V trzymającego w ręku „pół nakręcaną kolejkę”, s. 8)⁴¹. Nie znalazły się tu jednak przypadkiem. Niebezpiecznie jest... W kategoriach naszego świata niebezpiecznie jest usłyszeć jakieś „niebywałe objawienie”.

Po napisaniu *Sebastiana Knighta* Nabokov zaczął pracę nad kolejną rosyjską powieścią, która miała nosić tytuł *Solus rex* i której, jak już wspomnieliśmy, nigdy nie

---

⁴¹ *Nota bene*, w powieści *Splendor* czytamy o bohaterze, który stanął przy oknie i wspomina swoje dziecięce podróże pociągami, że przypomniawszy sobie m.in. „cudowną melodię w trzech językach, zwłaszcza: *pericoloso*”. V. N a b o k o v, *Splendor*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2006, s. 174.

ukończył⁴². *Ultima Thule*, jeden z jej fragmentów, może funkcjonować jako niezależne opowiadanie i jako takie znany jest czytelnikom. Ma on formę listu artysty plastyka nazwiskiem Sinieusow do umarłej, ukochanej żony. Plastyk wcale nie jest przekonany o nieśmiertelności duszy, skłania się nawet do myśli, że umarła trwa już tylko w jego pamięci: „Moja krucha powłoka cielesna jest być może jedyną gwarancją twojej idealnej egzystencji; kiedy ja zniknę, ty znikniesz także”⁴³ (podobne przekonanie o istnieniu pośmiertnym jedynie w świadomości innych wyraża narrator opowieści *Oko*). Chciałby jednak wierzyć, że jest inaczej, że możliwy jest jakiś kontakt z umarłą. Bardzo tego kontaktu pragnie, mówi więc do niej, choć wątpi, że jest słyszany.

Ultima Thule to tytuł poematu, którego autor zamówił kiedyś u Sinieusowa cykl ilustracji: „Pamiętasz go, prawda, tego dziwnego Szweda czy Duńczyka, a może Islandczyka, czort tam wie kogo, jednym słowem, tego tyczkowatego, opalonego na pomarańczowo blondyna z rzęsami jak u starego konia, tego, jak sam się przedstawił, «znanego pisarza», co zamówił u mnie, proponując honorarium, które cię uradowało (nie wstawiałaś już wtedy z łóżka i nie mogłaś mówić, ale pisałaś mi kolorową kredą na łupkowej tabliczce różne zabawne rzeczy, na przykład, że ze wszystkiego najbardziej w życiu kochasz «wiersze, polne kwiaty i obce waluty»), zamówił u mnie, powiadam, serię ilustracji do poematu *Ultima Thule*, który dopiero co napisał był w swoim języku. O tym, żebym szczegółowo poznał jego rękopis, nie mogło być oczywiście mowy, gdyż język francuski, który służył nam do męczącego porozumiewania się ze sobą, znany mu był głównie ze słyszenia i poeta w żaden sposób nie potrafił objaśnić mi swoich symboli. Udało mi się zrozumieć tylko tyle, że jego bohaterem jest jakiś król z północy, nieszczęśliwy i nietowarzystki; że w pogrążonym w nadmorskiej mgłę państwie króla na smutnej i odległej wyspie szerzą się intrygi polityczne, zabójstwa, rebelie, i że siwy koń, straciwszy jeźdźca, pędzi we mgle po wrzosowisku... Był zadowolony z mojego pierwszego *blanc et noir*, ustaliliśmy tematy pozostałych rysunków. Ponieważ nie zjawił się, jak obiecał, po tygodniu, zatelefonowałem do niego do hotelu i dowiedziałem się, że wyjechał do Ameryki”⁴⁴.

Mimo wyjazdu poety, Sinieusow nadal pracuje po śmierci żony nad rysunkami. Odległa wyspa pociąga go coraz bardziej i bardziej. Historia pracy nad ilustracjami nie jest jednak wcale głównym tematem *Ultima Thule*. W swym liście artysta opowiada umarłej przede wszystkim o swoim nauczycielu z lat chłopięcych, Adamie Falterze (nazwisko znaczące: *Falter* to po niemiecku „motyl” – kryje się w tym sugestia wielkiej metamorfozy tej postaci), znowu niedawno spotkanym. Pewnej nocy mieszkańców hotelu, gdzie zatrzymał się Falter, obudził przeraźliwy krzyk, który trwał może pięć minut, może kwadrans, a potem nagle się urwał. Kiedy otwarto drzwi pokoju, Falter sprawiał wrażenie szalonego. Krzyk już się nie powtórzył, ale objawy obłędu nie ustąpiły. Stanem chorego zainteresował się włoski psychiatra, utrzymujący, że „wszystkie choroby psychiczne

⁴² Na temat fragmentów powieści opublikowanych jako opowiadania zob. rozdział o opowiadaniach, s. 59–61.

⁴³ V. N a b o k o v, *Ultima Thule*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 445.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 425–426.

można objaśnić podświadomą pamięcią o nieszczęściach przodków pacjenta⁴⁵. Zamknawszy się z nim pewnego razu w pokoju, zmarł na zawał serca. Przybyłym policjantom Falter oznajmił, że poznał był przypadkiem „zagadkę wszechświata”⁴⁶ i nieopatrznie zdradził ją lekarzowi, który wiedzy tej nie wytrzymał. Zawsze zafascynowany metafizyką, teraz zaś rozpaczliwie poszukujący dowodów na to, że istnieje życie pośmiertne i że jego żona nie umarła ostatecznie, Sinieusow usiłuje skłonić dawnego nauczyciela do wyjawienia mu sekretu, żywiąc widać nadzieję, że „zagadka wszechświata” ma może coś wspólnego z tajemnicą życia pozagrobowego. Falter jednak stanowczo odmawia przekazania poznanej przez siebie absolutnej wiedzy („po wypadku z moim uroczym lekarzem nie mam najmniejszej ochoty znowu męczyć się z policją”)⁴⁷. Długa rozmowa nie prowadzi do niczego: „wszystko to nie przybliży mnie do ciebie, mój aniele”⁴⁸ – powiada Sinieusow. Jak dowodzi W. W. Rowe⁴⁹, jest jednak zapewne inaczej, dialog z Falterem mógł go przybliżyć do umarłej, a w każdym razie mógł go przekonać, że ona gdzieś jest, że pamięta o nim, że również pragnie kontaktu. Kończąc rozmowę, Falter powiada: „bajdurząc tutaj i plotąc, niechcący się zdradziłem – wszystkiego kilka słów, ale błysnął w nich rąbek absolutnej prawdy – na szczęście nie zwrócił pan na to uwagi”⁵⁰. Wielka tajemnica zdaje się mieścić w sobie między innymi prawdę o „życiu po śmierci”, choć Falter temu przeczy, i właśnie część tej prawdy odsłania owych „kilka słów”. Potrafimy je chyba wskazać. „Można wierzyć w poezję polnego kwiatka albo w siłę pieniądza [...]”⁵¹ – mówi w pewnym momencie Falter, a w angielskiej wersji tekstu przyrównuje się w chwilę potem do „żebraka-wierszoklety, który otrzymał milion w obcej walucie”⁵²; w rosyjskim oryginale mowa jest tylko o „nędzarzu, który otrzymał milion”⁵³. Nabokov czasami wprowadza do tłumaczeń swoich utworów drobne zmiany, by ułatwić zadanie czytelnikowi, pomóc mu znaleźć właściwy trop. Tak też jest i tutaj. Słowa Faltera zdają się nie mieć nic wspólnego z tajemnicą „życia po śmierci”. Przypomnijmy sobie jednak zacytowany wcześniej fragment o zamówieniu na ilustracje do poematu,

⁴⁵ *Ibidem*, s. 422. W teorii tej kryje się zapewne drwina z Freuda, którego Nabokov nie znosił. „Freudyzm – powiedział w jednym z wywiadów – i wszystko, co skaził on swymi groteskowymi implikacjami i metodami, wydaje mi się jednym z najwstrętniejszych oszukańczych procederów praktykowanych przez ludzi na sobie samych i na innych. Odrzucam go całkowicie wraz z kilkoma innymi średniowiecznymi ideami, nadal uwielbianymi przez osoby podległe niewiedzy, konwencji lub chorobie” (V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 23–24). „Nasze wnuki – stwierdził w innym wywiadzie – z pewnością będą traktować dzisiejszych psychoanalityków z taką samą pełną rozbawienia pogardą, z jaką my traktujemy astrologię czy frenologię” (*ibidem*, s. 47). W jeszcze innej rozmowie oznajmił: „Nie mam zamiaru śnić monotonnych drobniomieszczkańskich snów austriackiego maniaka ze sfatygowanym parasolem” (*ibidem*, s. 116). Niemal w każdej z napisanych przez niego przedmów do własnych książek znajdujemy wycieczki przeciwko „wiedeńskiej delegacji”, która – jak się nieodmiennie dowiadujemy – „nie została zaproszona”.

⁴⁶ V. N a b o k o v, *Ultima Thule*, s. 424.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 432.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 444.

⁴⁹ W. W. R o w e, *op. cit.*, s. 46–49.

⁵⁰ V. N a b o k o v, *Ultima Thule*, s. 444.

⁵¹ *Ibidem*, s. 434.

⁵² *Ibidem*, s. 435; V. N a b o k o v, *Ultima Thule*. [W:] *The Stories of Vladimir Nabokov*, London 1996, s. 516.

⁵³ W. N a b o k o v, *Ultima Thule*, [w:] *idem*, *Sobranije sočinenij russkogo pierioda*, t. V: 1938–1977, Sankt-Pietierburg 2000, s. 132.

a właściwie nie cały ten fragment, lecz króciutki passus: „pisałaś mi kolorową kredą na łupkowej tabliczce różne zabawne rzeczy, na przykład, że ze wszystkiego najbardziej w życiu kochasz «wiersze, polne kwiaty i obce waluty»”. To zapewne zmarła skłoniła Faltera do użycia sformułowania „poezja polnego kwiatka” i do wspomnienia o sile pieniądza, a także (w wersji angielskiej) o żebraku-wierszoklecie i milionie w obcej walucie. W słowach Faltera istotnie więc błysnął rąbek prawdy, tak jednak drobny, że, jak wolno przypuszczać, nawet gdyby Sinieusow zwrócił na niego uwagę, nie podzieliłby losu włoskiego psychiatry. Mógłby jednak drażyć dalej, a wtedy...

Falterowi dzięki silnej konstrukcji fizycznej i psychicznej udaje się przeżyć wybuch „bomby prawdy”, ale Sinieusow dowiaduje się, że niegdysiejszy nauczyciel bliski jest śmierci, jego zdrowie szwankuje, bo „płomień życia, zagasłszy w jego ciele, zostawił je bez dozoru i bez podniety”⁵⁴. Bohater *Nieprawego godła* pozna zagadkę swojego świata, oszaleje i zginie. Ostateczne poznanie, odsłonięcie wielkiej tajemnicy może więc prowadzić do obłądzenia i śmierci.

Bohaterowie utworów Nabokova niejednokrotnie mają przeczucie istnienia wyższej rzeczywistości. Nawet postaci tak „negatywnej”, jak Franz z drugiej powieści pisarza, *Król, dama, walet* (1928, *Korol, dama, walet*), dane jest niejasne objawienie, tym bardziej niejasne, że jest to wizja senna⁵⁵.

V także zapewne nie zwrócił uwagi na błyskający w jego doświadczeniu „rąbek prawdy” (niewykluczone, że wisząca w pociągu mapa, którą się nie zainteresował, była jakimś tropem) lub może raczej nie miał klucza do jego interpretacji. I jemu, i nam pozostają intuicje, domysły, taka czy inna hipoteza, ale – mówiąc słowami *Daru* – „jest to hipoteza równie ograniczona jak cała reszta”⁵⁶.

Podobne wrażenie, jak czytamy, ma odbiorca ostatniej powieści Knighta, powieści napisanej przez umierającego autora o umierającym bohaterze: „Czujemy, że jesteśmy o krok od jakiejś prawdy absolutnej, olśniewająco wspaniałej, a zarazem niemal pocziwej w swej doskonałej prostocie. Wznosząc się na szczyty sugestywności sformułowań autor każe nam wierzyć, że zna całą prawdę o śmierci i że ją wyjawia. [...] Teraz się dowiemy, w czym rzecz; padnie słowo – a wtedy wy, ja, wszyscy ludzie na świecie palną się w czoło: Ależ byliśmy głupi! [...] Szepniemy wreszcie to słowo, co strzaska przytulną ciszę naszych mózgów? Zrobimy to” (s. 194–196). Ale słowo nie pada. „Człowiek nie żyje, a my dalej nie wiemy. [...] A może się mylimy? Przewracając kartki dzieła Sebastiana chwilami czuję, że gdzieś jednak w nim tkwi «absolutne rozwiązanie», ukryte w nazbyt pospiesznie przeczytanym akapicie albo wplecione między słowa, których pozorna swojskość wprowadziła mnie w błąd. Nie znam drugiej książki przyprawiającej czytelnika o tego rodzaju szczególne doznania, i może taki właśnie szczególny cel stawiał sobie jej autor” (s. 196–197). Wydaje się, że taki też szczególny cel stawiał sobie Nabokov, pisząc końcowe partie swej książki. Nie poznajemy tajemnicy Sebastiana, a odkrycie narratora jest niepewne i dość niejasne. Wciąż jednak zastanawiamy się, czy czegoś nie przeoczyliśmy, czy gdzieś nie kryje się odkrywcza kombinacja słów.

⁵⁴ V. N a b o k o v, *Ultima Thule*, przeł. L. Engelking, s. 427.

⁵⁵ Por. rozdział o powieści *Król, dama, walet*, s. 116.

⁵⁶ V. N a b o k o v, *Dar*, s. 438.

Podobieństwo celów zakończenia powieści Knighta i Nabokova składnia do pewnej dygresji. *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* to wręcz modelowy przykład tego, co Siergiej Dawydow nazywa „tekstami-matroszkami”; matroszki to zestawy drewnianych lalek rosyjskich, wkładanych jedna w drugą, na zasadzie „baba w babie”. Rosyjski badacz emigracyjny proponuje nazwać „tekstami-matroszkami” takie dzieła literackie, „które zawierają w sobie jeden albo kilka tekstów napisanych przez bohatera”⁵⁷. Mamy w takich utworach dwa plany, zewnętrzny i wewnętrzny. Plany owe rozwijają się synchronicznie, nakładając się na siebie jak obrazy na dwukrotnie naświetlonej kliszy⁵⁸. Rozwijając tezy Michaiła Bachtina o dialogiczności, Dawydow powiada, że tekst „zewnętrzny”, tekst autora, często wyraźnie odróżnia się od tekstu „wewnętrznego”, tekstu bohatera, i „wchodzi z nim w stosunek dialogiczny, polemiczny”⁵⁹. Równie interesujący jest, zdaniem badacza, przypadek, kiedy tekst wewnętrzny jest swego rodzaju początkowym etapem, brulionem tekstu zewnętrznego (tego rodzaju zależność widzi Dawydow w *Darze*)⁶⁰. Tak czy owak, między tekstami zachodzić winno jakieś podobieństwo (choć pod pewnymi względami mogą się one mocno różnić). I jeszcze jedno: „Odróżniającą cechą poszczególnych lalek zestawu, oprócz ich wielkości, jest z reguły większa doskonałość artystyczna lalki większej [...]. Podobnie jest z «tekstem-matroszką», i tu nie ma mowy o równej wartości [składających się nań] tekstów. Tekst zewnętrzny z reguły nie tylko swoimi rozmiarami, ale i pod względem estetycznym góruje nad wewnętrznym”⁶¹.

Wydaje się, że sytuacja może być jeszcze bardziej skomplikowana, niż przedstawia to Dawydow. Po pierwsze teksty nie muszą się ograniczać do dwu drewnianych bab, włożonych jedna w drugą, bywa ich więcej. Po drugie, mówiąc o „tekście-matroszce” należałoby uwzględnić nie tylko dzieła bohatera, ale i narratora, a nawet autora przedstawionego. W *Sebastianie Knightcie* mamy do czynienia właśnie z bardziej skomplikowanym układem. Tekstem najbardziej wewnętrznym jest utwór bohatera, ta czy inna książka Knighta, opisywana i cytowana przez V. V jednak, będąc narratorem, jest też bohaterem powieści. Tekst, który czytamy, to jego dzieło. Jest on tożsamy z książką podpisaną przez Vladimira Nabokova, ale zarazem nie jest z nią tożsamy. Narrator nie dostrzega wielu powtórzeń czy wzorów, na które autor zwraca uwagę czytelnika. Tekst maksymalnie zewnętrzny (tekst autora) dowodzi więc większej świadomości i jest dzięki tej świadomości artystycznie doskonalszy. Można wręcz powiedzieć, że wchodzi on w swoistą polemikę z tekstem napisanym przez V, choć skądinąd jest to niby ten sam tekst. Gdybyśmy uznali, że V jest kreacją Sebastiana Knighta i że to on jest prawdziwym autorem przedstawionym, mielibyśmy do uwzględnienia jeszcze jedną warstwę, jeszcze jedną drewnianą lalkę.

⁵⁷ S. D a v y d o v, „*Teksty-matroszki*” Vladimira Nabokova, München 1982 (Slavistische Beiträge, Bd. 152), s. 3.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 6.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 7.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 7–8.

⁶¹ *Ibidem*, s. 11–12.

Wróćmy jednak do „metafizycznego” odczytania utworu i do wielkiej tajemnicy. Wiera Nabokowa, jak pamiętamy, napisała, że całą twórczość jej męża przenika temat *potustoronnosti*. Najbardziej miał się do niego zbliżyć w poemacie *Sława* (1942), „gdzie określił go całkiem otwarcie jako tajemnicę, którą nosi w duszy i której wyjawić nie powinien i nie może”⁶². Przytoczmy kluczowy fragment tego utworu:

Tajemnica, ta-ta, ta-ta-ta-ta, ta-ta,
a dokładniej mi mówić nie wolno⁶³.

Sebastian Knight, należy się domyślać, poznał tajemnicę, jeśli nie za życia, to przynajmniej po śmierci. Można przypuścić, że zasugerował ją swemu bratu, ale dokładniej powiedzieć nic nie chciał, gdyż tajemnica w całej nagości byłaby dla V zbyt wielkim brzemieniem i zagrożeniem.

Czy przedstawiona wyżej interpretacja jest jedynym możliwym odczytaniem utworu Nabokova? Niekoniecznie. Wydaje się, że wielość różnych odczytań wpisał w utwór sam autor. *Sebastiana Knighta* czytać można też jako książkę o możliwościach stworzenia biografii pisarza. I w takim wypadku światło na nią rzuca inny tekst autora, napisany mniej więcej w tym samym czasie, mianowicie szkic *Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable*, opublikowany w 1937 r. w „La Nouvelle revue française” (a wcześniej wygłoszony w Brukseli z okazji setnej rocznicy śmierci poety). Nabokov pisze tam m.in. o biografii literackiej. „Czy można – pyta – [...] wyobrazić sobie w rzeczywistej prawdzie cudze życie, przeżyć je w sobie i przelać nie skażone na papier?”. I zaraz odpowiada na to pytanie: „Wątpię i byłbym nawet skłonny sądzić, że sama myśl, skierowana jak reflektor na historię jakiegoś człowieka, już ją w tej samej chwili nieuchronnie wykoślawia. Sądzę bowiem, że umysł nasz jest w stanie postrzegać jedynie to, co prawdopodobne, nigdy to, co prawdziwe”⁶⁴. W świetle tych słów należałoby mówić raczej o prawdopodobnym niż o prawdziwym życiu Sebastiana Knighta. Ale biografii literackiej można też bronić. „Życie każdego poety – powiada Nabokov – jest jak gdyby pastiszem jego twórczości. Upływ czasu chciałby powtórzyć gest geniusza, obdarzając jego wyobrażony żywot takim samym odcieniem, i takim samym konturem, jakim poeta obdarzył bohaterów swojej twórczości. Obojętne w końcu, że to co widzimy jest tylko urojeniem. Zgódźmy się odważnie, że gdyby nasz umysł mógł zawrócić z drogi i wśliznąć się z powrotem w epokę Puszkina, to byśmy jej nie poznali. Cóż z tego! Jest to przyjemność, której najdotkliwsza krytyka – jak ta chociażby co z moich ust we mnie samego godzi – zniszczyć nie może”⁶⁵. To sztuka daje przyjemność. To w sztuce tkwi prawda – „jakaś prawda przebija się w śpiewie, a jest to jedyna prawda, jaką znajduję na tym świecie: prawda sztuki”⁶⁶.

⁶² W. Nabokowa, *Priedisłowiye*. [W:] W. Nabokow, *Stichi*, Ann Arbor 1979, s. 3

⁶³ W. Nabokow, *Stichotworienija*, s. 210.

⁶⁴ V. Nabokov, *Puszkín albo prawdziwe i prawdopodobne*, przeł. J. Lisowski „Twórczość” 1987, nr 3, s. 11.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 17.

Ta interpretacja bynajmniej nie kłóci się z interpretacją „metafizyczną”, gdyż metafizyka Nabokova ufundowana jest, jak wiemy, na estetyce. Sztuka wydaje się bezpiecznym sposobem zbliżenia się do tajemnicy i odczucia powiewu innej, wyższej rzeczywistości. Rodzajem niejasnego objawienia czy niejasnej epifanii, muśnięciem granicy „zagadki wszechświata” jest dla Nabokova wzruszenie estetyczne. Zarazem zbliża ono do dobra (u autora *Daru* nie ma mowy o relatywizmie dobra i zła), gdyż w innej, lepszej rzeczywistości dobro stanowi normę. Zło kojarzy się w tej twórczości z fałszywymi koncepcjami estetycznymi i z kiczem, „sztuką” trywialną, tandetną i tanią, przesyconą tym, co Rosjanie określają jako *poszłost’*. Tylko sztuka prawdziwa zdolna jest dać szczęście i zbliżyć nas do tajemnicy. Stąd, a nie tylko ze względu na zasugerowanie kontroli wyższej świadomości nad światem przedstawionym, wszystkie powtórzenia, leitmotywy, wzory i odbicia, wszystkie pułapki i fałszywe tropy, stąd całe skomplikowanie kwestii autorstwa, stąd wielowarstwowość i wielogłosowość powieści. Tylko sztuka nieulatwiona gwarantuje ekstazę.

XV

NIEPRAWĘ GODŁO

Vladimir Nabokov uważał, że artysta powinien stać ponad polityką i ideologią. Odbiorca, czytelnik – sądził – też najlepiej uczyni, jeśli obcując z literaturą, nie będzie zwracać na nie uwagi i skoncentruje się na zjawiskach i wartościach autonomicznych, specyficznym literackich. Sytuację, w której artyści znajdują się pod ciśnieniem ideologicznym, rosyjsko-amerykański twórca uznawał za niezdrową. Sytuację taką opisał w odczycie *Rosyjscy pisarze, cenzorzy i czytelnicy* na przykładzie literatury w Rosji XIX stulecia: „Z dwóch sił, które walczą jednocześnie o duszę artysty, z dwóch krytyków, którzy oceniają jego dzieło, pierwszym była władza. [...] Drugą siłą trzymającą w klinczu dziewiętnastowiecznego rosyjskiego pisarza była antyrządowa, socjalizująca i utylitarystyczna krytyka, radykalni polityczni i społeczni myśliciele epoki. [...] Radykalni krytycy walczyli z despotyzmem, ale jednocześnie wytworzyli swoją własną formę despotyzmu. Roszczenia, agitacja, teorie, które usiłowali przeforsować, były tak samo obce sztuce, jak konwencjonalne myślenie władzy”¹. Autor *Lolity* głęboko pogardzał bezpośrednim zaangażowaniem politycznym czy społecznym oraz propagandą, indoktrynacją i agitatorstwem w sztuce, głosił całkowity brak zainteresowania bieżącymi rozgrywkami między stronnictwami, państwami czy blokami państw, walką o władzę czy wpływy i zdradzał niechęć do wszelkiej aktywności stadnej, do grup i organizacji, także w polityce, wszelkie jego działania, które można by połączyć z tą sferą, miały indywidualny charakter, odmawiał na przykład podpisywania zbiorowych protestów czy petycji, nigdy nie brał udziału w demonstracjach. Kolega pisarza z Cornell University, zarazem jego przyjaciel, romanista Morris Bishop, wspominał: „Nie bardzo interesował się polityką, zupełnie nie zajmowały go aktualne kwestie społeczno-gospodarcze. [...] Studiował raczej ludzkie zachowanie (w tym złe zachowanie) niż gadaninę rządzących”². W przedmowie do *Nieprawnego godła* autor pisze wręcz manifestacyjnie: „Nigdy nie interesowała mnie tak zwana literatura społecznie zaangażowana (czyli – w żargonie dziennikarskim i handlowym – «wielkie książki»). Nie piszę «szczerze», «prowokująco» ani «satyrycznie». Nie

¹ V. N a b o k o v, *Rosyjscy pisarze, cenzorzy i czytelnicy*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 24–26.

² M. B i s h o p, *Nabokov at Cornell*. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr., C. Newman, Evanston 1970, s. 237.

uprawiam dydaktyki ani alegorii. Do polityki i ekonomii, bomb atomowych, prymitywnych i abstrakcyjnych form artystycznych, całego Orientu, objawów odwilży w Rosji Sowieckiej, Przyszłości Ludzkości i innych tego rodzaju kwestii odnoszę się z najwyższą obojętnością³. Nabokov miał jednak oczywiście poglądy polityczne, i to poglądy stanowcze, wyraził w zasadniczych zarysach niezmiennie. Dużą część z tych przekonań „odzieńczył” po ojcu, Władimirze Dmitriewiczu, czołowym działaczu partii kadetów (konstytucyjnych demokratów), pośle do Dumy, po rewolucji lutowej ministrze w rządzie tymczasowym, znakomitym prawniku i publicyście. W jednym z wywiadów (dla pisma „Paris Review”) pisarz oznajmił: „Mój ojciec był staroświeckim liberałem, a ja nie miałbym nic przeciwko temu, żeby i mnie tak nazywać”⁴.

Już w 1927 r., w okrągłą dziesiątą rocznicę bolszewickiego przewrotu, opublikował w dzienniku „Rul” publicystyczny tekst pt. *Jubileusz (Jubilej)*, który Michaił (Michel) Heller nazywa „manifestem emigranta – wolnego człowieka”⁵. Nabokov nawołuje w nim, żeby świętować „dziesięć lat pogardy, dziesięć lat wierności, dziesięć lat swobody”⁶. Szczególnie ciekawie pisze o tej pierwszej: „Pogardzam nie człowiekiem, nie robotnikiem Sidorowem, członkiem honorowym jakiegoś tam Kom-pom-pom, tylko tą obrzydliwą tępą idejką, która zmienia rosyjskich prostaczków w komunistycznych matolów, która robi z ludzi mrówki, nową odmianę, *formica marxi var. lenini*. I nieznośny jest dla mnie ten ohydnie mdły smaczek drobnomieszczaństwa, który czuję we wszystkim, co bolszewickie. Drobnomieszczańską nudą wieje od szarych stron «Prawdy», drobnomieszczańską złością brzmi polityczny okrzyk bolszewika, drobnomieszczańskim idiotyzmem napęczniała jego biedna główka. [...] Pogardzam komunistyczną wiarą jako ideą równości dość nędznej odmiany, jako nudną stroną w odświeżonej historii ludzkości, jako odrzuceniem ziemskiego i nieziemskiego piękna, jako czymś głupio nastającym na moje wolne «ja», jako zachętą do ignorancji, tępoty i samozadowolenia”⁷. Wierność to wierność dawnej Rosji, a swoboda to wolność całkiem wyjątkowa: „Takiej swobody, jaką znamy my, nie znał, być może, żaden naród. W tej szczególnej Rosji, która niewidzialnie nas otacza, karmi nas i podtrzymuje, przesycą duszę, zabarwia sny, nie ma ani jednego prawa, oprócz prawa miłości do niej, i nie ma żadnej władzy oprócz naszego własnego sumienia. Możemy wszystko o niej powiedzieć, napisać, nie mamy czego ukrywać, i żadna cenzura nie stawia nam tamy, jesteśmy wolnymi obywatelami naszego marzenia”⁸.

Bodaj najbardziej znaną wypowiedzią o zasadach politycznych, wygłoszoną przez pisarza, jest ta z wywiadu dla „Playboya”, udzielonego Alwinowi Tofflerowi. Nabokov wspomina tu o jednym z faktów dotyczących własnej osoby, który darzy szczególnym upodobaniem: „Jest to fakt, że od młodości – miałem dziewiętnaście lat, kiedy opuściłem

³ V. Nabokov, *Przedmowa* [do:] i d e m, *Nieprawe godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006, s. 8–9.

⁴ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 96.

⁵ M. Heller, *Nabokov i politika*. [W:] Vladimir Nabokov et l’émigration, red. N. Buhks, *Cahiers de l’émigration russe* 2, Paris 1993, s. 13.

⁶ W. Nabokov, *Jubilej*, [w:] i d e m, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999, s. 645.

⁷ *Ibidem*, s. 645–646.

⁸ *Ibidem*, s. 647.

Rosję – moje polityczne wyznanie wiary pozostaje niczym nieobrośnięte i niezmiennie jak wiekowa szara skała. To credo tak klasyczne, że aż niemal szablonowe. Wolność wypowiedzi, wolność myśli, wolność sztuki. Społeczny czy gospodarczy układ idealnego państwa niezbyt mnie zajmuje. Moje pragnienia są skromne. Portrety szefa rządu nie powinny przekraczać wielkości znaczka pocztowego. Żadnych tortur, żadnych egzekucji⁹. Nic dziwnego, że pisarz był zaciekłym wrogiem rządów autorytarnych, tyranii, dyktatury, despotyzmu. Kiedy uznał, że przygotowujące specjalny numer o nim pismo „L’Arc” zdaje się mieć ciepły stosunek do pewnego komunistycznego przywódcy, wysłał do redaktorów następujący list do wydrukowania: „Nie jest moim zwyczajem obnosić się ze swoim politycznym wyznaniem wiary. Niemniej, mam wrażenie, że wyczuwam w kubańskim numerze «L’Arc» pewną sympatię dla Castro, i to zmusza mnie tutaj do wyjaśnienia w paru słowach swego stanowiska. Polityka jako taka nic a nic mnie nie obchodzi. Brzydę się wszelkim przymusem dławiącym wolność myśli. Jestem przeciw jakiegokolwiek dyktaturze, prawicowej czy lewicowej, ziemskiej czy niebiańskiej, szarej czy czarnej, różowej, czerwonej czy fioletowej, Iwanowi Groźnemu czy Hitlerowi, Leninowi, Stalinowi czy Chruszczowowi, Trujillo czy Castro. Godzę się tylko na władze, które pozwalają każdej indywidualności powiedzieć to, co chce”¹⁰. I był też gorącym zwolennikiem demokracji. „Cudownym paradoksem demokracji – pisał – jest to, że chociaż nacisk pada na władzę wszystkich i równość wobec obowiązującego wszystkich prawa, to jednostka czerpie z demokracji szczególne i niezwykle korzyści. Pod względem moralnym obywatele demokratycznego państwa są równi, pod względem duchowym każdy ma prawo w dowolny sposób różnić się od swoich bliźnich. Ogólnie rzecz biorąc, kiedy mówimy «demokracja», nie myślimy chyba głównie o systemie rządzenia czy strukturze społecznej, tylko o owej delikatnej równowadze między nieograniczonymi przywilejami każdej jednostki i całkowicie równymi prawami wszystkich ludzi. Życie to stan harmonii, dlatego sądzę, że duch demokracji to najbardziej naturalna kondycja ludzka. [...] Demokracja to szczyt człowieczeństwa, nie dlatego, byśmy przez przypadek sądzili, że republika jest lepsza od króla, król lepszy niż nic, a nic lepsze od dyktatora, ale dlatego, że to naturalny stan każdego człowieka od chwili, kiedy ludzki umysł stał się świadom nie tylko świata, ale i samego siebie. Moralnie demokracja jest niezwykła”¹¹. Widzimy tu etyczny wymiar tych przekonań; właśnie ów wymiar wydaje się w nich zresztą najważniejszy. Owe polityczne przekonania Nabokova znajdowały odzwierciedlenie w niektórych jego utworach¹², najsilniejszy w powieści napisanej po szoku wywołanym przez

⁹ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 34–35.

¹⁰ V. N a b o k o v, List z 5 XII 1963 r. do Reného i Ghislaine Micha. Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 475–476. Por. też: B. B o y d, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 357.

¹¹ V. N a b o k o v, *What Faith Means to a Resisting People*, „The Wellesley Magazine” 1942, vol. 26, nr 4, s. 212. Cyt. za: C. N i c o l, [hasło] *Politics*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 627.

¹² Jak pisze Jürgen Bodenstein: „Szczególnie w niektórych dziełach napisanych między rokiem 1936 a 1947 [...] Nabokov pokazuje, że potrafi zdecydowanie zareagować na zagrożenia wolności i indywidualności, jakie niosą reżymy totalitarne, brutalność i wulgarność”: „*The Excitement of Verbal Adventure*”: *A Study of Vladimir Nabokov’s English Prose*, part I, Heidelberg 1977, s. 342.

II wojnę światową, jej zbrodnie, potworności i okrucieństwa, *Nieprawym godłem*¹³. Sam zresztą przyznaje w przedmowie, że echa rzeczywistych tyranii XX w. są w tej powieści obecne: „Niewątpliwie dają się zauważyć pewne odbicia na szkle, ich bezpośrednim źródłem są zaś idiotyczne i podle, znane nam wszystkim reżimy, które otarły się o mnie w ciągu mojego życia: światy tyranii i tortur, faszystów i bolszewików, filisterskich myślicieli i pawianów w rajtarskich butach. Równie oczywiste jest, że gdybym nie miał przed sobą tych niesławnych modeli, nie mógłbym naszpikować przedstawionej tu fikcji fragmentami przemówień Lenina, okrucieństw sowieckiej konstytucji i kęsami nazistowskiej pseudowydajności”¹⁴. Zauważmy, że godło nowych władców państwa, w którym przyszło żyć Krugowi, przypomina swastykę (jest ono „uderzająco podobne do zmiażdżonego, zwichrowanego, ale jeszcze podrygującego pająka”)¹⁵, a jego „czerwono-czarna” chorągiew (s. 54) – flagę hitlerowskich Niemiec. Ku nazizmowi z jego fascynacjami płytkim okultyzmem kieruje też urywek o ojcu dyktatora¹⁶, którego „spłodził pewien pomniejszy wynalazca, wegetarianin, teozof, wielki znawca tanich hinduskich tradycji” (s. 85). Z kolei słowa o wynalezionej przez ojca tyrana maszynie, padografie, jako dowodzie na to, że „Jakość stanowi jedynie aspekt dystrybucji ilości” (s. 88), zdają się odsyłać do sformułowanego przez materializm dialektyczny prawa przechodzenia zmian ilościowych w jakościowe, nazwa Padukrad odsyła do Leningradu, a wzmianka o „lakonicznych poematach” w gazetach, poematach „drukowanych *en escalier* (z potrojoną mimochodem wierszówką), dedykowanych Padukowi” (s. 194–195) – do „schodków” Majakowskiego i jego naśladowców. Fakt, że w wymyślonym państwie mówi się językiem łączącym elementy słowiańskie i germańskie i że „przedstawiciele wszystkich grup społecznych [...] posługują się też [...] potocznym rosyjskim i niemieckim”¹⁷, również może kierować skojarzenia czytelnika ku dwóm największym i najbardziej morderczym totalitaryzmom dwudziestowiecznym.

Tak więc echa rzeczywistości politycznej są tu obecne, polityczne przekonania pisarza wyraźnie na kartach tej powieści dają o sobie znać, wyraźniej niż w jakiegokolwiek innej. Zarazem jednak wprowadzony przez autora dystans wyrafinowanej formy i liczne chwytły deziluzyjne mają m.in. uchronić przed zbytnią bezpośredniością przejawiania się owych przekonań.

Nieprawie godło to pierwsza amerykańska powieść Nabokova. Wprawdzie już wcześniejsze *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* napisał on po angielsku, książka ta

¹³ L. L. Lee powiada, że książka owa „jest najbardziej jawnie polityczną z powieści Nabokova, co znaczy, iż najbardziej konkretnie traktuje o żywych tematach politycznych”: *Bend Sinister: Nabokov's Political Dream*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo, Madison 1967, s. 95. Pisarz w pewnym sensie potwierdza opinię o polityczności dzieła, mówiąc w jednym z wywiadów, że *Zaproszenie na egzekucję* i *Nieprawie godło* są „absolutnie ostatecznymi aktami oskarżenia rosyjskiego i niemieckiego totalitaryzmu”. V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 156.

¹⁴ V. N a b o k o v, *Przedmowa*, s. 9.

¹⁵ V. N a b o k o v, *Nieprawie godło*, s. 53. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

¹⁶ Zwraca na to uwagę J. B. Foster, Jr., [hasło] *Bend Sinister*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 28.

¹⁷ V. N a b o k o v, *Przedmowa*, s. 12.

powstała jednak jeszcze w Europie, we Francji, za ocean pisarz przywiózł ją całkowicie gotową.

Pisany w Stanach Zjednoczonych utwór powstawał długo, Nabokov tworzył go w latach 1941–1946. Początkowo jego tytuł miał brzmieć *Człowiek z Porlock* (*A Person from Porlock*); kryła się w nim aluzja literacka, odwołanie do powodów niedokończenia słynnego fragmentu wierszem *Kubla Khan* (powst. 1797, wyd. 1816) pióra Samuela Taylora Coleridge'a, który zapisywał w poetyckiej formie wizję senną o pałacu zbudowanym przez mongolskiego władcę, kiedy przyszedł „człowiek z Porlock” (Porlock to wieś w hrabstwie Somerset) i odciągając go na jakąś godzinę od pisania, przeszkodził mu w dokończeniu dzieła; wróciwszy po wymuszonej przerwie do pracy, poeta stwierdził, że tymczasem zapomniał resztę snu¹⁸. Tytuł ten odwoływał się do obecnego w powieści motywu przerwania (przerwanie pracy Kruga nad nowym tekstem, przerwanie preludium erotycznego zbliżenia z Marietką, wreszcie przerwanie życia syna bohatera i życia jego samego), na który wskazują też aluzje do fragmentu *Popołudnia fauna* (1876, *L'après-midi d'un Faune*) Stephane'a Mallarmé.

Jak się zdaje, pierwsza wzmianka o powieści w korespondencji Nabokova pochodzi z roku 1942 i znajduje się w liście z 3 stycznia do Jamesa Laughlina, założyciela wydawnictwa New Directions (jak pamiętamy, opublikowało ono *Sebastiana Knighta*). Nabokov zdecydowanie nazbyt optymistycznie stwierdza, że skończy książkę „w ciągu trzech, czterech miesięcy”¹⁹. W liście do Edmunda Wilsona datowanym 3 listopada 1942 czytamy: „Prawdopodobnie otrzymałeś list z Towarzystwa Guggenheima, do którego zwróciłem się o subwencję (moja sytuacja finansowa staje się katastrofalna). Sporządziłem (obawiam się, że dość głupie) streszczenie czy opisanie powieści, nad którą pracuję (*Człowiek z Porlock*). Podałem Ciebie jako polecającego”²⁰. Kolejne wzmianki o powieści (nadal tak samo zatytułowanej) pojawiają się w korespondencji z Wilsonem na początku roku 1944. Pisarza pochłaniały wcześniej naukowe prace entomologiczne w Muzeum Zoologii Porównawczej Uniwersytetu Harvarda – do granic całkowitego pograżenia się w tej wielkiej pasji i do granic fizycznego wyczerpania, jako że oprócz badania łusko-skrzydłych pod mikroskopem zajmował się jeszcze uczeniem języka rosyjskiego w Wellesley College. Pisaniu powieści przywróciła go żona. W książce poświęconej Wierze (*Vérze*) Nabokov czytamy: „Tuż po Nowym Roku Véra rzuciła mu koło ratunkowe. 3 stycznia jej mąż pisał do Wilsona: «Véra odbyła ze mną poważną rozmowę dotyczącą mojej powieści. Wyciągnąwszy ją z niechęcią spod rękopisów o motylach, odkryłem dwie rzeczy: po pierwsze, że jest dobra, po drugie, że przynajmniej dwadzieścia stron można by przepisać i gdzieś wysłać». Obiecał, że stanie się to szybko i tak istotnie było. «Ja albo raczej Véra przepisałem/a już dziesięć stron *Człowieka z Porlock*» – zameldował parę dni później. W połowie miesiąca do Wilsona powędrowało trzydzieści siedem stron

¹⁸ Por. notę Coleridge'a do owego fragmentu w: *The Works of Samuel Taylor Coleridge*, Ware 1994, s. 295–297.

¹⁹ Informacje i cytaty według: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 40.

²⁰ *The Nabokov–Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979, s. 86.

tekstu [...]”²¹. W liście informującym o wysłaniu do adresata trzydziestu siedmiu stron tekstu autor prosi go: „jeśli uznasz to za możliwe, prześlij je po przejrzeniu do Doubledaya (i, oczywiście, do Dorana też)”²². Szuka wydawcy powstającej książki. Dodaje też, próbując chyba rozbudzić ciekawość ówczesnego przyjaciela: „Pod koniec książki, która będzie liczyć 315 stron, znajdzie się zawiązanie i rozwinięcie pomysłu, jakiego n i g d y dotąd nie przedstawiono”²³. W liście do Wilsona z 26 marca 1944 informuje go: „Wysłałem do Eldera opis tego, co dzieje się w mojej książce”²⁴. Chodzi tu o Donalda B. Eldera, pracownika wydawnictwa Doubleday, Doran & Co. Nabokov istotnie w liście do niego, datowanym 22 marca, zawarł taki opis. Mimo, że jest bardzo obszerny, warto go przytoczyć w całości, gdyż stanowi świadectwo tego, jak sam autor, pisarz wielce świadomy, widział swoją książkę, a także pokazuje, jakie zmiany (w sumie raczej niewielkie, ale pojawiające się w ważnych momentach akcji)²⁵ wprowadził do niej później; w dodatku niezwykle interesujące są uwagi o uświadomieniu sobie obecności „Autora rzeczy”, o „Boskiej potędze”, uwagi rzucające światło nie tylko na *Nieprawie godło*, ale i na wiele innych utworów pisarza, który tutaj, w rozważaniach nieprzeznaczonych do druku i niestanowiących elementu dzieła literackiego nie potrzebuje być wieloznaczny ani artystycznie zawoalowany (zdaje sobie jednak sprawę, że tak proste, by nie rzec: uproszczone, przedstawienie sprawy, nie jest godne książki, znacznie bardziej skomplikowanego mechanizmu, wyrafinowanego dzieła sztuki).

„Przedmiot *Człowieka z Porlock* – pisze Nabokov – nie jest łatwy do zwięzłego określenia. Jeśli powiem, że jego napisanie wymaga sporych badań krytycznych i źródłowych w tak różnych dziedzinach jak szekspirologia (przede wszystkim chodzi o *Hamleta*) i niektóre aspekty nauk przyrodniczych, tylko mgliście zakreśli to granice całej sprawy. Zamierzam przedstawić w tej książce pewne subtelne osiągnięcia umysłu w czasach współczesnych na mdłoczerwonym tle koszmaru ucisku i prześladowań. Uczony, poeta, przyrodnik i dziecko – oto ofiary i świadkowie świata, który idzie w złą stronę, mimo że został obdarzony uczonymi, poetami, przyrodnikami i dziećmi. Obawiam się, że ujmuję to nazbyt wprost, albowiem trudno jest sporządzić streszczenie czegoś, w czym rytm i atmosfera są ważniejsze niż rzeczowe zarysy. A trudność zwiększa jeszcze fakt, że koncept książki nie sprowadza się bynajmniej do nieprzyjemności doświadczanych przez wolne umysły na najgorszych zakrętach tego wyboistego stulecia; jej koncept jest w istocie czymś całkowicie nowym i wymaga potraktowania innego niż nagi opis zasadniczego tematu. Chociaż nie wierzę w książki z przesłaniem nadziei, książki, których zamiarem jest rozwiązanie mniej lub bardziej przejściowych problemów ludzkości, sądzę, że pewna bardzo szczególna jakość tego utworu jest sama w sobie swego rodzaju usprawiedliwieniem i odkupieniem, przynajmniej jeśli chodzi o ludzi podobnych do mnie.

²¹ S. Schiff, *Véra Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2005, s. 154–155. Przytoczone urywki listów Nabokova do Wilsona znajdują się w cytowanym wyżej wydaniu ich korespondencji, s. 121, 123.

²² *The Nabokov–Wilson Letters*, s. 126.

²³ *Ibidem*, podkreślenie autora cytatu.

²⁴ *Ibidem*, s. 132.

²⁵ Przede wszystkim inne są okoliczności śmierci syna bohatera oraz samego Adama Kruga.

Jak pokazano w pierwszych rozdziałach, główna postać książki, profesor Krug, jest geniuszem i totalitarnym władcą jego kraju ogromnie zależy na tym, by mieć go po swojej stronie. Szczególnie zadowolony jestem ze sceny przedstawiającej jego rozmowę z Padukiem, Władcą Państwa, dawnym szkolnym kolegą (opowieść o ich czasach szkolnych znajduje się w rozdziale następującym po fragmentach już dostarczonych). Krug odmawia jakiegokolwiek współpracy i następnym krokiem władz są próby odkrycia, w jaki sposób mogą go do niej zmusić. W końcu znajdują jego słaby punkt: jest nim miłość do syna. Chłopiec zostaje mu zabrany i oto ten, który był tak pełen dystansu i sarkazmu w rozmowach z władzami, teraz zgadza się nagiąć swą filozofię i pracę na uniwersytecie do potrzeb rządzących. Niestety (dla władz), chłopiec zostaje przez pomyłkę odesłany do obozu dla dzieci upośledzonych (których państwo chce się pozbyć) i ponieważ jest w tym czasie chory, umiera. Krug nie ma już teraz nic do stracenia i odmawia współpracy.

W tym momencie czuję, że mam pewne trudności z kontynuowaniem tej suchej relacji. W każdym razie czytelnik sądzi, że problem, przed którym teraz staje profesor Krug, to problem odpowiedzialności, ponieważ władze próbują go złamać, proponując, że jeśli się podporządkuje, wypuszczą na wolność wszystkich jego licznych kolegów i przyjaciół, wcześniej uwięzionych (i że pozostawią ich na wolności, jak długo będzie współdziałał). Tymczasem jednak Krug, który w ciągu miesięcy po zgonie żony zaczął pracować nad książką o śmierci i zmartwychwstaniu, doznaje wielce niezwykłej iluminacji (zbiega się ona z jego aresztowaniem po śmierci chłopca), będącej przeblyskiem i początkiem wielkiego zrozumienia; tu mamy element, który wytłumaczyć najtrudniej; by przedstawić sprawę wprost, bohater nagle zdaje sobie sprawę z obecności Autora rzeczy, Autora jego samego i jego życia, i wszystkich żywotów wokół niego, Autora, którym jestem ja, człowiek piszący książkę o jego losach. Ta wyjątkowa apoteoza (zabieg, którego nie próbowano jeszcze w literaturze) jest, jeśli Pan chce, symbolem Boskiej potęgi. Ja, Autor, przygarniam Kruga do siebie i okropieństwa życia, których doświadczył, okazują się artystycznym wymysłem Autora.

Książka oczywiście nie sprowadza się do tego, co powiedziałem, te surowe notatki są bardzo w stosunku do niej nieadekwatne, nie są jej warte. Kiedy w najbardziej dramatycznym rozdziale Władca Paduk doprowadza do spotkania Kruga z przyjaciółmi w jego niegdysiejszej klasie szkolnej, a oni błagają go, by ustąpił, ratując ich w ten sposób przed plutonem egzekucyjnym, on próbuje wytłumaczyć im, co odkrył – m o j ą obecność i koniec wszelkich problemów. A kiedy wreszcie Krug prowadzony jest przez winnice na wzgórze, na rozstrzelanie, i kiedy wedle przekonania owego miejsca zostaje rozstrzelany, ja, Autor, interweniuję, ale szczególny sposób, w jaki się to dokonuje, nie może zostać wyjaśniony bez przedstawienia pełnego rękopisu książki, która będzie gotowa w ciągu kilku miesięcy²⁶.

Książka w ciągu kilku miesięcy gotowa bynajmniej nie była, autor znowu okazał się zbyt optymistą. A kiedy już powstała, nie opublikowało jej wydawnictwo Doubleday,

---

²⁶ V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Brucoli, San Diego 1989, s. 48–50, podkreślenie autora cytatu.

Doran & Co. Wilson polecił ją poecie, prozaikowi, krytykowi i teoretykowi literatury Allenowi Tate'owi, który pracował wówczas w innej oficynie wydawniczej. Jego ocena była entuzjastyczna; *Nieprawe godło* – powiedział później – „to jedyny pierwszorzędny utwór literacki, jaki dane mi było przeczytać jako redaktorowi”²⁷.

20 czerwca Nabokov informuje Wilsona: „Obdarzony zostałem przyływem natchnienia i napisałem kolejny niesamowity rozdział powieści. Myślę, że będzie gotowa we wrześniu”²⁸. 30 października pisze mu: „Przetłumaczyłem trochę Lermontowa i napisałem spory kawał powieści”²⁹. 1 lutego 1946 oznajmia, że powinien skończyć powieść w ciągu kilku miesięcy, ale ma wątpliwości, czy ją sprzeda³⁰. 14 maja informuje swoją młodszą o siedem lat siostrę Jelenę Nabokov-Sikorską: „W ostatnim czasie sporo pracuję nad długą i straszną powieścią, myślę, że skończę ją w miesiąc. Jest to rzecz trochę w duchu *Zapr. na egz.*, ale – by tak rzec – dla głosu basowego”³¹.

Wreszcie 25 maja pisze Wilsonowi: „*Ja kończył roman*. Skończyłem powieść. Poprawiłem i częściowo przepisałem rozdziały, które widziałeś, zajmie mi tydzień czy dwa usuwanie nieistotnego materiału itd.”³². 21 czerwca informuje tego samego adresata: „Posłałem powieść do Doubledaya. Nosi prowizoryczny tytuł *Solus rex* (król sam) – termin z problematyki szachowej”³³. Doubleday nie zdecydował się jednak jej wydać.

Ostatecznie powieść ukazała się pod całkiem nowym tytułem w czerwcu 1947 r. w nowojorskim wydawnictwie Henry Holt and Company. Na obwolucie znajdowała się informacja (nieznośnie upraszczająca, choć prawdziwa): „Powieść o człowieku pod władzą tyranii”. Pierwsza edycja brytyjska wyszła w Londynie u Weidenfelda i Nicolsona w marcu 1960, a więc już po wielkim sukcesie *Lolity*. Wkrótce ukazała się też brytyjska edycja w miękkiej oprawie. W drugim wydaniu amerykańskim (Nowy Jork 1964, Time Inc., „The Reading Program Special Edition”) pojawiła się przedmowa autora. Pierwszym przekładem był niderlandzki (1961), potem wyszły niemiecki, włoski, hiszpański, francuski i japoński³⁴. W Polsce była to jedna z pierwszych książek Nabokova: w 1990 r.

²⁷ Słowa te przytacza B. B o y d, *op. cit.*, s. 198.

²⁸ *The Nabokov–Wilson Letters*, s. 136.

²⁹ *Ibidem*, s. 157.

³⁰ *Ibidem*, s. 160.

³¹ W. N a b o k o v, *Pieriepiska s sestroj*, Ann Arbor 1985, s. 39.

³² *The Nabokov–Wilson Letters*, s. 168.

³³ *Ibidem*, s. 169. Oprócz *Człowieka z Porlock* i *Solus rex* powieść miała jeszcze dwa tytuły robocze: *Wir* (*Vortex*) i *Game do Gunm* (*Game to Gunm*). Ten ostatni odwoływał się do zawartości hasel dziesiątego tomu *Encyclopedia Britannica* w wydaniu z roku 1937 i kilku kolejnych. Ów tytuł pisarz wymienia w jednym z listów (z 29 VI 1944) do Wilsona: „Jestem niemal pewien, że moja powieść będzie się nazywać *Game do Gunm*”. *The Nabokov–Wilson Letters*, s. 136. Tytuł *Vortex* znajduje się na liście rękopisów подарowanych przez Nabokovów 10 XII 1958 r. Bibliotece Kongresu. Por. S. J. Parker, *Some Nabokov's Holdings in the Library of Congress*, „The Vladimir Nabokov Newsletter” 1979, nr 3, s. 16, 19. W odniesieniu do *Game* („gra”) do *Gunm* (początek słowa *gunmetal* – „spiż”, przy czym *gun* oznacza „broń palną”) D. B. Johnson powiada: „Sens użycia napisu na grzbiecie encyklopedii jako tytułu powieści może spoczywać w czymś tak oczywistym jak tematyczne echo «Gry» myśli skrupowanej przez przemoc ukrytą w «Spiżu», ostatnim hasle tomu. Wnikliwe przestudiowanie owego wolumenu pozwala trafić na dwa hasła, które wydają się jeszcze bardziej znaczące dla tematu *Nieprawego godła* i dla jego przedstawienia: *God* («Bóg») i *Geometry* («Geometria»), D. B. Johnson, *The Mystery of Infinite Consciousness in „Bend Sinister”, [w:] i d e m, World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor 1985, s. 203.

³⁴ Informacje bibliograficzne za: M. J u l i a r, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 184–189, 579.

w CDN, warszawskim wydawnictwie o drugoobiegowej proveniencji, jako jego setna pozycja ukazał się przekład Macieja Słomczyńskiego zatytułowany *Skośnie w lewo*. W 1995 krakowskie Wydawnictwo Literackie opublikowało pod tytułem *Z nieprawej strony* tłumaczenie Rafała Śmietany. Przekład Michała Kłobukowskiego pt. *Nieprawie godło* wyszedł w wydawnictwie MUZA S.A. w roku 2006.

W liście do siostry Nabokov wskazuje na powieść najbliższą w jego twórczości *Nieprawemu godłu – Zaproszenie na egzekucję*. Wiele lat po napisaniu tego listu w przedmowie do angielskiego tłumaczenia *Zaproszenia* jego autor potwierdził więź łączącą owe dwa utwory: „Bez wątpienia istnieją pewne stylistyczne związki między tą książką i, powiedzmy, moimi wcześniejszymi opowiadaniem (albo moją późniejszą powieścią *Bend Sinister*)”³⁵. Potwierdził ją zresztą również w przedmowie do *Nieprawego godła*, pisząc, że z rosyjskim utworem łączy je „oczywiste pokrewieństwo”³⁶.

Akcja wcześniejszej powieści także rozgrywa się w państwie totalitarnym (jak pamiętamy, w Rosji jakiejś nieokreślonej przyszłości), tyle że jest to totalitaryzm w fazie schyłkowej, totalitaryzm przejrzały i rozkładający się, pozbawiony niektórych swych typowych atrybutów. Także i tu, jak w *Nieprawym godle*, obok rosyjskiego pojawia się – co prawda sporadycznie – niemiecki. Na przykład strażnik więzienny śniadanie nazywa *Frühstück*. Można się w *Zaproszeniu* doszukać bardzo nielicznych aluzji do rzeczywistych postaci historycznych. Patronimik Romana Wissarionowicza, adwokata bohatera, należącego do świata zdecydowanie mu nieprzyjawnego, musi skojarzyć się z otczeństwem Stalina. Z kolei imię kata, Pierre, jak zauważa Jakub Sadowski, może przywołać nazwisko Robespierre, tym bardziej, że z kolei triumwirat najbardziej bezpośrednich prześladowców bohatera, adwokat, strażnik i dyrektor więzienia, nosi imiona zaczynające się od liter „Ro”³⁷. Oba utwory „podszyte” są teatrem, co wiąże się z tym, co jeden z krytyków nazwał „negacją realności” porównywalną w jednej i drugiej książce³⁸. Pewne podobieństwo można też znaleźć w zakończeniach obu dzieł. Na końcu powieści rosyjskiej straszny totalitarny świat przedstawiony rozpada się, bohater zaś – jak się zdaje – rusza ku innej rzeczywistości, zapewne rzeczywistości wyższego rzędu. W *Nieprawym godle* świat totalitarnego piekła zostaje nagle zastąpiony obrazem „względnej raju” amerykańskiej rzeczywistości, w której żyje autor, a bohater, wedle słów samego pisarza, „swobodnie powraca na łono stwórcy”³⁹.

Również krytycy i badacze chętnie łączyli ze sobą obie powieści. Przykładowo David Rampton omawia je w jednym i tym samym rozdziale swej pracy⁴⁰, a Jean Blot

³⁵ V. Nabokov, *Przedmowa do angielskiego przekładu powieści*, [w:] i d e m, *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 78.

³⁶ V. Nabokov, *Przedmowa*, s. 9.

³⁷ J. Sadowski, *Taniec przed kaźnią. O „Zaproszeniu na egzekucję” Władimira Nabokova*. [W:] *Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002, s. 218, przypis 10.

³⁸ S. E. Hyma n, *The Handle: „Invitation to a Beheading” and „Bend Sinister”*. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, s. 66.

³⁹ V. Nabokov, *Przedmowa*, s. 16.

⁴⁰ D. R a m p t o n, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge 1984.

tytułuje poświęcony *Nieprawemu godłu* rozdziałik swej książki⁴¹ *Nowe zaproszenie na egzekucję*.

W cytowanym przed chwilą urywku przedmowy do przekładu *Zaproszenia* Nabokov wspomina też o „wcześniejszych opowiadaniach”. Należy wśród nich wymienić *Leonarda* (1933, *Korolok*, ang. *The Leonardo*), historię o dwu niemieckich prostytutkach, braciach, którzy od jego wprowadzenia się do ich domu interesują się nowym sąsiadem, niejakim Romantowskim. Rozdrażnieni odmiennością jego trybu życia, przyzwyczajęń, zachowania i postawy (a może – co nie jest bezpośrednio zasugerowane – także obcością narodową: nowy sąsiad nosi przecież nazwisko niebrzmące dla nich swojsko; w chwili śmierci mówi po polsku, jest więc zapewne Polakiem, choć w wersji angielskiej opowiadania zamiast „w” mamy w jego nazwisku „v”), najpierw próbują go wciągnąć w swoje towarzystwo, potem na różne sposoby mu dokuczają, by wreszcie go zamordować. Ofiara, w której czytelnik domyślał się artysty (podpowiadało taki domysł także jego nazwisko kojarzące się z romantyzmem i romantycznością), okazuje się fałszerzem pieniędzy, to właśnie w slangu oznacza rosyjskie *korolok* (i użyte w tytule wersji angielskiej *leonardo* także). Maxim D. Shrayer uważa, iż opowiadanie to „może być uznane za pierwszy atak Nabokova na rozszerzający w Niemczech swoje wpływy nazizm”⁴². Są badaczą wydaje się trafny, potwierdza go fakt, że jednego z braci jego stwórca obdarzył charakterystycznym wąsikiem. Zarazem jednak utwór można czytać bez powiązania z żadną konkretną sytuacją polityczną.

Kolejnym opowiadaniem o antynazistowskich podtekstach jest *Obłok, jezioro, zamek* (1937, *Oblako, ozero, basznia*, ang. *Cloud, Castle, Lake*), historia rosyjskiego emigranta (narrator nazywa go na samym początku utworu „jednym z moich przedstawicieli”)⁴³, który wygrywa na balu dobroczynnym wycieczkę, decyduje się na nią niechętnie, jednak w nocy poprzedzającej wyjazd, bez żadnego powodu zaczyna sobie wyobrażać, że podróż ta przyniesie mu może „cudowne, drżące szczęście”, mające coś wspólnego „z jego dzieciństwem, z radosnym podnieceniem, jakie wzbudza w nim liryka rosyjska, wieczornym horyzontem widzianym przezeń kiedyś we śnie, oraz z ową kobietą, małżonką innego mężczyzny, którą bez żadnej nadziei kochał już od siedmiu lat”, ale okaże się ono „jeszcze pełniejsze i bardziej znaczące niż to wszystko razem wzięte” (OJZ, s. 300). Towarzysze podróży Wasilija Iwanowicza (tak nazywa się ów emigrant), Niemcy, nieustannie naruszają jego prywatność, zmuszają go do wspólnego śpiewania idiotycznych piosenek i do idiotycznych zabaw (pojawia się tu fundamentalna dla twórczości Nabokova opozycja: jednostka – grupa, masa), ale w końcu bohater zostaje wynagrodzony: przed jego oczami roztacza się nieziemsko piękny krajobraz, tytułowe obłok, jezioro i zamek. Wasilij Iwanowicz postanawia zostać w pobliżu tego widoku do końca życia. Komunikuje o tym pozostałym uczestnikom wycieczki, ale ci uświadamiają

⁴¹ J. B l o t, *Nabokov*, Paris 1995.

⁴² M. D. S h r a y e r, *The World of Nabokov's Stories*, Austin 1999, s. 31.

⁴³ V. N a b o k o v, *Obłok, jezioro, zamek*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 299. Dalsze cytaty na podstawie tego samego wydania, po cytacie w nawiasie znajdzie się skrót OJZ i numer strony.

mu, że nie może być o tym mowy, wloką go, nie dając mu się nawet obejrzeć, do pociągu, a w przedziale brutalnie biją. Wróciwszy do Berlina, bohater przychodzi do narratora: „bardzo się zmienił. Usiadł cicho, położywszy ręce na kolana, i opowiadał; bez końca powtarzał, że zmuszony jest zrezygnować z posady, błagał, żeby go puścić, mówił, że dłużej nie może, że nie ma już sił być człowiekiem. Ma się rozumieć, puściłem go” (OJZ, s. 308).

Zakończenie można interpretować rozmaicie. „Puszczony”, uwolniony bohater może wrócić do wybranego przez siebie miejsca. Sam Nabokov miał jednak powiedzieć Andrew Fieldowi: „Nigdy nie zdoła go odnaleźć. Jeśli go puściłem, to w nadziei, że może znajdzie sobie zajęcie mniej niebezpieczne niż praca mojego agenta”⁴⁴. Świetłana Polska sądzi, że zakończenie to sugeruje śmierć Wasilija Iwanowicza: „Do Berlina pociąg przywozi jego okaleczonego trupa”⁴⁵. Badaczka uważa, że opowiadanie ma podtekst nowotestamentowy⁴⁶ i widzi w narratorze Boga Ojca, w bohaterze Syna, a w rosyjskiej poezji Ducha Świętego⁴⁷. Teza dość dyskusyjna, ale we wszechwiedzącym w zasadzie narratorze tkwi coś boskiego. Bo przecież swego rodzaju bogiem utworu literackiego jest oczywiście jego twórca. Wydaje się, że zakończenie zinterpretować można tak oto. Z faktu nazwania bohatera „przedstawicielem” narratora, a niewątpliwie zarazem autora, możemy wywnioskować, że jest on jego postacią, jedną z „postaci pozytywnych”, dzielących z nim istotne cechy (jak podkreśla m.in. Polska, narrator i bohater są sobie bardzo bliscy, a „niekiedy stapiają się w jedną osobę”)⁴⁸. Jako postać Wasilij Iwanowicz jest całkowicie zależny od utożsamionego z autorem narratora. Ten jednak odczuwa dla niego współczucie i „puszcza” go, pozwala mu odejść ze stworzonego przez siebie świata (co w realiach owego świata oznacza zapewne śmierć). W pewnej mierze zakończenie byłoby tu więc analogiczne z końcem *Nieprawego godła*. Z drugą swoją powieścią jawnie antytotalitarną (powstała niedługo przed tym tekstem) połączył opowiadanie sam Nabokov. Jego bohater mówi w pewnym momencie: „Przecież to jakieś zaproszenie na egzekucję” (OJZ, s. 309). Bardzo wysoko ceniony przez Nabokova poeta i krytyk Władisław Chodasiewicz nazwał *Obłok, jezioro, zamek* „połowem” czy raczej „przedłowem” do *Zaproszenia na egzekucję*⁴⁹. Jak jednak słusznie zauważa Andrew Field, opowiadanie „napisane jest w całkowicie inny sposób”⁵⁰ niż powieść.

Trzecie opowiadanie, które wolno połączyć z *Nieprawym godłem*, to *Unicestwienie tyranów* (1938, *Istrieblenije tiranow*, ang. *Tyrants Destroyed*). Narrator opanowany jest obsesją zabicia tyrana, którego – jako kolegę swego brata – znał w młodości (to wyraźnie łączy ten utwór z *Nieprawym godłem*, gdzie bohater był kolegą szkolnym Paduka; oba

⁴⁴ A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, s. 197.

⁴⁵ S. Polska, *Komientarii k rasskazu W. Nabokowa „Obłako, oзеро, basznia”*, „Scando-Slavica” 1989, nr 35, s. 115.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 118.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 121.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 113.

⁴⁹ W. Chodasiewicz, *Knigi i ludi. „Russkije zapismki”, kniga 2-ja. „Wozrozdienije”*, 8 VIII 1936. Cyt. za: J. Lewing, *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. IV, sost. N. I. Artiemienko-Tolstaja, s. 778.

⁵⁰ A. Field, *op. cit.*, s. 196.

teksty spaja też motyw *Hamleta*: „Jestem mdły i tłusty jak książę Hamlet” – stwierdza w pewnym momencie pierwszoosobowy narrator *Unicestwienia tyranów*, a gdzie indziej, czując swe niezdecydowanie, woła: „O, Hamlecie! O, księżycowy głąbie!”⁵¹, nie wie, jak tego dokonać, w pewnym momencie obłąkańczo decyduje się na samobójstwo, bo – jak powiada – tyran cały jest w nim, wykarmiony ogromem jego nienawiści, zabiwszy więc siebie, zabije i jego; ma też moment załamania, kiedy gotów jest pokochać władzę, ale ratuje go śmiech, widzi cały komizm despoty i wreszcie uznaje, że uczyniwszy go w swych notatkach śmiesznym, w ten sposób go zniszczył.

W notce towarzyszącej przekładowi *Unicestwienia tyranów* na angielski autor potwierdza pokrewieństwo tego utworu z późniejszą powieścią: „Hitler, Lenin i Stalin zgłaszają w tym opowiadaniu pretensje do tronu mojego tyrana i spotykają się znowu w *Nieprawym godle* (1947), gdzie dołącza do nich piąta ropucha”⁵².

Utworem o tyranie, choć jedynie „tyranie z urojenia”, gdyż, jak pamiętamy, tytułowy Walc okazuje się szaleńcem, a przedstawione wydarzenia – płodem jego chorego umysłu, jest jeszcze dramat *Wynalazek Walca*, a wymyślone kraje, w których dokonała się rewolucja, znajdujemy też w powieściach *Splendor* i *Blady ogień*.

Zwyciężający w fikcyjnym państwie, gdzie toczy się akcja *Nieprawego godła*, ekwilizm jest parodią wszelkich koncepcji egalitarystycznych, doprowadzeniem ich do skrajności i absurdu. Twórca tej idei, Fradrik Skotoma, jak zauważa John Burt Foster junior, to „fikcyjny ekwiwalent Marksa lub rosyjskich radykałów z lat sześćdziesiątych XIX wieku”⁵³. Skotoma formułuje własną koncepcję ludzkości: „na każdym poziomie światoczasu istniała [...] przeliczalna suma ludzkiej świadomości, podzielonej między mieszkańców Ziemi. Podział ten był jednak nierówny i tu właśnie tkwiło źródło wszystkich naszych nieszczęść. Ludzie [...] są jedynie naczyniami, zawierającymi nierówne porcje owej zasadniczo niezróżnicowanej świadomości. Pojemność człowieczych naczyń daje się wszelako [...] regulować. Gdyby na przykład pewną ilość wody rozlano do pewnej liczby heterogenicznych butelek (flaszek po winie, flakonów i fiolek o rozmaitych kształtach i gabarytach, a także [...] kryształowych i złotych buteleczek z wonnościami [...]), płyn zostałby podzielony nierówno i niesprawiedliwie, można by jednak przywrócić równość i sprawiedliwość, odmierzając ciekłą zawartość poszczególnych naczyń albo usuwając spośród nich te bardziej wymyślne i ustalając standardowy rozmiar” (s. 95).

Warto zauważyć, że nazwisko „Skotoma” kryje w sobie liczne sensy. U Nabokova, jak już wiemy, dość częstym chwytem jest wprowadzanie imion i nazwisk mówiących (ich znaczenie nie jest jednak bynajmniej tak proste jak w wypadku postaci ze starych komedii, tych wszystkich Marnotrawskich, Gadulskich, Szarmanckich, Birbanckich czy

⁵¹ V. Nabokov, *Unicestwienie tyranów*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, s. 325, 335. Okrzyk narratora O, Hamlecie! stanowi aluzję do tekstu dramatu (akt II, scena 2): „O, jakież ze mnie głąb, jaki ciemiega”. W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] i d e m, *Tragedie*, t. I, Warszawa 1974, s. 73. Także pierwszy cytat ma uzasadnienie w Szekspirowskiej tragedii, mianowicie w słowach Królowej o synu (akt V, scena 2): „On tłustej kompleksji / I tchu krótkiego”. *Ibidem*, s. 170.

⁵² V. Nabokov, [Nota do *Unicestwienia tyranów*], przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęs życia i inne opowiadania*, s. 673.

⁵³ J. B. Foster, Jr., *op. cit.*, s. 28.

Milczków). Nie inaczej dzieje się w *Nieprawym godle*. L. L. Lee zauważył związek nazwiska teoretyka ekwilizmu z nowogreckim słowem oznaczającym „mordowanie”⁵⁴. Istotnie *skotomos* to „zabijanie”, „masakra”, *skotono* znaczy „zabijać”. W starogreckim z kolei *skotos* to „ciemność”, a także „ślepotą”. Od tego rzeczownika powstała nazwa dolegliwości, po angielsku *scotoma* (po rosyjsku też *skotoma*) – „ubytek w polu widzenia”, „mroczek”. Wreszcie, na co zwraca uwagę Donald Barton Johnson, nazwisko to może się kojarzyć z rosyjskim słowem *skotina* – „bydłę”, „bydlak”⁵⁵. Ironiczną funkcję (jeśli nie uznamy, że chodzi tu przede wszystkim o aluzję do Engelsa) pełni imię teoretyka: Fradrik jest zapewne odmianą Fryderyka, etymologicznie oznaczającego „władcę pokoju”⁵⁶. Z drugiej strony, Frederick bywa też zanglicyzowaną formą gaelickiego imienia Feardorcha⁵⁷, które składa się z elementów *fear* („człowiek”; dodajmy że z kolei po angielsku *fear* to „strach”) i *dorcha* („ciemność”)⁵⁸, co już bardzo dobrze pasuje do postaci. Wprawdzie dopiero po śmierci teoretyka ekwilizm przekształcił się „w zajadłą i zjadliwą doktrynę polityczną, proponującą odgórne narzucenie duchowego uniformizmu całemu krajowi siłami najbardziej znormatywizowanej grupy mieszkańców, czyli armii, pod nadzorem przerośniętego i niebezpiecznie ubóstwionego państwa” (s. 96), ale już jako abstrakcyjna koncepcja zawierał w sobie potencjał morderczości i bydlęcości.

Znaczące są też imiona i/lub nazwiska innych postaci, w tym bohatera. Adam to po hebrajsku „człowiek” („ludzie”)⁵⁹ czy też, ściślej rzecz biorąc, to człowiek w hebrajszczyźnie biblijnej („w Biblii Adam zasadniczo oznacza człowieka w ogóle, i to zarówno jednostkę, jak i zbiorowość”)⁶⁰, Krug zaś to po rosyjsku „koło”, „okrąg”⁶¹, a po niemiecku „dzban” lub „kufel”⁶². Imię bohatera wskazuje na to, że w przeciwieństwie do nieludzkich stronników dyktatora i jego samego (przypomnijmy tu nazwisko niegramotnego żołnierza na moście: Gurk to czytany wspak, a więc odwrócony, odwrotny Krug)⁶³ jest człowiekiem – jako istota czująca i myśląca. Poza tym imię to kojarzy się z biblijnym stworzeniem człowieka przez Boga, Krug jest przecież stworzony przez autora. Nazwisko filozofa

⁵⁴ L. L. Lee, *op. cit.*, s. 104.

⁵⁵ D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 189

⁵⁶ Por. J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 129 (hasło *Fryderyk*); H. Fros, SJ, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 2, Kraków 1997, s. 398 (hasło *Fryderyk*). Szwedzką odmianą Fryderyka jest Fredrik, od którego do Fradrika już wyjątkowo blisko.

⁵⁷ P. Hanks, F. Hodges, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 125 (hasło *Frederick*).

⁵⁸ *Ibidem*, s. 115 (hasło *Feardorcha*).

⁵⁹ Por. J. Grzenia, *op. cit.*, s. 35 (hasło *Adam*); N. A. Piotrowskij, *Słownik russkich licznych imion*, Moskwa 1980, s. 41 (hasło *Adam*). Ponadto *adam* (lub podobne formy) to „człowiek” we współczesnych językach tureckich. Por. K. Gołębiowski, *Poznaj swego patrona*, t. I, Warszawa 1997, s. 75 (hasło *Adam*).

⁶⁰ H. Fros, SJ, F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 2007, s. 21 (hasło *Adam*).

⁶¹ Jak wskazuje Johnson, z kręgiem kojarzą się też żona i syn bohatera – imię Olga zaczyna się stanowiącą koło literą „O”, a Dawid, jeśli napisać to imię dużymi literami, ma na początku i końcu dwa półkola, litery „D”, razem tworzące okrąg. D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 198.

⁶² Por. hasła *Krüger* i *Kruglov* w: P. Hanks, F. Hodges, A. D. Mills, A. Room, *The Oxford Names Companion*, Oxford 2002, s. 356, oraz hasło *Krug* w: R. Kohlheim, V. Kohlheim, *Duden Familiennamen*, Mannheim 2005, s. 403.

⁶³ Zwraca na to uwagę sam Nabokov: „w rozdziale drugim rosyjski «obwód» – *krug* – przemienia się w teutoński «ogórek» – *gurk*, w czym kryje się zarazem aluzja do powrotnego marszu Kruga przez most”. *Przedmowa*, s. 12. Z nabokowistów pierwszy pisał o tym odwróceniu L. L. Lee, *op. cit.*, s. 96.

łączy się z doskonałością koła jako figury geometrycznej, ale z drugiej strony z faktem, że koło jest „błędne”, co zwraca uwagę na ograniczoność ludzkiej świadomości, na fakt, że nie może ona wyjść poza swoje granice. Kojarzy się także ze śmiercią Archimedes: podczas II wojny punickiej, gdy wojska konsula Marcellusa wdarły się do Syrakuz, grecki mędrzec miał wypowiedzieć słowa: „*Noli turbare circulos meos!*” („Nie ruszaj moich kół!”), odnoszące się do figur geometrycznych, nakreślonych przezeń na piasku, kierując je do rzymskiego żołnierza, który zbliżał się, by go zabić (i rzeczywiście zabił)⁶⁴. Matematyk, profesor Jacobian – w oryginale Hedron (*nota bene*, „hedron” to w grece przyrostek oznaczający figury geometryczne) – mówi w pewnym momencie: „Nikt nie zdoła tknąć naszych okręgów, ale musimy mieć gdzie je rysować” (s. 75). Z kolei znaczenie niemieckie należy zestawzić z teorią ekwilizmu. Dżban czy kufel to naczynia dość duże, a więc niepożądane w „nowym wspaniałym świecie” powszechnej uśrednioności.

Nieprzypadkowe wydaje się też imię syna bohatera, jako że Dawid pochodzi „od hebrajskiego słowa *dauid* ‘ukochany, ulubieniec’”⁶⁵ lub też „od hebrajskiego słowa *dud* ‘kochanie’ czy *dod* ‘kochania godny’”⁶⁶. Poza tym fakt, że Dawid to imię żydowskie (w połączeniu z faktem, że chłopiec ginie w zakładzie, gdzie państwo pozbywa się upośledzonych dzieci), przywołuje chyba zbrodnie hitlerowskie i holokaust.

Nazwisko Maksymow (w oryginale Maksimow) wywodzi się od imienia Maksim, ale imię to z kolei bierze początek w łacińskim *maximus* – „największy”⁶⁷. Największy to z pewnością stanowczo zbyt duży dla zwolenników ekwilizmu.

Przyjaciel bohatera, poeta i tłumacz, nosi w oryginale (w przekładzie Kłobukowskiego jest to Iskr, jako że po angielsku *ember* to „rozżarzony węgielek”) nazwisko Ember. I ono jest znaczące, i to nie tylko po angielsku: *ember* to po węgiersku „człowiek”⁶⁸. Ponadto można tu widzieć odwołanie do angielskiego nazwiska Emberry (Emberry, Embry, Amery), które zawiera w sobie germańskie słowa *amal* („dzielność”, „męstwo”) i *rīc* („władza”)⁶⁹. Suzan Elizabeth Sweeney dowodzi, że „Ember” ma się kojarzyć z imieniem (zauważmy: również zaczynającym się od „E” i również dwusylabowym) Edmund, gdyż Nabokov sportretował w tej postaci Wilsona. Jej zdaniem, cały rozdział siódmy powieści jest żartem przeznaczonym dla przyjaciela, żartem, którego ten zresztą ostatecznie nie zauważył. Zdaniem badaczki, rozdział ten „bardzo przypomina listowne dyskusje Nabokova i Wilsona o Szekspirze, Puszkynie, prozodii i naturze tłumaczenia”⁷⁰. Jak można stwierdzić na podstawie wydanej korespondencji, ton istotnie jest podobny, zgadza się też wiele szczegółów.

⁶⁴ Por. W. K o p a l i ŋ s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 50 (hasło Archimedes).

⁶⁵ J. G r z e n i a, *op. cit.*, s. 95 (hasło Dawid).

⁶⁶ H. F r o s, S. J. F. S o w a, *Księga imion i świętych*, t. II, s. 15 (hasło Dawid), oraz *Twoje imię*, s. 178 (hasło Dawid).

⁶⁷ J. G r z e n i a, *op. cit.*, s. 223 (hasło Maksym); N. A. P i o t r o w s k i j, *op. cit.*, s. 148 (hasło Maksim), P. H a n k s, F. H o d g e s, *op. cit.*, s. 231 (hasło Maxim), H. F r o s, S. J. F. S o w a, *Twoje imię*, s. 386 (hasło Maksym).

⁶⁸ Zwrócił na to uwagę D. B. J o h n s o n, *op. cit.*, s. 221 (przypis 17).

⁶⁹ P. H a n k s, F. H o d g e s, A. D. M i l l s, A. R o o m, *op. cit.*, s. 24 (hasło Amery).

⁷⁰ S. E. S w e e n e y, *Sinistral Details: Nabokov, Wilson, and „Hamlet” in „Bend Sinister”, „Nabokov Studies” 1994, vol. I, nr 1, s. 184.*

Profesor Hamm nie nazywa się tak dlatego, że pisze o *Hamlecie* (zresztą kompletne bzdury), jego nazwisko należy raczej skojarzyć z angielskim *ham* („aktorzyzna”, „szmirus”, „kabotyń”) ⁷¹, a być może także Francisem Baconem (*ham* – „szynka”, *bacon* – „bekon”) ⁷² oraz rosyjskim (i polskim) „chamem” ⁷³. Na zasadzie podobieństwa dźwiękowego może nam się w tym miejscu przypomnieć jeszcze jedna postać powieści, doktor Hammecke, kierujący eksperymentalnym zakładem psychiatrycznym, w którym zamordowany zostaje syn Kruga.

Profesor Gleeman wyklada na uniwersytecie poezję średniowieczną (s. 56), świetnie pasuje więc do niego nazwisko oznaczające „minstrela” ⁷⁴.

Student Fokus (w oryginale Phokus), przywódca konspiratorów spiskujących przeciwko ekwilistom (s. 244), nazwany jest tak chyba nie dlatego, że wokół niego ogniskuje się konspiracja (ang. *focus*, ros. *fokus* – „ognisko”, „centrum”), lecz raczej z uwagi na drugie rosyjskie znaczenie wyrazu. *Fokus* może oznaczać mianowicie „magiczną sztukę”. O czyją sztukę chodzi? Nabokov w swych tekstach metaliterackich, a i niektórych literackich, nazywa czasem czarodziejem lub sztukmistrzem pisarza. To wskazywałoby na autora i chyba rzeczywiście chodzi właśnie o jego sztukę. Bohater widzi Fokusa po raz pierwszy w kurorcie nad jeziorem Malheur (zwraca się do niego po nazwisku dziewczyna: „odwet... bomby... tchórze... och, Fokusie, gdybym była mężczyzną...”, s. 116), ale albo go nie zauważa, albo już wtedy uznaje za rządowego agenta. Potem Fokus chce się z nim skontaktować, nie zostaje jednak wpuszczony – „po części dlatego, że Krug nigdy nie pozwalał, aby w jakichkolwiek sprawach uczelnianych zwracano mu głowę, gdy bawił akurat poza swoim [...] biurem, głównie jednak z tej przyczyny, że miał powody podejrzewać owego Fokusa o szpiegostwo na rzecz rządu” (s. 202). Bohater, który wykazuje niekiedy groteskowy brak przenikliwości w kwestiach szpiegów i agentów (zauważa na przykład, że coś jest nie w porządku, skoro na jednym podwórku stoją dwaj kataryniarze i żaden z nich nie gra [s. 144], ale nie wyciąga logicznego wniosku, że są oni tajniakami), popełnia kolejną pomyłkę. Domyślamy się, że Fokus mógł i chciał zorganizować jego ucieczkę z kraju. Tymczasem Krug uda się w tej sprawie do prawdziwego agenta i przy okazji zdradzi swój słaby punkt. Sztuczka autora, jedna z wielu.

Leona Toker wysuwa przypuszczenie, że nazwisko Crystalsen ma się kojarzyć z nocą kryształową (*Kristallnacht*), pogromem Żydów zorganizowanym przez hitlerowców na całym obszarze Niemiec (9/10 XI 1938) ⁷⁵. Z kolei Douglas Fowler ⁷⁶ uważa, że

⁷¹ Zwraca na to uwagę J. Th. Lokrantz, *The Underside of the Wave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov*, Uppsala 1973, s. 72.

⁷² Zwraca na to uwagę rosyjski komentator powieści: A. Luksemburg, *Komientarii*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije sočinienij amierikanskogo pierioda w piati tomach*, t. I, Sankt-Pietierburg 2004, s. 585.

⁷³ Natomiast obojętna jest tu, jak się zdaje, prawdziwa etymologia tego nazwiska – od staroangielskiego znaczenia „ktoś, kto mieszka przy strumieniu”. Por. S. Klein, *The Concise Dictionary of Surnames*, London 2004, s. 63 (hasło *Ham*, *Hamm*, *Hamme*, *Hams*); P. Hanks, F. Hodges, A. D. Mills, A. Roam, *op. cit.*, s. 274 (hasło *Ham*).

⁷⁴ Por. J. Th. Lokrantz, *op. cit.*, s. 73.

⁷⁵ L. Toker, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca 1989, s. 183–184.

⁷⁶ D. Fowler, *Reading Nabokov*, Ithaca 1974, s. 40.

nazwisko to podsuwa myśl o przezroczystości, „którą Nabokov tak pogardza” (badacz myśli tu niewątpliwie o *Zaproszeniu na egzekucję* przedstawiającym straszny świat istot wzajem dla siebie przezroczystych).

Trzy siostry Bachofen (Linda, Marietka i Frau Doktor von Wytwyl „z domu Bachofen”, s. 251) też noszą znaczące nazwisko. *Bachofen* to forma niemieckiego wyrazu *Backofen* („piec piekarski”) ⁷⁷. Piec ten ma się zapewne kojarzyć z piecami krematoryjnymi obozów śmierci ⁷⁸.

Również nazwisko „Paduk” przywołuje konkretne wyrazy. Mianowicie rosyjskie słowa *upadok* („upadek”, „degrengolada”, „degradacja”), *paduczaja* („epilepsja”), *pauk* („pająk”) – do pająka, jak pamiętamy, podobne jest godło państwa ⁷⁹, a przede wszystkim angielskie *paddock*. *Paddock* we współczesnych dialektach szkockich i północnoangielskich to „żaba”, dawniej zaś wyraz ten oznaczał „ropuchę” (stąd pewnie szkolne przezwisko późniejszego dyktatora) ⁸⁰ i w tym właśnie znaczeniu używał go William Szekspir. W 4 scenie III aktu *Hamleta* książę mówi do Królowej, że ta z pewnością w chwili słabości zdradzi go przed Klaudiuszem:

‘T were good you let him know;
For who that’s but a queen, fair, sober, wise,
Would from a paddock, from a bat, a gib
Such dear concernings hide? Who would do so?’ ⁸¹

W polskim przekładzie:

Czy piękna królowa
Czysta i mądra, mogłaby zataić
Tak ważną sprawę przed tą żabą, gackiem,
Starym kocurem? Któż by to uczynił? ⁸²

Słowo „paddock” pojawia się też w *Makbecie*, na samym początku dramatu (akt I, sc. 1). Druga Czarownica mówi: „Paddock calls” (co Paszkowski tłumaczy „Ropucha skrzeczy”) ⁸³. Ropuchy i żaby, jak zauważa komentator *Hamleta*, to częste uosobienia złego ducha towarzyszącego czarownicom ⁸⁴. W ten sposób Paduk włączony zostaje w sieć aluzji Szekspirowskich.

⁷⁷ Por. hasła *Bachofen* w: P. Hanks, F. Hodges, A. D. Mills, A. Room, *op. cit.*, s. 39, oraz R. i V. Kohlheim, *op. cit.*, s. 102.

⁷⁸ Wskazuje na to J. T. Lokrantz, *op. cit.*, s. 73.

⁷⁹ L. L. Lee, *op. cit.*, s. 104; D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 199; A. Luksemburg, *op. cit.*, s. 580–581.

⁸⁰ Przezwisko „Ropucha” (po angielsku „Toad”) ma w sobie złowrogie odcinienie. Jak zauważa Lee, „u Shakespeare’a jest ona prawie zawsze symbolem zła”. L. L. Lee, *op. cit.*, s. 104. Z kolei Johnson wskazuje na bliskość wymowy angielskiego *toad* i niemieckiego *Tod* – „śmierć”. *Ibidem*, s. 199.

⁸¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, ed. H. Jenkins, London 1982, s. 331 (The Arden Shakespeare), s. 331.

⁸² W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. R. Brandstaetter, Warszawa 1953, s. 129.

⁸³ Oryginał: W. Shakespeare, *Macbeth*, ed. K. Muir, London 1970 (The Arden Shakespeare), s. 4. Tłumaczenie: W. Szekspir, *Makbet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] *idem*, *Tragedie*, t. I, Warszawa 1974, s. 139.

⁸⁴ W. Shakespeare, *Hamlet*, s. 331 (przypis 192).

Donald Barton Johnson trafnie zauważa: „To nie przypadek, że *Nieprawe godło* i zaczyna się, i kończy śmiercią, jako że śmierć to moment przejścia między dwoma światami powieści”⁸⁵. Owe dwa światy to oczywiście świat, w którym żyje bohater i świat jego stwórcy.

Metafizyczna ze swej natury koncepcja wielości i hierarchii światów manifestuje się w *Nieprawym godle* ze szczególną ostrością i przejrzyistością. Przede wszystkim w zakończeniu powieści, ale nie tylko. Temat ten Nabokov nazywa wprawdzie w przedmowie do trzeciego wydania amerykańskiego „pobocznym” (głównym ma być ojcowska miłość bohatera, „bicie kochającego serca Kruga, tortura, jakiej poddano czyjaś wielką tkliwość”)⁸⁶, ale choćby z uwagi na znaczenie w całym dziele pisarza on właśnie wysuwa się na plan pierwszy.

Miejszem styczności dwu światów jest w rzeczywistości przedstawionej kałuża o dziwnym kształcie, stanowiąca jeden z lejtmotywów powieści. Nabokov w przedmowie zwraca uwagę na fakt, że kałuża budzi w bohaterze niejasne poczucie więzi ze stwórcą, że „w powłoce jego świata stwarza szczelinę, przez którą prowadzi droga w inny świat – tkliwości, promienności i piękna”⁸⁷. Na początku powieści ową kałużę w kształcie fantastycznego śladu, „tropu” (s. 17), odcisku stopy widzi bohater, na końcu dostrzega ją przez okno autor. Ściślej rzecz biorąc, na samym początku tekstu, w pierwszym akapicie, nie jest rzeczą jasną, kto ją widzi, owo „ja”, które mówi „zauważam” (s. 17), jest nieokreślone, może być to równie dobrze „ja” narratora, jak i „ja” bohatera. Tylko dlatego, że kawałek dalej „ja” na pewno przynależy temu drugiemu („Operacja się nie powiodła i moja żona umrze”, s. 18), możemy całość pierwszego rozdziału uznać za jego monolog wewnętrzny, ale nie całkiem pewni słuszności tego rozstrzygnięcia. Być może właściwszą rzeczą byłoby pójść za propozycją Jurija Lewina, który uważa, że ponieważ na końcu powieści autor w swoim świecie widzi „połysk pewnej szczególnej kałuży (którą Krug jakimś sposobem dostrzegł przez warstwę własnego życia)” (s. 269–270) oraz inne elementy pejzażu opisanego w pierwszych akapitach, to słowa które na początku powieści wydawały się „monologiem wewnętrznym bohatera In [świata wewnętrznego, powieściowego – L.E.], okazują się (jednocześnie?) wypowiedzią autorską w Ex [zewewnętrznej ramie, świecie autorskim – L.E.]. Wyjaśnia się, że na początku książki Ja [autorskie – L.E.] obserwuje swoje pozapowieściowe otoczenie, stopniowo przekształcając je w powieściowe (ściślej mówiąc przenosząc z Ex do In), a swoje Ja – w ‘ja’ postaci”⁸⁸. Kałuża powraca w tekście w różnych przekształceniach. Kiedy na zebraniu profesorów uniwersytetu dr Alexander podpisuje manifest lojalności wobec tyrana, na kartkę spada mu kropla atramentu, a Krug dostrzega „bladoniebieski ślad: fantazyjny odcisk stopy, a może podłużny kontur kałuży” (s. 72). Dowiadujemy się, że ojciec Paduka podarował synowi jeden z pierwszych egzemplarzy padografu, maszyny do naśladowania odręcznego pisma posiadacza, i że w egzemplarzu tym znajdowały się dwa nadlicz-

⁸⁵ D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 193.

⁸⁶ V. Nabokov, *Przedmowa*, s. 10.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 11.

⁸⁸ J. Lewin, *Bispacyalnost' kak invariant poetičeskogo mira W. Nabokowa*, „Russian Literature” 1990, vol. XXVIII, s. 96.

bowe klawisze, produkujące typowe dlań kleksy, z których jeden był „w kształcie klepsydry” (s. 89). Gdy Krug podczas rozmowy z Padukiem podnosi na wysokość twarzy okulary, w lewym szkłe widać „niewyraźną, spiralną mgławicę, nieco przypominającą odcisk widmowego kciuka” (s. 173). Chwilę później tyran przewraca kubek, a mleko tworzy na blacie „białą kałużę w kształcie nerki” (*ibidem*). Wśród notatek filozofa jest m.in. zdanie: „Nasz układ słoneczny wyłonił się ze spiralnej mgławicy” (s. 180). Rozmyślając o niewiadomym tekście, który chciałby napisać, bohater stwierdza, że jest on niewiadomy, „wyjawszy niewyraźny zarys w kształcie buta”, zarys, którego drżenie czuje w kościach (s. 182). Wreszcie we śnie Krug widzi „błady poblask, przypominający ślad stopy fosforycznego wypiarza” (s. 260). Wydaje się, że również jezioro Malheur przypomina ową kałużę: w innym śnie Kruga pojawia się bowiem szkolna ławka z „niepowtarzalną plamą atramentu w kształcie jeziora Malheur” (s. 82); plama ta zapewne nie jest aż tak niepowtarzalna. *Malheur* to po francusku „nieszczęście”, „nieszczęśliwe wydarzenie”, „niedola”. Nic dziwnego. Kałuża kojarzy się ze śmiercią, która w płaszczyźnie świata Kruga (i naszego), pojedynczego świata, jawi się przecież jako największe nieszczęście. Dawid w pewnym momencie wchodzi w kałużę i ma potem w bucie pełno wody. To zetknięcie z kałużą zapowiada jego tragiczną śmierć⁸⁹. Dawid mówi: „To twoja wina, nie moja” (s. 185) i ma rację. Krug wykonał z pewnością jakiś kurczowy niewłaściwy ruch, bo Dawid wspominał o słowach kolegi, który powiedział mu, że jego matka nie żyje. W pewnym sensie Krug jest też odpowiedzialny za śmierć syna, przekonany o własnej nietykalności, nie zainteresował się w porę możliwością emigracji⁹⁰. Kształt nerki też odsyła nas do śmierci, bo to właśnie po operacji nerki umiera żona bohatera. Klepsydra kojarzy się z nieubłagany upływem czasu. Także osoby, które robią kleksy o charakterystycznym kształcie, wiążą się z nieszczęściem, są to bowiem tyran Paduk oraz dr Alexander, który znajdzie się w grupie, przybyłej aresztować Kruga i zabrać Dawida. Zauważmy jednak, że kształt kałuży, ów kształt, „przypominający komórkę tuż przed podziałem”⁹¹, może przywołać pewien symbol, mianowicie „przewróconą” ósemkę, znak nieskończoności. Istotnie w płaszczyźnie dwu światów śmierć jest przejściem w nieskończoność i nie jest wobec tego niczym strasznym. Jasno zda sobie z tego sprawę bohater pod koniec powieści. Ale w płaszczyźnie tylko jednego świata taka bezsporna wiedza jest szaleństwem.

Dwa światy najwyraźniej dają o sobie znać w zakończeniu utworu, kiedy w momencie śmierci biegnącego ku Padukowi Kruga jeden świat, świat bohatera, znika „jak slajd raptem wyciągnięty z rzutnika” (s. 269), a w jego miejsce pojawia się świat drugi, świat autora: „wstałem spośród chaosu napisanych i przepisanych stronic, żeby sprawdzić, co to tak nagle zadzwieczało, uderzywszy w siatkę, zasłaniającą moje okno” (*ibidem*). Już

⁸⁹ Zwraca na to uwagę D. B. J o h n s o n, *op. cit.*, s. 195.

⁹⁰ Niewątpliwie da się tu mówić o wpływie wydarzeń z życia Nabokova, a właściwie niezrealizowanego na szczęście scenariusza wydarzeń. Pisarza musiała dręczyć myśl, co by się stało z jego żoną-Żydówką i z ich synem, gdyby nie udało im się w ostatniej chwili wyjechać z podbijanej przez Hitlera Francji do Stanów Zjednoczonych.

⁹¹ V. N a b o k o v, *Przedmowa*, s. 11.

jednak wcześniej autor bywał obecny w tekście i zwracał na tę swoją obecność uwagę. Nabokov podpowiada w *Przedmowie*, że „w drugim akapicie rozdziału piątego pojawia się pierwsza sugestia, że «ktos tu wie, o co chodzi»”⁹², tym kimś, „tajemniczym intruzem” – powiada pisarz – jest „antropomorficzne bóstwo, które sam uosabiam”⁹³. Przytoczmy odpowiedni fragment tekstu: „Lecz w gronie producentów czy też pracowników technicznych, odpowiedzialnych za scenografię, znalazł się jeden... niełatwo to sformułować... otóż ten bezimienny, tajemniczy geniusz posłużył się snem, aby przekazać szyfrem własną osobliwą wiadomość, nijak niezwiązaną z latami szkolnymi czy z jakimkolwiek aspektem fizycznej egzystencji Kruga, jakoś go natomiast łączącą z pewnym niezgłębionym trybem istnienia, może strasznym, może błogim, a może ani takim, ani takim – z rodzajem transcendentnego obłąd, który czyha tuż za rogiem świadomości i nie da się opisać dokładniej, niż to właśnie czynimy, choćby Krug nie wiedzieć jak wytężał mózg” (s. 82). Już tu więc pojawia się „obłąd”, który dużo później autor podaruje swemu bohaterowi, by wyzwolić go od mąk.

Można wskazać jeszcze na kilka momentów, w których do świata bohatera przenika, wdiera się coś ze świata jego stwórcy. Dzieje się tak zwłaszcza podczas rozmowy Kruga z Padukiem. Pojawia się wtedy niezwykle, by tak rzec, ujęcie: „Zdjęcie z lotu ptaka przedstawiłoby ich w chińskiej perspektywie, podobnych lalkom [...] – a utajonego widza (na przykład jakieś antropomorficzne bóstwo) niewątpliwie ubawiłyby kształty ludzkich głów, widzianych spod sufitu” (s. 172). Przewrócony przez dyktatora kubek mleka i wspomniana już wyżej biała kałuża w kształcie nerki mogą – i chyba powinny – skojarzyć się nam z faktem, że jednym z elementów ukazanego na końcu „względnego raju” autora okaże się „szklanka mleka” (s. 269). Nieco podejrzany wydaje się w rękach Paduka „sześcioboczny ołówek”, określony bardzo dokładnie „Eberhard Faber No. 2 3/8” (s. 172). Ołówek może być narzędziem pracy pisarskiej, wiadomo skądinąd, że bywał nim dla Nabokova. W chwilę po tym, gdy autora chwytą „paroksyzm litości” i każe mu zesłać bohaterowi „natychmiastowe szaleństwo” (s. 261), co zapewne powoduje naruszenie przegrody między światami, Krug słyszy w więzieniu rozmaite dźwięki, m.in. „ostrożny szelest kartki, którą ze złością zmięto i ciśnięto do kosza na śmieci, a która dokładała teraz żalosnych starań, żeby się rozwinąć i jeszcze choć troszkę pożyć” (s. 261). Nie bardzo wiadomo, skąd w celi miałby się wziąć kosz na papiery i nasuwa się przypuszczenie, że chodzi o jedną z bliskich krewnych „napisanych i przepisanych stronic”, spośród których chaosu na końcu powieści, jak pamiętamy, wstaje w swym świecie autor⁹⁴.

Rzecz jasna, nie tylko dzięki temu „przemieszanu” dwu światów możemy zwietrzyć autora w świecie przedstawionym. Jak trafnie zauważa Johnson, „nadzorująca obecność narracyjnego bóstwa manifestuje się też w skomplikowanym wzorze motywów i ukrytych aluzji”⁹⁵. Warto tu zwrócić uwagę na motyw ciem i motyli skojarzony ze zmarłą żoną

⁹² *Ibidem*, s. 15.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Zwraca na to uwagę D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 192.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 193.

Kruga, a także na krąg nawiązań rzymskich, łacińskich, które w sposób oczywisty kierują myśl czytelnika ku jednej ze znanych z historii tyranii – cesarstwu rzymskiemu⁹⁶. Najgęstsza sieć aluzji to odwołania Szekspirowskie, których najwięcej znajduje się w rozdziale siódmym, co z kolei czyni z rozdziału tego wielką aluzję do jednego z epizodów *Uliksesa* Jamesa Joyce'a, mianowicie do również przesyconego Szekspirem epizodu rozgrywającego się w Irlandzkiej Bibliotece Narodowej i nazywanego – pierwotnie Joyce zamierzał tytułować swoje epizody – *Scylla i Charybda*⁹⁷. Nabokov bawi się rozmaitymi dziwacznymi rozważaniami na temat stratfordczyka. Już sam początek rozdziału odwołuje się do teorii, jakoby prawdziwym autorem dzieł Szekspira był Francis Bacon. Jak wykazuje Lee, pierwsze dwie opisane tam ryciny wzięte są ze strony tytułowej książki Gustavusa Selenusa *Cryptomenetices, etc.* (1624), którą jeden ze zwolenników wspomnianej teorii, Edwin Durning-Lawrence, wykorzystywał, starając się dowieść słuszności swych poglądów, w pracy *Bacon Is Shake-speare* (1910, Bacon jest Shake-spearem)⁹⁸. Nazwisko Werna, pomysłodawcy proreżymowej inscenizacji *Hamleta*, stanowi odwołanie do H. A. Wernera, niemieckiego komentatora tej sztuki; jego tekst znalazł się w *A New Variorum Edition of Shakespeare Hamlet* z 1877 r., z której Nabokov niewątpliwie korzystał, przygotowując się do napisania powieści. Werner widzi w tragedii o duńskim królewiczu rzecz na temat zepsucia życia społecznego, „potępienie generacji, która utraciła wartości dobrze zorganizowanego społeczeństwa”. Powiada wręcz: „Porzucając daleko za sobą wszystkie utarte ścieżki, Szekspir stworzył tragedię o losach mas, które na fundamencie nowo zrodzonej świadomości powszechnej ustaliły prymat społeczeństwa nad jednostką”⁹⁹. Wobec tego to właśnie do Wernera odwołują się przytoczone w powieści dywagacje profesora Hamma. Czytamy w nich przecież, że „Autor *Hamleta* świadomie lub bezwiednie stworzył tragedię o losach mas, ustalił więc prymat społeczeństwa nad jednostką” (s. 130–131). W edycji Horace Howarda Furnessa znaleźć można również omówienie tekstu Benno Tschischwitza¹⁰⁰, zwracającego uwagę na wpływ Giordana Bruna na *Hamleta* (stąd nazwisko Bruna wymienione zostaje w tekście rozdziału). Inny Niemiec, Franz Horn, którego tekst też zawarty jest w owej edycji, chwalił Fortynbrasa („oto pojawia się młody bohater w kwiecie lat, piękny i zdrów do szpiku kości – Fortynbrasa, królewicz norweski”)¹⁰¹, można więc uznać, że również do jego pracy odwołują się idiotyzmy Hamma, twierdzącego, że prawdziwą fabułą sztuki są wysiłki „młodego Fortynbrasa, próbującego odzyskać ziemie, które odebrał jego ojcu król

⁹⁶ Zwraca na to uwagę D. H. J. L a r m o u r, który identyfikuje również w tekście powieści aluzję do Horacego, Katulla i Marcjalisa: *The Classical Allusions in „Bend Sinister”*, „Russian Literature Triquarterly” 1991, nr 24, s. 163–172.

⁹⁷ Por. J. B. F o s t e r, Jr., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, New Jersey 1993, s. 171–173. Na niewątpliwie zamierzoną zbieżność z rozdziałem powieści Joyce'a zwrócił już uwagę w recenzji *Nieprawego godła* Nathan L. R o t h m a n, „Saturday Review”, 2 VIII 1947, s. 33.

⁹⁸ L. L. L e e, *op. cit.*, s. 100–101.

⁹⁹ H. A. W e r n e r, *Ueber das Dunkel in der Hamlet-Tragödie*, „Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft” 1870, vol. V, s. 43. Cyt. za: *A New Variorum Edition of Shakespeare Hamlet*, vol. II, ed. H. H. Furness, New York 1963, s. 342.

¹⁰⁰ *A New Variorum Edition...*, s. 331–332.

¹⁰¹ F. H o r n, *Shakespeare erläutert*, t. II, Leipzig 1823, s. 67. Cyt. za: *A New Variorum Edition...*, s. 282.

Hamlet” (s. 130); i rzeczywiście, w tekście pracy Hamma znajdujemy niemal dokładny cytat z Horna: „Prawdziwy bohater to oczywiście Fortynbras, młody rycerz w kwiecie lat, piękny i zdrow do szpiku kości” (s. 131). Nabokov i dalej wyraźnie odwołuje się do Horna: „Jeśli Państwo ma ocaleć i jeśli ma się zacząć nowe życie, wszystko trzeba zmienić i proste słowo, któremu towarzyszy odpowiednie działanie, musi odzyskać władzę. Powinniśmy zdać sobie sprawę z tego, że ten czas wkrótce nastąpi, w ostatniej scenie wskazuje na to Fortynbras”¹⁰². Cytat ten należy zestawić z fragmentem Hammowskiej *Prawdziwej fabuły Hamleta*: „Jeśli państwo ma ocaleć, jeśli naród pragnie okazać się godny nowego, energicznego rządu, wszystko trzeba zmienić; zdrowy rozsądek mas musi wypłuć kawior księżycowej poświaty i poezji, przywracając do władzy proste słowo, *verbum sine ornatu*, zrozumiałe dla ludzi na równi z bydlętami” (s. 131). Z kolei przekład początku słynnego monologu *Hamleta* odwołuje się do przytaczanych i omawianych przez Furnessa teorii F. W. Zieglera, Johanna Ludwiga Tiecka i Hermanna Freiherra von Friesen¹⁰³, według których duński królewicz nie zastanawia się wcale nad samobójstwem, tylko nad zabiciem Klaudiusza (i ewentualną utratą życia). Tłumaczenie, które zresztą jest żartem, zaczyna się wersem: „Ubit’ il nie ubit’? Wot jest’ oprosien” (s. 141). Mamy tu przekład na język fikcyjnego państwa, ale „Ubit’ il nie ubit’?” to także zdanie rosyjskie i oznacza w tym języku „Zabić czy nie zabić?”. Nabokov czerpie jeszcze z innych komentatorów, Johna Ruskina, C. Elliota Browne’a, Edmunda Wilsona. Wspomina też Goethego¹⁰⁴. Wszystkie źródła, choć szczególnie te niemieckie, traktowane są mniej lub bardziej ironicznie i parodystycznie. Pisarzowi chodzi głównie o przedstawienie i wyśmianie fałszywych interpretacji (i swego rodzaju fałszywych „przekładów”), wykoślawiających arcydzieło Szekspira i próbujących podporządkować je celom pozaartystycznym. Jak trafnie pisze Samuel Schuman: „Dla Nabokova najlepszym znakiem firmowym zepsutego społeczeństwa jest dokonane przez nie wypaczenie *Hamleta*, sztuki”¹⁰⁵.

Odwołania Szekspirowskie kreują w powieści kilka różnych sensów. Na przykład wskazują na fakt, że Krug jest niewątpliwie postacią hamletyczną. Aluzje do teorii „baconowskiej”, jak zauważa Johnson, „ewokują motyw «Kto napisał Szekspira?», który stanowi paralelę dla Krugowskich poszukiwań swego prawdziwego autora”¹⁰⁶. Przede wszystkim jednak temat Szekspirowski należy uznać za element szerszego zespołu powracających w powieści motywów, motywów widowiska (teatr, film), typowych zresztą także dla innych utworów Nabokova.

Zacytujmy raz jeszcze Johnsona: „Tekst stale i z premedytacją objawia swój nienaturalny, sztuczny charakter, przedstawiając nie «rzeczywisty» świat, tylko świat sztucznie stworzony – teatr ze sceną pośrodku widowni. Motyw teatru jest tu szczególnie stosowny, ponieważ odbija jeden z zasadniczych pomysłów dzieła, ten mianowicie, że świat Kruga

¹⁰² F. H o r n, *op. cit.*, s. 67. Cyt. za: *A New Variorum Edition...*, s. 283, podkreślenie autora cytatu.

¹⁰³ *A New Variorum Edition...*, s. 278–279, 287–288, 315–316.

¹⁰⁴ Korzystam z: L. L e e, *op. cit.*, s. 100–105, H. G r a b e s, [hasło] *Nabokov and Shakespeare: The English Works*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 498–506; S. S c h u m a n, *Something Rotten in the State: „Hamlet” and „Bend Sinister”*, „Russian Literature Triquarterly” 1991, nr 24, s. 197–212; M. S ý k o r a, *Vladimir Nabokov. „Americká” témata*, Brno 2004, s. 39–41.

¹⁰⁵ S. S c h u m a n, *op. cit.*, s. 209.

¹⁰⁶ D. B. J o h n s o n, *op. cit.*, s. 203.

jest sztuczną kreacją osoby autora, mistrzowskiego powieściopisarza-dramaturga. Teatralny podtekst to ponowna, metaforyczna prezentacja tematu dwu światów¹⁰⁷. Istotnie, dowodów na obecność motywu teatru i/lub filmu w powieści nie brakuje. Gdy Krug wraca do domu i dostrzega, że na schodkach werandy ktoś jest, słyszymy jakby komendę reżyserską: „Zbliżenie, zbliżenie!” (s. 79). Gdy dobiega końca scena rozmowy Kruga i Paduka, podczas której tyran wręcza bohaterowi przygotowaną dlań przemowę, czytamy: „Aktora, który zagra odbiorcę pliku, trzeba nauczyć, że biorąc maszynopis do ręki – ale *bardzo wolno* (utrzymując boczne mięśnie żuchwy w ciągłym ruchu, jeśli łaska) – ma patrzeć nie na własną dłoń, tylko prosto na wręczającego: krótko mówiąc, najpierw niech spojrzy na rozmówcę, aby potem spuścić wzrok na otrzymany dar” (s. 176, kursywa w tekście). Wcześniej w trakcie tego epizodu natrafiamy na uwagę: „Nie jest to trudna rola, lecz aktor musi uważać, żeby nie przeholować z tym, co Graaff określa gdzieś mianem «drańskiego rozmysłu»” (s. 172). W pewnym momencie w powieści pojawiają się słowa próbujące zlokalizować scenę dramatu (ułomne jednak, jakby dramat dopiero powstawał i nie wszystko było ustalone) oraz didaskalia, które na końcu przechodzą w narrację powieściową: „Scena bez numeru (przynależna w każdym razie do jednego z ostatnich aktów): przestronna poczekalnia modnego więzienia. Zgrabna miniaturowa gilotyna (obsługiwana przez sztywną lalkę w cylindrze) pod szklanym kloszem na kominku. Mrocznie nawiązujące do rozmaitych tematów religijnych obrazy olejne. Na niskim stole kolekcja czasopism («Geographical Magazine», «Stolica i usad'ba», «Die Woche», «The Tatler» «L'Illustration»). Kilka półek ze zwykłymi w takich miejscach książkami (*Małe kobiety*, trzeci tom *Dziejów Nottingham* i tym podobne). Na krześle pęk kluczy (których zapomniał jakiś strażnik). Stół z przekąskami: talerz kanapek ze śledziem i wiaderko wody, a wokół niego kilka kubków z różnych niemieckich kurortów (kubek Kruga ozdobiony był widocznym z Bad Kissingen)” (s. 241)¹⁰⁸. Fiński nabokovista Pekka Tammi powiada: „W takich wypadkach opowieść przyjmuje postać niedokończonego rękopisu lub może zespołu uwag odnoszących się do wersji filmowej”¹⁰⁹. Albo – dodajmy od siebie – teatralnej.

Nie tylko wprowadzenie znaków teatralności i filmowości służy podkreśleniu fikcyjnego charakteru świata przedstawionego. Służą temu także wszelkie chwytły związane z narracją auktoralną (w znaczeniu, jakie przypisał temu terminowi Franz Stanzel)¹¹⁰. W *Nieprawym godle* mamy do czynienia z uwyrażeniem sytuacji narracyjnej¹¹¹. Kilka

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 202–203.

¹⁰⁸ Co zabawne, tytuły wszystkich wymienionych tu czasopism są autentyczne (można by to uznać za parodię zabiegu wzmocnienia iluzji autentyczności świata przedstawionego przez wprowadzanie szczegółów ze świata realnego), tyle że periodyki te wychodziły (i czasem do dziś wychodzą) oczywiście w różnych krajach i w różnych latach. Także tytuł książki *Małe kobiety* (*Little Women*) jest autentyczny, to najslawniejsza powieść piszącej dla młodzieży amerykańskiej prozatkarki Louisy May Alcott (1832–1888), wydana po raz pierwszy w 1867 r.

¹⁰⁹ P. T a m m i, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, tom 231), s. 119.

¹¹⁰ F. S t a n z e l, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*. [W:] *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”, red. H. Markiewicz, M. Głowiński, ser. 1, Wrocław 1977.

¹¹¹ Frank Kermode zwraca uwagę na podobieństwa zabiegów Nabokova w *Nieprawym godle* i Laurence'a Sterne'a w *Życiu i myślach JW Pana Tristrama Shandy* (1759–1767, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*): *Aesthetic Bliss*, „Encounter” 1960, vol. 14, s. 81–86, zwł. 83–85. O podobieństwie ze Sterne'em mówi też P. T a m m i, *op. cit.*, s. 117, 119.

razy jak gdyby zaglądamy autorowi przez ramię i jesteśmy świadkami procesu twórczego. Już w drugim rozdziale powieści natrafiamy na zwrot narratora do samego siebie (choć dzięki liczbie mnogiej zadaje się on wciągać w proponowane działanie również czytelnika) i na wątpliwość dotyczącą „rzeczywistego” stanu rzeczy. Krug przystaje, wspierając dłoń o balustradę mostu: „Obmacajmy to i obejrzyjmy. W wątym świetle (księżyc? własnych łez? nielicznych latarni, które z mechanicznego poczucia obowiązku zapalili konający ojcowie miasta?) odnalazł dłonią pewien szorstki rytm: bruzdkę w kamiennej balustradzie oraz guzek i dołek z odrobiną wilgoci [...]” (s. 29). Jessie Thomas Lokrantz tak oto komentuje ten fragment: „Pokazując czytelnikowi możliwości, z których autor musi wybrać, Nabokov daje nam kilka z nich. Czytelnik może więc przyjąć jedną, dwie lub wszystkie. To on dokonuje ostatecznego wyboru. Nabokov włączył go, w namacalny sposób, w proces tworzenia powieści”¹¹². W istocie jednak jest – naszym zdaniem – inaczej, czytelnik nie ma wyboru, powinien przyjąć wszystkie możliwości, bo wszystkie one są w świecie przedstawionym obecne i wszystkie są istotne, wskazują na nocną scenerię, stan emocjonalny bohatera i sytuację polityczną w jego kraju.

Na inne słowa autora-narratora¹¹³ skierowane do samego siebie natrafiamy w rozdziale „szekspirowskim”: „Opisz sypialnię. Napomknij o promiennych, piwnych oczach Iskra. Gorący poncz i odrobina gorączki. Jego mocny, błyszczący, błękitnie żyłkowany nos i bransoletka na włochatym nadgarstku. Powiedz coś. Spytaj o Dawida. Opowiedz, jakim koszmarem są próby” (s. 128). Ostatnie dwa zdania to monolog wewnętrzny Iskra (Embera). Do niego należy też chyba (ale to już nie jest absolutnie pewne) zdanie trzecie od końca. Wcześniejsze to rozmowa ze sobą autora-narratora. Po chwili pojawi się stwierdzenie: „Ostatnia okazja, żeby opisać sypialnię” (s. 129). Ale sypialnia pozostanie już na wieki nieopisana.

Również gdzie indziej zdajemy się mieć do czynienia z wątpliwościami pisarskimi. Pojawia się fikcja poprawiania tworzonego właśnie utworu. Oto opisałszy Paduka, autor uznaje ten opis za nieprzekonujący i zmienia go na inny: „Paduk budził, krótko mówiąc, trochę zanadto silną odrazę, aby można było uwierzyć w jego rzeczywiste istnienie, zadzwonił więc dzwonkiem (który trzyma w szponach orzeł z brązu) i każmy go upiększyć w zakładzie pogrzebowym. Dokładnie oczyszczona skóra ma teraz równą barwę marcepanu. Głowę okrywa lśniąca peruka z artystycznie przemieszanych pukli w kolorach kasztanowym i blond. Z nieprzystojną szramą uporano się za pomocą różowej farby” (s. 167). Chwilę potem autor, wykreowany przez Nabokova i stylizowany na niego samego, okaże się niezadowolony z groteskowego przedstawienia sceny. Zastosuje chwyt „prawdziwej” relacji o zdarzeniach, następującej po nieco, a nawet mocno podbarwionej, ale już ich dwie wersje zwracają uwagę na fikcyjny charakter świata przedstawionego: „Nie, nie odbyło się to dokładnie w ten sposób. Przede

¹¹² J. T. Lokrantz, *op. cit.*, s. 15.

¹¹³ Lokrantz (*ibidem*, s. 13–40) mówi w związku z *Nieprawym godłem* o „wtrącającym się autorze”, w związku z *Pninem* o „wtrącającym się narratorem”, a w związku z *Lolita* o „wtrącającym się narratorze”, ale podział ten nie jest przekonujący, gdyż we wszystkich tych utworach mamy do czynienia z narratorem tożsamym z autorem przedstawionym.

wszystkim Paduk prawie cały czas milczał. To, co powiedział, sprowadzało się do kilku związanych banałów. Owszem, trochę pobębnił w biurko (oni wszyscy bębnią), na co Krug odpowiedział, bębniąc po swojemu, lecz poza tym żaden nie okazał zdenerwowania” (s. 171–172). Wątpliwości dotyczą też przedstawienia końca rozmowy, tym razem jednak zostają rozwiązane: „Właśnie w ten sposób? A może jakoś inaczej? Czy Krug rzeczywiście rzucił okiem na spreparowaną mowę? A jeśli jednak ją przejrzał, to czy naprawdę była ona aż taka głupia? Odpowiedź na oba pytania brzmi twierdząco” (s. 176).

Ma się rozumieć, funkcję deziluzyjną pełni wspomnianie o czytelniku. Przykładowo: „Paduk, ubrany od czyraka po nagniotek w szary mundur polowy, ręce trzymał złożone za plecami, a plecy zwrócone w stronę czytelnika” (s. 166). Ma się tu oczywiście pojawić skojarzenie ze zwróconym plecami do widzów aktorem teatralnym (lub plecami do kamery – filmowym).

Na literacki, fikcyjny charakter opisywanego świata zwraca też uwagę obnażanie i parodiowanie konwencji. Służąca Krugów Klaudyna ma typowy wygląd ukazywanej w beletrystyce osoby jej pokroju, co zostaje podkreślone: „Służyła u nich już kilka lat i zgodnie z przyjętą w takich razach konwencją była mile pulchna, niemłoda tudzież wrażliwa” (s. 41). Kiedy bohater rozmawia z profesorem Francuzem, stanowi to pretekst do wyśmiania sztuczności kolejnej konwencji: „Czy dophawdł – spytał Beuret, przechodząc raptem na angielski, o którym wiedział, że Krug go zna, i mówiąc jak Francuz z angielskiej powieści – czy dophawdł, jak mi donaszają niezawotné śhutlá, obaloní *chef* painstvá został zachwitaní razem z paroma innymi facetami (kiedy autor ma już dość tej gimnastyki albo o niej zapomina) gdzieś w górach i zastrzelony? Ale nie, temu dac wiahí niepodobná, to nazbít okhópné (kiedy autorowi znów się przypomina)” (s. 55).

Najwyraźniejsze sygnały podporządkowania bohatera i całego świata przedstawionego autorowi znajdują się na końcu utworu. Fakt, że autor zsuwa się „ku filozofowi po pochylej smudze bladego światła, wpędzając go co prawda w natychmiastowe szaleństwo, ale za to ratując przed bezrozumną męką jego logicznego losu” (s. 261), jawnie dowodzi jego wszechmocy i wszechwładzy. Może on zrobić z tym światem wszystko, także go unicestwić. I to właśnie czyni, w jednej chwili zastępując go własnym. W tym momencie kończy się jednak jego wszechwładza i jego wszechwiedza¹¹⁴. „Zegar z jakiejś wieży, którego nigdy nie umiałem zlokalizować [...]” (s. 269); „Może dałoby się powiedzieć [...]” (s. 27, podkreślenie moje – L.E.) – ten, kto to mówi, ma wiedzę równie ograniczoną jak Krug w swoim świecie. I chyba mógłby się okazać równie bezradny wobec nieprzyjaznej i agresywnej rzeczywistości. Dwa światy – świat Adama Kruga i świat autora – to, jak się wydaje, bynajmniej nie wszystkie.

---

¹¹⁴ Zwraca na to uwagę P. T a m m i, *op. cit.*, s. 125.

XVI

AUTOBIOGRAFIA

Przez całą powieść *Dar* przewija się motyw kluczy. Pod koniec książki uważny czytelnik zauważy to, czego zakochani i w tym momencie trochę roztargnieni bohaterowie powieści nie wiedzą: mianowicie, że ani jedno z nich nie ma kluczy do mieszkania, gdzie, jak sądzili, po raz pierwszy będą sami.

Podobnie jak Fiodor i Zina z *Daru* czytelnicy utworów Nabokova są często początkowo przekonani, że mają w ręku albo przynajmniej pod ręką klucz, klucz, który dzieła te otwiera, później jednak okazuje się, że ich przeświadczenie było mylne. Stają się ofiarami strategii autora, wpadają w pułapkę cudownego zwodziciela, który wyjątkowo chętnie czytelnika mami i bałamuci, daje mu klucze, które nie pasują do zamka, chociaż wydaje się, że pasować muszą, a właściwy klucz pieczołowicie ukrywa. Także na tej zasadzie opiera się jego estetyka. Przypomnijmy, że w tym samym *Darze* jego bohater, Fiodor Godunow-Czerdyncew, niezwykle utalentowany młody pisarz emigracyjny, który m.in. – zresztą tak jak i jego stwórca – komponuje zadania szachowe, twierdzi, że największy urok problemu szachowego stanowi „cienka tkanina pozoru, wielość zwodniczych ruchów [...], fałszywych tropów, starannie przygotowanych dla czytelnika”¹. To, że jest to jeden z dość licznych przypadków, gdy poglądy bohatera tej powieści bliskie są poglądom jej autora, potwierdza taki oto urywek ostatniej wersji Nabokovowskiej autobiografii, mówiący właśnie o problemach szachowych: „Podstęp, nieomal szatański, i oryginalność granicząca z groteską leżały u podstaw mojej strategii”². To zdanie – zaakcentujmy ten fakt – nie pochodzi z powieści, ale z Nabokovowskiej książki o sobie samym, o własnych dziejach. Zarówno dla Fiodora, jak i dla Nabokova komponowanie problemów szachowych jest działalnością *par excellence* artystyczną: „Problemy szachowe wymagają od twórcy tych samych cnót, które charakteryzują każdą wartościową sztukę: oryginalności, inwencji, zwartości, harmonii, skomplikowania i cudownego oszustwa. Komponowanie tych zagadek z kości słoniowej i hebanu jest stosunkowo rzadkim talentem i zbyt niewygodnym zajęciem; z drugiej jednak strony wszelka sztuka jest bezużyteczna i to bosko bezużyteczna, jeśli porównać ją z paroma bardziej popularnymi ludzkimi przedsięwzięciami. Problemy są poezją

¹ V. N a b o k o v, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2003, s. 217.

² V. N a b o k o v, *Pamięci, przemów*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 246. Dalsze cytaty z *Pamięci, przemów* na podstawie tego samego wydania. Po cytacie w nawiasie znajdzie się numer strony.

szachów [...]”³. Proza powieściowa to tylko inny rodzaj sztuki (jak już wspominaliśmy w rozdziale o *Darze*, mówiąc o adresacie problemu szachowego Fiodor użył, jakby się przejęzyczając – oczywiście jest to przejęzyczenie w pełni zamierzone albo już przez niego, albo przez jego stwórcę – słowa „czytelnik”), który też wymaga od artysty m.in. „cudownego oszustwa”.

Czasem jednak właściwy klucz do twórczości, taki czy inny, leży przed czytelnikiem na widoku, odbiorca ma go wręcz jak na dłoni. Tak dzieje się przede wszystkim w przypadku autobiografii pisarza. Stanowi ona wręcz klucz uniwersalny do pewnych aspektów jego dzieł.

We wstępie do jej ostatecznej wersji autor mówi o tym, że szkicem, który zapoczątkował autobiografię, była napisana po francusku, a dopiero później przełożona – ze zmianami – na angielski oraz rosyjski, i wydana po raz pierwszy w paryskim piśmie „Mesures”⁴ jako opowiadanie *Mademoiselle O.*, rzecz o jego szwajcarskiej guwernantce (w *Pamięci, przemów* poświęcony jej jest rozdział V). Inicjalnych drgnień książki o własnym życiu, jej załączków szukać trzeba jednak w istocie już wcześniej. Być może taki pierwszy załączek to napisane w grudniu 1931 i styczniu 1932 r. opowiadanie *Lebioda* (*Lebieda*)⁵ włączone później do tomu *Szpiciel*⁶. Opowiadanie mówi o chłopcu (nazywa się on tu Piotr Szyszkow), który dowiaduje się w szkole o tym, że jego ukochany ojciec będzie miał pojedynek, a więc przedstawia tę samą historię, którą w *Pamięci, przemów* poznajemy z piątej całości rozdziału IX. Kolejny etap dochodzenia do autobiografii stanowił wspomnieniowy szkic napisany po angielsku w lecie 1935 r. Szkic ów dotyczył związków autora z Anglią i tym, co angielskie, we wczesnym dzieciństwie (w *Pamięci, przemów* zajmuje się tym tematem rozdział IV). Prawdopodobnie w roku 1936 Nabokov szkic ów rozbudował do rozmiarów niewielkiej książeczki. Z pracy tej nic się nie zachowało, być może dlatego, że stanowiła ona podstawę do dalszych przekształceń. W korespondencji Nabokova z lat 1936–1938 pojawiają się tytuły rozdziałów i zapewne całości (niektóre chyba są różnymi propozycjami nazwania tego samego): *To ja* (*It Is Me*), *Elizabeth, Moja angielska żona* (*My English Wife*), *Angielskie gry w Rosji* (*English Games in Russia*), *Wspomnienia* (*Memoirs*), *Dziecięce związki pewnego Rosjanina z Anglią* (*A Russian's Early Associations with England*). W lutym 1937 na spotkaniu z przedstawicielami angielskich kręgów literackich w Londynie pisarz przeczytał rozdział *Dziecięcych związków*, wiele osób poprosiło go o rękopis, ale nie przyczyniło się to, niestety, do ogłoszenia tekstu drukiem⁷.

³ V. N a b o k o v, *Introduction* [Przedmowa do:] *Poems and Problems*, New York 1979, s. 15. Podobne myśli pisarz wyraża w wywiadzie udzielonym Alfredowi Appelowi juniorowi w 1970 r.: V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 160–161.

⁴ 1936, vol. 2, nr 2.

⁵ Pierwodruk: „Poslednije nowosti” 1932, nr 3966 (z 31 stycznia).

⁶ Tytułowa opowieść tego tomu w angielskiej wersji ma tytuł *The Eye* i jej dokonany z angielskiego polski przekład ukazał się jako *Oko*. Wersja angielska *Lebiody* nosi tytuł *Orache* (tytuł przełożony jest tu wiernie) i znalazła się w tomie *Detale zachodu słońca i inne opowiadania*. Pierwszy polski przekład w: V. N a b o k o v, *Opowiadania*, przeł. T. Truszkowska, Kraków 1988, drugi, M. Kłobukowskiego, w: *Kęś życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009.

⁷ Informacje o nieopublikowanej wczesnej wersji autobiografii za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 420, 428–429, 435; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 175, 178, 183.

Ostatecznie książkowa edycja autobiografii zatytułowana *Niezbite świadectwo* (*Conclusive Evidence*) ukazała się w Stanach Zjednoczonych w lutym 1951 r. Książka, czyli dzieło sztuki, miała więc dawać niezbite świadectwo, przekonywający dowód istnienia, życia autora, jego uczuć i pasji, jego poglądów i jego stosunków z innymi ludźmi. Ten sam tekst jeszcze w tym samym roku ukazał się w Wielkiej Brytanii pod zmienionym tytułem *Pamięci, przemów* (*Speak, Memory*)⁸. W 1954 wyszła wersja rosyjska *Tamte brzegi* (*Drugije bieriegi*)⁹. Wreszcie 1967 przyniósł wersję ostateczną, zatytułowaną też *Speak, Memory*, ale opatrzoną podtytułem *An Autobiography Revisited*, w polskim przekładzie Anny Kołyszko: *Autobiografia raz jeszcze*. W przedmowie do *Tamtych brzegów* Nabokov mówi: „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 rosyjska książka ma się do angielskiego tekstu tak jak majuskuła do kursywy, albo jak do stylizowanego profilu ma się na wprost spoglądająca twarz”¹⁰. Wersja ostateczna też różniła się poważnie w stosunku do rosyjskiej. Zachowywała wprawdzie większość wprowadzonych do *Tamtych brzegów* uzupełnień, ale na tym nie poprzestawała i do-

⁸ Autor chciał początkowo nadać edycji brytyjskiej inny tytuł (o którym zresztą myślał już przy okazji wydania amerykańskiego), *Mnemosyne, przemów* (*Speak, Mnemosyne*), ale angielski wydawca uznał, że czytelnicy w obyczajowych bibliotekach będą obawiać się błędu w wymowie imienia bogini pamięci i wobec tego nie poproszą o książkę. B. O y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 192; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 270–271.

⁹ Tę wersję polski czytelnik także miał okazję poznać: jej przekład pióra Eugenii Siemaszkiewicz ukazał się najpierw w drugim obiegu (Kraków 1986, Oficyna Literacka), później zaś nakładem wydawnictwa „Czytelnik” (Warszawa 1991). W tytule kryje się, być może, aluzja do publicystyczno-autobiograficznej książki Aleksandra Hercena (1812–1870) *Z tamtego brzegu* (1847–1850, *S tego bieriegi*), niemal z pewnością zaś odwołania do trzech wierszy Puszkina *Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa...* (1828, *Nie poj, krasawica pri mnie...*), *Dla brzegów pod ojczystym niebem...* (1830, *Dla bieriegow otczynny dalnoj...*) oraz *...Znowu odwiedziłem...* (1835, *...Wnow' ja posietik...*). W wierszu z 1828 r. czytamy o pieśniach: „Napominajut mnie onie / Druguju żyżn' i bierieg dalnyj” (w polskim przekładzie Adama Ważyka: „Inne się życie w nich odzywa / I widzę w dali brzeg pamiętny”). W wierszu z 1835 też wspomniane są brzegi: „Wot chołm lesistyj, nad kotorym czasto / Ja siżywał niedwizym – i gladiel / Na oзеро, wspominaja s grustu / Inyje bieriegi, inyje wolnyj” (w polskim przekładzie Seweryna Pollaka: „Oto pagórek leśny, często na nim / Siadałem i bez ruchu na jezioro / patrzałem, wspominając z utęsknieniem / O innych brzegach i o innych falach”). Cytaty rosyjskie za: A. S. P u s z k i n, *Połnoje sobranije soczinienij w diesiati tomach*, t. III: *Stichotworienija 1827–1836*, Moskwa–Leningrad 1950, s. 66, 344. Cytaty z polskich przekładów: A. P u s z k i n, *Dzieła wybrane*, t. I, *Wiersze*, red. M. Toporowski, Warszawa 1956, s. 268, 372. Incipit wiersza z 1830 za przekładem M. Jastruna, *ibidem*, s. 343. Komentatorka rosyjskiej wersji autobiografii powiada że odwołanie do utworów Puszkina „podkreśla poetycką naturę autobiografii”. M. M a l i k o w a, *Primieczanija*. [W:] W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. V: 1938–1977, Sankt-Pietierburg 2000, s. 672.

¹⁰ V. N a b o k o v, *Przedmowa do wydania rosyjskiego*, [w:] i d e m, *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 6.

rzucała całkiem nowy materiał wspomnieniowy¹¹. Nabokov planował później drugi tom autobiografii, zamierzał go opatrzyć tytułem *Ameryko, przemów* (*Speak, America*) lub *Pamięci, mów dalej* (*Speak On, Memory*). Miały się tam znaleźć np. rozdziały o przyjaźni z Edmundem Wilsonem i o amerykańskich łowach na motyle¹². Książka ta nigdy jednak nie została ukończona.

W dorobku pisarzy, i bynajmniej nie tylko pisarzy, bo także polityków pierwszej fali porewolucyjnej emigracji, dzieła wspomnieniowe były dość częste, gatunek ten cieszył się popularnością, czemu trudno się dziwić, gdyż sytuacja utraty rodzinnego kraju, niemożność powrotu, dręcząca nostalgia, obawa przed utratą tożsamości, a z drugiej strony chęć dania świadectwa burzliwym, okrutnym i brzemienным w wielkie przemiany czasom sprzyjały ewokowaniu zapamiętanych wydarzeń, nastrojów, pejzaży, wnętrza, przedmiotów, osób. Przy tym literatura wspomnieniowa tworzona przez pisarzy wydała szczególnie obfity plon już po drugiej wojnie światowej¹³. Książka Nabokova, jak zwykle w jego wypadku, jest wszelako jedyną w swoim rodzaju, niepodobną do innych, niepowtarzalną. Tym, co ją wyróżnia na tle emigracyjnej memuarystyki rosyjskiej, jest wyjątkowo duży stopień literackości, stylistycznego i kompozycyjnego wyrafinowania. Jak powiada Brian Boyd, „*Pamięci, przemów* to najbardziej artystyczna ze wszystkich autobiografii”¹⁴. Taki był zresztą zamiar autora. W liście do wydawnictwa Harper and Brothers, które chciało wstrzymać wydanie *Conclusive Evidence* ze względu na zalew literatury wspomnieniowej, Nabokov napisał „[...] obfitość wspomnień i autobiografii generałów, polityków, muzyków, szczenioków, farmerów itd. raczej nie może w jakikolwiek sposób wpłynąć na sprzedaż mojej książki, ponieważ jest ona przede wszystkim dziełem literackim, a fakt, że to autobiografia, jawi się jako doprawdy całkiem nieistotny”¹⁵. Literackość pozwala na zbudowanie dystansu, dzięki czemu tekst nie może nigdy osunąć się w sentymentalizm, którego Nabokov nie znosi i którego wystrzega się jak zarazy, a z drugiej strony dostarcza narzędzi pomagających ze szczególną precyzją, wyrazistością, barwnością i siłą przywołać przeszłość i panować nad nią suwerennie. To właśnie sztuka, artyzm pozwala dotrzeć do sedna rzeczy.

Warto zauważyć, że w okresie poprzedzającym napisanie *Niezbitego dowodu* jednym z istotnych tematów Nabokova była kwestia możliwości lub niemożliwości zamknięcia w literaturze ludzkiego życia, dotarcia za jej pomocą do prawdy o człowieku. Traktuje o tym kilka opowiadań, ale także *Dar*, w którym bohaterowi nie udaje się napisać biografii ojca i w którym powstaje złośliwa biografia Nikołaja Czernyszewskiego, oraz *Prawdziwe życie Sebastiana Knigta*, gdzie narratorowi w gruncie rzeczy nie udaje się napisać biografii tytułowego Sebastiana, co jest jego głównym celem. Kwestia biografii

¹¹ Porównanie różnych wersji autobiografii przeprowadza J. Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977, s. 139–166.

¹² Por. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 48.

¹³ Na temat memuarystyki emigracyjnej por.: G. S t r u w i e, *Russkaja literatura w izgnanii*, Paris 1984, s. 374–375 oraz E. G a r e t t o, *Miemuary i tiema pamiaty w literaturie russkogo zarubieźja*. [W:] *Biłkowski sbornik XIII: Russkaja kultura XX wieka. Miotropolija i diaspora*, Tartu 1996, s. 101–109.

¹⁴ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 149, podkreślenie autora cytatu.

¹⁵ List z 21 IV 1950, przechowywany w Berg Collection. Cyt. za: M. M a l i k o w a, *W. Nabokow. Awto-bio-grafija*, Sankt-Pietierburg 2002, s. 60.

literackiej zajmuje pierwszoplanowe miejsce również w eseju z 1937 r. *Puszkina albo prawdziwe i prawdopodobne*. Z kolei zapiski Cyncynata C., bohatera *Zaproszenia na egzekucję*, dotyczą jego własnego życia i są dla zrozumienia tego życia, także przez niego samego, istotne¹⁶.

Jak wiadomo, biografia twórcy na ogół rzuca światło na jego dzieło, chociaż najważniejsza tajemnica, to, w jaki właściwie sposób, za pomocą jakich mechanizmów życie inspiruje i karmi twórczość, pozostaje na ogół niepoznana i niepojęta. Jest jednak faktem, że na podstawie stwierdzonego przez nas podobieństwa potrafimy często połączyć niektóre wydarzenia z życia artysty z jego wytworami. Nie inaczej rzecz się przedstawia w przypadku Nabokova. W pierwszym rozdziale *Pamięci, przemów* mały Wołodia patrzy z okna pociągu i widzi „garść bajecznych światel”, która przyzywa go ze wzgórz, „a następnie zapada się w kieszeń z czarnego aksamitu – brylanty, które później rozdałem swoim bohaterom, żeby zrzucić brzemię tego bogactwa” (s. 22). Brylanty swojej niezwykle precyzyjnej, synestetycznej pamięci autor istotnie szczerze rozdawał rozmaitym postaciom swych dzieł. Czytelnicy mogli fakt ten zauważyć dopiero po zapoznaniu się z autobiografią (wszystkie biografie Nabokova, a jest już ich kilka, powstały później) oraz z wywiadami i artykułami zebranymi w tomie *Stanowcze sądy* (1973, *Strong Opinions*). A trzeba powiedzieć, że dla niektórych utworów jest to fakt bardzo znaczący. Kryje się w nim jednak pewna pułapka. Kiedy tylko czytelnik odkrywa jakiś związek między postacią a autorem, ma skłonność przeceniać ich pokrewieństwo. A Nabokov, podobnie jak wymyślony przezeń prozaik Sebastian Knight (wspominaliśmy o tym, omawiając powieść o owym fikcyjnym pisarzu), miał „ten dziwaczny zwyczaj, że nawet swym najbardziej groteskowym postaciom przypisywał czasem idee, wrażenia lub żądze, z którymi sam niegdyś igrał”¹⁷. Niemalże czytelników (jak również krytyków i badaczy) dało się tym zwieść, znaleźli się nawet tacy, którzy na podstawie niektórych upodobań estetycznych, wspólnych narratorowi *Lolity*, Humbertowi Humbertowi, i jego stwórcy, skłonni byli uważać, że mają oni również podobne upodobania erotyczne, co oczywiście jest jawną bzdurą.

Autobiografia to klucz do twórczości pisarza, ale ona sama także zawiera fałszywe tropy, pułapki i ukryte klucze, pisana jest bowiem podobnie jak Nabokovowskie powieści i opowiadania. Była pomyślana – jak Nabokov, daleki jeszcze wówczas od zakończenia pracy nad dziełem, pisał do redaktora wydawnictwa (nie tego zresztą, które ostatecznie książkę opublikowało) – jako „nowy rodzaj autobiografii czy raczej nowa hybryda, rzecz pośrednia między autobiografią a powieścią. Z tą ostatnią będzie powiązana dzięki wyraźnej fabule. Rozmaite warstwy osobistej przeszłości zbudują jak gdyby brzegi, między którymi popłynie strumień przygody materialnej i umysłowej. [...] Będzie to seria krótkich tekstów eseistycznych, które nagle, nabrawszy rozpędu, utworzą coś szczególnego i dynamicznego: niewinnie wyglądające składniki całkiem nieoczekiwanego

¹⁶ Na możliwość związków *Zaproszenia na egzekucję* z Nabokovowską autobiografią zwraca uwagę M. Sýkora, *Vladimir Nabokov od „Mášeňky” k „Daru”*, Brno 2002, s. 197–198.

¹⁷ V. N a b o k o v, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2003, s. 98.

naparu”¹⁸. Nie znaczy to jednak, że Nabokova nie interesowały fakty albo że przy pisaniu autobiografii nie odnosił się do nich z odpowiednim szacunkiem. Nie pozwoliłaby mu na to silnie rozwinięta „naukowa”, przyrodniczo strona jego natury. Wybór faktów, ich uporządkowanie, a także chwytów artystyczne typowe dla beletrystyki każą myśleć o tej autobiografii nade wszystko jako o dziele sztuki (wydaje się, że nawet indeks podporządkowany jest celom artystycznym w nie mniejszej mierze niż praktycznym), sztuki, którą Nabokov cenił bardzo wysoko, przypomnijmy, że w swej estetyce zakotwiczył swą etykę i metafizykę.

„Akt zapamiętywania – powiedział w jednym z wywiadów – jest aktem artystycznym, przejawem artystycznego wyboru, artystycznego mieszania, artystycznego przetwarzania, ponownego układania autentycznych wydarzeń”¹⁹. Mnemosyne, jak wiadomo, była matką muz, a więc już w starogreckiej koncepcji mitologicznej sztuka miała wiele wspólnego z pamięcią. Zadania dobrego autobiografa są, według Nabokova, takie same jak zadania dobrego pisarza. Musi on m.in. dbać o precyzyjny szczegół, który jest esencją wielkiej sztuki, dobry wspominkarz zobowiązany jest zachować smak i aromat detalu. „Zły memuarysta – powiada autor *Pamięci, przemów* – retuszuje swoją przeszłość i rezultatem okazuje się fotografia zabarwiona na niebiesko lub obdarzona różowym odcieniem, zdjęcie zrobione przez kogoś obcego, by ukoić sentymalny ból utraty. Dobry memuarysta natomiast ze wszystkich sił stara się zachować maksymalnie wiele z prawdy szczegółu. Jednym ze sposobów osiągnięcia tego celu jest wybranie na płótnie odpowiedniego miejsca dla umieszczenia odpowiedniej plamy zapamiętanego koloru”²⁰.

Zachowanie smaku detalu często oznacza – przynajmniej w przypadku Nabokova – zachowanie smaku raj utraconego. Większa część autobiografii mówi o dzieciństwie i chłopięctwie autora, wyjątkowo barwnych, nasyconych, beztroskich, radosnych i szczęśliwych. Z raj u dzieciństwa wygania oczywiście czas. I właśnie czas wydaje się jednym z głównych tematów Nabokowskiej autobiografii. Pisarz mówi o „więzieniu czasu” i odkrywa, że jest ono „kuliste” (s. 18). Usilne starania przeniknięcia wzrokiem murów owego więzienia nie dają zadowalających rezultatów. Myśl religijna czy ezoteryczna, inaczej niż u bliskiego mu Andrieja Bielego, nie okazuje się w wypadku Nabokova pomocna. „Próbowałem już wszystkiego poza samobójstwem” (s. 18). A jednak pisarz oznajmia później: „[...] nie wierzę w czas” (s. 120), a potem opowiada o radości bezczasowości, którą odczuwa wśród rzadkich motyli i będących ich pokarmem roślin. „To istna ekstaza, a za nią kryje się coś jeszcze, co trudno wyjaśnić. Jest to chwilowa próżnia, do której wpada wszystko, co kocham. Poczucie jedności ze słońcem i kamieniem. Dreszcz wdzięczności, komukolwiek jestem ją winien – kontrapunktowemu geniuszowi losu ludzkiego czy też czułym duchom dogadzającym szczęśliwemu śmiertelnikowi” (s. 121). Chciałoby się dziękować, a tu nie wiadomo komu (to samo poczucie ma, jak pamiętamy,

---

¹⁸ List do Kennetha D. McCormicka z wydawnictwa Doubleday, datowany 22 IX 1946. V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Brucoli, San Diego 1989, s. 69.

¹⁹ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 186.

²⁰ *Ibidem*.

bohater *Daru*)²¹, niemniej jednak czas został zanegowany, a sugestia metafizyczna jest wyraźna i niezaprzeczalna. *Nota bene*, jak wiemy z innych jego utworów – zwłaszcza z powieści *Przezroczyście przedmioty* – i jak możemy się domyślać z autobiografii, pisarz widział w beczasowości cechę bytowania pośmiertnego. Sposobem zanegowania czasu jest też literatura. Nabokovowska autobiografia ucieka od wąsko pojmowanej chronologii, koncentrując się nie na następstwie wydarzeń, lecz na tematach²²: w każdym z rozdziałów znaleźć można określoną dominantę tematyczną, a w dodatku poszczególne wątki tematyczne powracają w różnych partiach książki. Likwidacją czasu są takie chwytły jak ten w rozdziale o motylach, gdzie z podpetersburskich moczarów niedaleko Wyrzy bohater w niezauważalny sposób przedostaje się do Stanów Zjednoczonych (s. 120). To właśnie zaraz po zastosowaniu tego chwytu pojawia się wyznanie niewiary w czas. Ponadto na beczasowość wskazuje powtarzalność wydarzeń. Autobiografia ma kompozycję kolistą (to również wiąże ją m.in. z *Darem*): rozdział pierwszy traktuje o najwcześniejszych zdarzeniach z życia Nabokova, o budzeniu się jego świadomości, a tłem jej przebudzenia jest park w majątku ziemskim w Wyrze, rozdział ostatni mówi o tym samym, tyle że chodzi tu już o syna pisarza, tłem są różne środkowo- i zachodnioeuropejskie parki, skwery i ogrody; w obu wypadkach dziecku towarzyszą rodzice²³. Dodajmy jeszcze, że negacją czasu Nabokov wiąże zarówno z pamięcią, jak i z wyobraźnią, między którymi dostrzega wyraźne pokrewieństwo, czyli z dwoma niezwykle ważnymi narzędziami pisarza: „Powiedziałbym, że wyobraźnia to forma pamięci. [...] Obraz opiera się na umiejętności kojarzenia, a skojarzenia przynosi nam i podsuwa pamięć. Kiedy mówimy o jakimś żywym osobistym wspomnieniu, to składamy hołd nie naszej zdolności zapamiętywania, ale tajemniczej zapobiegliwości Mnemosyne, co zachowała ten czy inny szczegół, który wyobraźnia może chcieć wykorzystać, łącząc go z późniejszymi wspomnieniami i wymysłami. W tym sensie zarówno pamięć, jak i wyobraźnia są formą negacji czasu”²⁴.

Wszelako obok czasowego aspektu raju istnieje również aspekt przestrzenny, gdyż raj Nabokova znajdował się w Rosji, ściślej mówiąc w Petersburgu i – zwłaszcza – w jego okolicach, w wiejskim majątku Wyrza wraz z otaczającymi go, przede wszystkim rozciągającymi się między Wyrą i drugim majątkiem, Batowem, zagajnikami, lasami, polami, łąkami, bagnami, wraz z rzeką, drogami i drózkami i wraz z chmarami i pojedynczymi okazami motyli i ciem różnych, czasem dość rzadkich gatunków. Z raju wygnała jego mieszkańców historia, która ów raj jednocześnie w dużej mierze i niemal bezpowrotnie zniszczyła. Ale Nabokov swój raj zabrał ze sobą – w swojej pamięci, i dzięki twórczej wyobraźni i sile talentu artystycznego zdołał go stworzyć na nowo, a więc niejako odzyskać. Jego Rosja przestała istnieć w realnym świecie, ale istniała dalej w innym miejscu i w innym wymiarze – w jego myśli. Była więc z nim bezustannie,

²¹ Jeszcze jeden związek autobiografii z *Darem* to zwracanie się w narracji do kogoś „ty”. W obu przypadkach początkowo możemy mieć trudności ze zidentyfikowaniem adresata i w obu okazuje się, że chodzi o ukochaną bohaterkę i zarazem narratora, czyli w *Pamięci*, przemów o Wierę (Vère), żonę autora, której książka jest dedykowana.

²² Zwraca na to uwagę B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 150, 152–153; *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 261–262.

²³ Również o tym chwycie kompozycyjnym wspomina Boyd: *ibidem*, s. 161.

²⁴ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 78.

podróżowała w jego głowie z kraju do kraju, pojawiała się to tu, to tam, ale przede wszystkim na biurku pisarza, stała się – by tak rzecz – Rosją przenośną. Autobiografia Nabokova mogłaby nosić tytuł *Powrót do raju* albo – gdyby nie możliwość posądzenia o plagiat – *Raj odzyskany*. Raj odzyskuje się tu dzięki sztuce.

Nota bene, jak zauważa Wiktor Jerofiejew, w autobiografii znajduje się klucz do tego, co ów rosyjski pisarz i eseista nazywa „metapowieścią” Nabokova²⁵. Prafabularną osnową rosyjskojęzycznych powieści twórcy *Daru* jest, zdaniem Jerofiejewa, wygnanie z ziemskiego raju, przeżycie traumy, którą stanowi jego utrata²⁶. Można się z tym zgodzić pod warunkiem, że nie będziemy mówić o absolutnie wszystkich powieściach Nabokova napisanych po rosyjsku. Z kolei do wzoru doskonale pasują niektóre powieści angielskojęzyczne, np. *Ada*.

Pisarz pamięci ma, według Nabokova, jedno jeszcze ważne zadanie: odkryć we własnym życiu rozmaite motywy tematyczne (czy, inaczej je nazywając, motywy przewodnie), rozmaite wzory i desenie. Wskazawszy na jeden z nich (motyw zapalek, związany z osobą generała Kuropatkina, którego widzimy najpierw, jak zabawia zapalkami małego Wołodę, a następnie, jak piętnaście lat później, podczas wojny domowej, w przebraniu starego chłopca zaczepia jego ojca i prosi o ogień)²⁷, pisarz stwierdza: „Tropienie takich deseni tematycznych w życiu człowieka powinno, moim zdaniem, stanowić prawdziwy cel autobiografii” (s. 24). Wzorów tematycznych autor memuarów sam sobie nie wymyśla, nie, wzory te istnieją, trzeba je tylko dostrzec, lejtmotywy pojawiają się w życiu tak samo jak w powieściach Nabokova, poszczególne elementy zgrabnie łączą się ze sobą i tworzą prawidłowy deseń. Takie artystyczne uporządkowanie życia każe nam wołać jak na premierze teatralnej: „Autor, autor!” – i niecierpliwie wbijać spojrzenie w mroczne kulisy, z których jednak nikt nie wychodzi. To uporządkowanie pozwala nam się domyślać, że istnieje jakaś rzeczywistość wyższego rzędu i nadaje wszystkiemu, co nas otacza, rozmiar metafizyczny.

Ale czy aby kulisy nie są najwycyzajniej w świecie puste? „Kołyśka buja się nad otchłanią, a zdrowy rozum podpowiada, że istnienie jest tylko wąską szczeliną światła między dwiema wiecznościami ciemności” (s. 17)²⁸ – to pierwsze zdanie rozdziału pierwszego, tak – jeśli pominąć wstęp – zaczyna się Nabokowska autobiografia. Wydawałoby się, że urywek ten uprawnia do następującej interpretacji: za kulisami nikt nie stoi, hula tam przejmujący wicher nicości. Kiedy jednak przyjrzymy się początkowi

²⁵ W. Jerofiejew, *W poskach potierannogo raju (Russkij mietaroman W. Nabokowa)*, [w:] i d e m, *W labirintie proklatych woprosow*, Moskwa 1990, s. 176.

²⁶ Ibidem, s. 177. Por. też. W. Jerofiejew, *Łolita ili Zapowiednyj oazis lubwi*. [W:] W. Nabokow, *Łolita*, Moskwa 1989, s. 7–8.

²⁷ Nabokowowi nie chodzi tu o losy Kuropatkina czy o scharakteryzowanie postaci owego „przyjaciela rodziny”, interesuje go wyłącznie motyw tematyczny, pisze przecież: „Mam nadzieję, że staremu Kuropatkinowi w wieśniaczym przebraniu udało się uniknąć sowieckiego więzienia, lecz nie w tym rzecz. W istocie bawi mnie ewolucja wątku zapalek” (s. 24). *Nota bene*, dla generała Aleksieja Nikołajewicza Kuropatkina (1848–1925) los okazał się łaskawy, gdyż ostatnie lata życia spędził nie w więzieniu czy na zesłaniu, lecz w swoim majątku w guberni pskowskiej. Uczył w szkole średniej i założył szkołę rolniczą. Informacja za: S. Iljin, A. Łuksemburg, *Kommientarii*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij amierikanskogo pierioda w piami tomach*, t. V, s. 661, oraz L. Toker, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca 1989, s. 9.

²⁸ Podobnie w *Tamtych brzegach*, s. 9.

książki uważnie, a zwłaszcza kiedy umieścimy go w strukturze szerszej, jakiejś nadstrukturze, którą jest dzieło Nabokova jako całość, stwierdzimy, że natrafiliśmy na fałszywy trop. Nie znając owej nadstruktury, łatwiej damy się zwieść i wpadniemy w pułapkę. Jak słusznie zauważa jeden z najlepszych znawców twórczości Nabokova, Vladimir E. Alexandrov, w pierwszym zdaniu autobiografii kluczowe znaczenie mają słowa „zdrowy rozum” czy „zdrowy rozsądek” (*common sense*), na które spojrzeć musimy w kontekście indywidualnego słownika pisarza. „Obecnie z całości jego dorobku pisarskiego widać, że najwyższej cenił on precyzję i wyjątkowość. Tak więc na wszystko, co jest utarte, uważane za ogólnie przyjęte czy «powszechne» [*common*], pada cień podejrzenia, kiedy Nabokov zdaje się do tego odwoływać”²⁹. Potwierdzenie swojej tezy Alexandrov znajduje w jednym z wykładów uniwersyteckich pisarza, który w latach 1941–1958 uczył amerykańskich studentów literatury europejskiej i swojego spojrzenia na sztukę słowa. Odwołajmy się do tego tekstu także i my: „Jesienią 1811 roku Noah Webster [autor obszernego słownika języka angielskiego – L.E.], przedzierając się metodycznie przez hasła na «C», definiował *commonsense* jako «zdrowe, zwykłe myślenie [...] wolne od zabarwienia emocjonalnego i intelektualnej subtelności [...] czyli tzw. myślenie końskie». Jest to stwierdzenie niezbyt pochlebne dla tego stworzenia, jako że biografia zdrowego rozsądku to lektura dość odpychająca. Zdrowy rozsądek stratał wielu wrażliwych geniuszy, których oczy dostrzegły w zachwyceniu zbyt wczesny blask księżyca lub zbyt wczesną prawdę. Zdrowy rozsądek, wierzgając, obryzgał błotem najcudowniejsze z dziwacznych obrazów, bo niebieskie drzewo wydawało się wariactwem jego kopytom prostaczka. 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 czasów. Zdrowy rozsądek w swej najgorszej postaci jest rozsądkiem strywalizowanym (nie na próżno mamy tu w angielskim przymiotnik *common*), a zatem wszystko, czego dotknie, staje się od razu tandetne i pospolite. Zdrowy rozsądek wreszcie jest graniasty, podczas gdy wszystkie najważniejsze dla rodzaju ludzkiego wizje i wartości życia są cudownie okrągłe, tak okrągłe jak wszechświat lub oczy dziecka podziwiającego po raz pierwszy w życiu cyrkowe przedstawienie”³⁰. Ta gwałtowna filipika przeciwko zdrowemu rozsądkowi każe nam przyjmować z krańcową nieufnością to, co autor mówi o naszej egzystencji jako szczelinie światła między dwiema wiecznościami ciemności, czyli – innymi słowy – o szczelinie między dwiema wiecznościami niebytu. Ten tak ostentacyjnie podawany nam klucz – znajduje się przecież na początku książki, w miejscu semantycznie bardzo uprzywilejowanym – otwiera najwyższej drzwi wiodące do ślepej uliczki albo na ciasne, zamknięte ze wszystkich stron podwórko.

Prawdziwy klucz ukryty jest w mniej eksponowanych miejscach książki, możemy go przeoczyć, ale raz odnaleziony, raz dostrzeżony w gęstej plątanie kresek umyślnie

²⁹ V. E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, New Jersey 1991, s. 23.

³⁰ V. Nabokov, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000 s. 469–470.

zagałwanego obrazka, jest odtąd dobrze widoczny, teraz już nie stapia się z otoczeniem, nabiera tryumfalnej ostrości i blasku, więc zdumiewamy się, że tak bardzo musieliśmy przedtem wyężyć wzrok. Otóż Nabokov zaprzecza ostatecznemu charakterowi śmierci. „Zawsze kiedy w snach widzę swoich zmarłych, ukazują mi się milczący, znękani, dziwnie przygnębieni, wcale nie przypominają moich promiennych bliskich za życia. [...] Z całą pewnością nie wtedy – nie w snach – lecz dopiero gdy się jest w pełni rozbudzonym, w chwilach wielkich radości i dokonań, na najwyższym tarasie świadomości, śmiertelność ma okazję wyrzeć spoza własnych granic, z masztu, z przeszłości, ze swej zamkowej wieży. I chociaż przez tę mgłę niewiele widać, człowieka ogarnia błogie poczucie, że patrzy we właściwym kierunku” (s. 43–44). Ten urywek tworzy tematyczny wzór wraz z innymi (a w nadstrukturze z fragmentami wielu powieści, szczególnie *Daru*), np. z tym, co trochę wcześniej Nabokov pisze o wierze swojej matki: „Jej żarliwa, czysta religijność przyjęła formę takiej samej wiary w istnienie drugiego świata, jak i w niemożność ogarnięcia go rozumem w kategoriach życia doczesnego. Wśród mgieł i chimer można było jedynie dostrzec w dali jakąś rzeczywistość, tak jak osoby obdarzone wyjątkowo uporczywą dzienną cerebracją potrafią dojrzeć w najgłębszym śnie, gdzieś za katuszami pogmatwanego, niedorzecznego koszmaru, uładzoną realność jawy” (s. 34).

W rosyjskiej wersji autobiografii te rzadkie chwile, kiedy śmiertelnikowi dane jest wyrzeć poza własne granice i zarazem poza granice życia, przychodzą „na maszcie, na grani, przy stole roboczym”³¹. Zdarzają się więc podczas upajającego i koronowanego sukcesem wykonywania jakiejś wyjątkowo trudnej czynności, która wymaga ogromnego skupienia i potężnej dawki cudownej i dzielnej fantazji. „Stół roboczy” może być m.in. stołem czy biurkiem (rosyjskie *stoł* to także „biurko”), przy którym pracuje pisarz. Także czytelnik jego dzieł ma szanse spojrzeć „we właściwym kierunku”, wskazanym mu przez autora. Jak wspominaliśmy już niejednokrotnie, szczególnie ważną, być może najważniejszą, wypowiedzią Nabokova o literaturze jest ta, w której mówi on o rozkoszy estetycznej jako poczuciu, że człowiek w jakiś sposób zdołał nawiązać łączność z odmiennymi stanami egzystencji, a więc z inną rzeczywistością, gdzie sztuka, utożsamiana z ciekawością, czułością, dobrocią i ekstazą, stanowi normę³². Tylko taka literatura ma dla niego rację bytu. Można w tym dostrzec symbolistyczną proveniencję jego poglądów na sztukę.

Rozkosz estetyczna łączy więc człowieka z rzeczywistością lepszą, czyli hierarchicznie wyższą. Taką rozkosz może mu dać jedynie dzieło prawdziwe, a nie jego atrapa, dalekie echo, dziesiąta woda czy wersja ułatwiona, dzieło czerpiące siłę oddziaływania m.in. z zawartego w nim pierwiastka skomplikowanej gry i z fałszywych rozwiązań, elegancko podsuwanych wszystkim, którzy podczas tej wielkiej symultany siedzą po drugiej stronie literackiej szachownicy. Właśnie takie i tylko takie dzieła Nabokov nie tylko cenił i wielbił, ale również starał się tworzyć. W jego programie estetycznym spoczywa klucz do jego metafizyki, a w metafizyce – klucz do jego programu estetycznego.

³¹ V. N a b o k o v, *Tamte brzegi*, s. 38.

³² Por. cytat we wstępie do niniejszej pracy, s. 3.

XVII

LOLITA

Początki pracy nad książką, pierwotnie zatytułowaną – tytuł ten jest aluzją do wiersza Edgara Allana Poe *Annabel Lee* (1849) – *Nadmorskie królestwo* (*Kingdom by the Sea*), sięgają roku 1947, ale zasadniczo powstawała ona w latach 1950–1953, autor zakończył jej pisanie 6 grudnia 1953. Po odrzuceniu maszynopisu *Lolity*, bo o tę powieść chodzi, przez pięć amerykańskich wydawnictw (Viking Press, Simon and Shuster, New Directions, Farrar Straus i Doublday), które ze względu na podjęty w niej temat seksualnej namiętności mężczyzny w średnim wieku do dwunastoletniej dziewczynki obawiały się uznania książki za obsceniczną i zakazu jej rozpowszechniania, autor przesłał maszynopis swojej agentce we Francji, Doussii Ergaz, sugerując, że może udałoby się namówić do wydania powieści właścicielkę słynnej paryskiej księgarni Shakespeare and Company, Sylvię Beach, która w 1922 r. ogłosiła pierwsze wydanie *Ulissesa* Jamesa Joyce’a. Beach nie publikowała już jednak książek i tekst trafił do Maurice’a Girodiasa, właściciela wydawnictwa Olympia Press, specjalizującego się w angielskojęzycznych książkach mogących mieć w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych kłopoty ze względów obyczajowych, poczynając od dzieł eksperymentalnych, poszukujących nowych środków wyrazu, a kończąc na tekstach, które trzeba zakwalifikować jako jawnie pornograficzne. Pisarz zdecydował się powierzyć mu wydanie swego utworu. Twierdził później, że podejmując tę decyzję, nie orientował się, jaki profil wydawniczy ma ów edytor, ale gdyby to wiedział, to zapewne i tak oddałby mu swój maszynopis, chociaż z mniejszym entuzjazmem¹. Powieść wyszła we wrześniu 1955. Szybko zwrócił na nią uwagę Graham Greene, nazywając ją na łamach „Sunday Times” jedną z najlepszych książek roku. Była żywo dyskutowana zarówno pod względem literackim, jak i etycznym i prawnym. Dzięki dokonującym się szybko przemianom obyczajowym, niecałe trzy lata później, w lipcu 1958 mogła się ukazać w Stanach Zjednoczonych, nakładem nowojorskiego wydawnictwa G. P. Putnam’s Sons. Od razu i na dość długo trafiła na listy bestsellerów, była pierwszą od *Przeminęło z wiatrem* książką, która podczas trzech tygodni od publikacji sprzedała się w stu tysiącach egzemplarzy. W listopadzie 1959 wydawnictwo Weidenfeld and Nicolson ogłosiło edycję brytyjską. Sam autor przełożył książkę na rosyjski (pracował

---

¹ V. Nabokov, *Lolita and Mr. Girodias*, [w:] i d e m, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 271.

nad tłumaczeniem najpierw w końcu stycznia i w lutym 1963, po dłuższej przerwie wrócił do niego w grudniu 1964 i zakończył je w marcu 1965). Wersja rosyjska ukazała się w sierpniu 1976 nakładem Phaedra Publishers z Nowego Jorku².

W tym najślawniejszym dziele Nabokova (i jak on sam powiada, „najtrudniejszym”, gdyż „podejmującym temat” skrajnie mu daleki i obcy jego „życiu uczuciowemu”)³ spotykamy się z narratorem, jakiego znamy już z niektórych wcześniejszych utworów pisarza, np. z *Rozpaczy*, narratorem, któremu nie można ufać, narratorem głęboko „solipsystycznym” (w tym znaczeniu, że skupionym wyłącznie na sobie i nie potrafiącym przekroczyć własnej perspektywy), narratorem którego tekst ma na celu nie tyle informację o otaczającym go świecie i o wydarzeniach, ile manipulację. A przy tym z narratorem zręcznym i bardzo sugestywnym, który umiejętnie narzuca nam swój punkt widzenia i swój sposób rozumowania, zjednując nas dla swoich racji. I dopóki bezrefleksyjnie dajemy się mu prowadzić, osiąga swój cel. Amerykański krytyk Lionel Trilling, sam chyba lekko przerażony własnym doświadczeniem czytelniczym z *Lolity*, pisze o wstrząsie, jakim dla odbiorcy staje się odkrycie, powiedzmy, zauroczenia Humbertem: „Naszą reakcją na sytuację przedstawioną przez Nabokova jest wstrząs. Jesteśmy jednak jeszcze bardziej wstrząśnięci, kiedy zdajemy sobie sprawę, że czytając tę powieść, w gruncie rzeczy zaczęliśmy usprawiedliwiać ukazane w niej naruszenie norm. [...] Być może – jest to prawdopodobne – każdy czytający *Lolite* odkryje, że zaczyna widzieć całą sytuację jako coraz mniej abstrakcyjną, moralnie nacechowaną i okropną, coraz bardziej zaś jako ludzką i «możliwą do zrozumienia». W istocie w coraz mniejszym stopniu widzimy sytuację, a tym, co dociera do naszej świadomości są ludzie. Humbert nie ma oporów przed nazwaniem siebie potworem; niewątpliwie nim jest, ale my coraz mniej chętnie to przyznajemy”⁴. Humbert wręcz hipnotyzuje odbiorców swymi słowami, swoją sztuką wymowy. W związku z tym Alfred Appel junior przypomina, że narrator rozważał przyjęcie pseudonimu (występował on nawet w brudnopisie, ale ostatecznie został odrzucony) „Mesmer Mesmer”⁵. Jak wiadomo, niemiecki lekarz Franz Anton Mesmer (1734–1815) to prekursor hipnozy. Wayne Booth jest przekonany, że większość odbiorców powieści da się zwieść retoryce narratora (a więc ich lektura z punktu widzenia autora implicytnego – rzeczywistego zresztą także – będzie po prostu niewłaściwa), zarazem jednak dodaje: „najbieglejsi i najdojrzałsi czytelnicy niewątpliwie od początku będą odrzucać pochlebstwa Humberta: sygnałów jest bardzo wiele, styl przez

² Informacje o powstaniu powieści i jej rosyjskiego przekładu i perypetiach wydawniczych za: B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 117, 129, 167, 169–170, 188, 200–203, 212, 217–218, 220–221, 224–226, 365, 472, 488–489; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 245, 264–266, 273, 275, 277, 281–282, 290–291, 354. Informacje bibliograficzne za: M. Juliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 217, 220, 222–223.

³ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 15.

⁴ L. Trilling, *The Last Lover – Vladimir Nabokov's „Lolita”*, „Encounter” 1958, vol. 11, nr 4. Cyt. za przedrukiem w: *Nabokov: The Critical Heritage*, ed. N. Page, London 1982 (The Critical Heritage Series), s. 93–94, podkreślenie autora cytatu.

⁵ A. Appel, Jr., *Lolita: The Springboard of Parody*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo, Madison, Wisc. 1967, s. 126.

cały czas stanowi zdecydowaną wskazówkę, jeśli chce się nią w nim dostrzec. Jedną z najbardziej zachwycających rzeczy w tej zachwycającej i głębokiej książce jest to, że widzimy, jak Humbertowi n i e m a l udaje się nas przekonać do swego stanowiska⁶.

Humbert zyskuje sympatię czytelników także dzięki temu, jaki jest (a nie zapomina eksponować i podkreślać swych pozytywnych cech) – jest przecież człowiekiem o wyrafinowanym smaku, inteligentnym i wykształconym, kulturalnym, erudyta⁷, znakomitym stylistą, wreszcie osobą obdarzoną ogromnym poczuciem humoru⁸.

Sam Nabokov nie ma oczywiście najmniejszych wątpliwości, jeśli chodzi o ocenę bohatera; jak powiada w jednym z wywiadów (to świadectwo metaliterackie jednoznacznie ukazuje jego pisarskie zamiary), „Humbert Humbert jest próżnym i okrutnym lajdakiem, który z powodzeniem sprawia wrażenie «wzruszającego»”⁹.

Rzecz jasna, każdy narrator mający cechy osobowe jest przynajmniej trochę niewiarygodny, gdyż człowiek w nieuchronny sposób widzi rzeczywistość subiektywnie, ze swojej wąskiej perspektywy, popełnia błędy, zna tylko niektóre fakty, w pewnych dziedzinach jest przynajmniej częściowo niekompetentny, bywa indoktrynowany, reprezentuje takie czy inne poglądy, ma na ogół tendencję do wyolbrzymiania swojej roli, usprawiedliwiania swoich czynów i przedstawiania swojej osoby w korzystnym świetle. W pełni wiarygodny może być tylko narrator mający cechy boskie, wszechwiedzący, przezroczysty narrator klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej, jak Stwórca unoszący się nad stworzonym światem¹⁰. Wśród niespolegliwych narratorów-postaci zdarzają się jednak tacy, których wypowiedzi powinny budzić szczególną nieufność. Przykładem takiego narratora jest osoba nie zrównoważona psychicznie, szaleniec. Z narratorem-szaleńcem, jak pamiętamy, spotykamy się u Nabokova w *Rozpaczy* i w *Bładym ogniu*. Innym przykładem opowiadacza, którego słowa należy traktować ze szczególną ostrożnością, jest ktoś, kto za wszelką cenę, z takich czy innych powodów, próbuje odbiorcę do czegoś przekonać. Właśnie z tego typu narratorem mamy do czynienia w *Lolicie*. Dodajmy, że choć Humberta Humberta może i trudno nazwać szaleńcem, to niewątpliwie należy określić go mianem maniaka (nie w ścisłym, psychiatrycznym znaczeniu tego terminu) i zboczeńca. Zresztą w umyśle czytelnika muszą pojawić się też

⁶ W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1975, s. 390–391, podkreślenie autora cytatu.

⁷ Erudycja służy perswazji również przez to, że – jak zauważa jedna z badaczek – odwołania do Dantego (i Beatrycze), Petrarke (i Laury) czy Poego (i Virginii) mityzują jego stosunek do Lolity i umieszczają go w szeregu wielkich, często idealnych miłości. C. Klein, „Mixed Parentage”: „Lolita” et l’intertextualité. [W:] *Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*, E. Martiny, Paris 2009, s. 58–59.

⁸ Jeden z krytyków stwierdził, że *Lolita* to „niemal najśmieszniejsza z przeczytanych przeze mnie i zapamiętanych książek”. J. Hollander, *The Perilous Magic of Nymphets*, „Partisan Review” 1956, jesień. Cyt. za przedrukiem w: *Nabokov: The Critical Heritage*, s. 83. Jak zauważa jeden z badaczy, „humor pozwala Humbertowi wydawać się lub próbować się wydać czytelnikowi mniej nikczemnym, mniej potwornym i być może bardziej ludzkim i bardziej tragicznym”. J. Edmunds, *Comedy in „Lolita”*. [W:] *Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*, s. 70.

⁹ H. Gold, *Interview with Vladimir Nabokov*. [W:] *Vladimir Nabokov’s „Lolita”*. A Casebook, ed. E. Pifer, Oxford 2003, s. 197.

¹⁰ Jak wskazuje Tamar Yacobi, wiarygodność musi łączyć się z narratorską wszechwiedzą i pozycją zewnętrzną wobec świata przedstawionego, niewiarygodność zaś z ograniczonym dostępem do wiadomości i pozycją wewnątrz świata przedstawionego. T. Yacobi, *Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasias*, „Poetics Today” 2000, vol. XXI, nr 4, s. 712.

poważne wątpliwości dotyczące jego zdrowia psychicznego. W końcu sam narrator powiada, że „tylko artysta i szaleniec” dostrzega znamiona pozwalające odkryć wśród innych dzieci nimfetkę¹¹, a on przecież dostrzega je z niezawodnym wyczuciem. Ponadto czytamy o jego pobytach w szpitalach psychiatrycznych (s. 38, 40, 309). Pada też słowo „oblęd” (w oryginale *insanity*)¹², choć opatrzone zastrzeżeniem: „jeśli na to okrutne miano zasługuje melancholia i niezdolność do pracy” (s. 40). Oczywiście można się zastanawiać, czy nie jest to przypadkiem część strategii obronnej: jak wiadomo, obłąkaniec nie odpowiada za swoje czyny i nie może być za nie karany.

Czeski teoretyk literatury Tomáš Kubiček proponuje rozdzielić dwa typy tradycyjnie rozumianego narratora niewiarygodnego, rezerwując ten termin jedynie dla opowiadacza, który wprowadza odbiorcę w błąd umyślnie, z całą świadomością, ze złą wolą. Narratora, który nie zdaje sobie sprawy z tego, że w wykoślawiony sposób przedstawia opowiadane wypadki proponuje nazwać „częściowo wiarygodnym”¹³. Najważniejszą cechą narratora niewiarygodnego wydaje się jednak to, że niepodobna jego narracji zaufać, że czytelnik nie może mu wierzyć, a powody tego faktu mają mniej istotne znaczenie, choć oczywiście podział Kubička ma pewien sens. Nie powinniśmy jednak rezygnować z ogólnego terminu „narrator niewiarygodny (niespolegliwy)”. Dla Wayne’a C. Bootha narrator jest „w i a r y g o d n y, jeśli mówi lub działa w zgodzie z normami dzieła (to znaczy z normami autora), n i e w i a r y g o d n y zaś, jeśli tego nie robi”¹⁴. Humbert Humbert nie pozostaje w zgodzie z normami autora (chodzi o autora jako element dzieła, podmiot ukryty za pewną strategią tekstową), np. jego normami etycznymi. Zwraca na to uwagę wielu badaczy, czasami zresztą beztrząsco utożsamiając autora implicytnego z rzeczywistym. Przykładowo Robert Uphaus powiada, że Humbert „jest bez wątpienia «niewiarygodnym» narratorem, a to przez to że zdecydowanie nie odbijają się w nim wartości wyznawane przez autora”¹⁵, a zdaniem Julii Bader, „Nabokovowskie potępienie moralne zawsze unosi się nad retoryką Humberta”¹⁶. Pekka Tammi dowodzi, że skoro Humbert pisze czytany przez nas tekst z pozycji człowieka, który zrozumiał swoją winę wobec Lolity (fiński badacz nazywa głos narratorski HH2, pozostający w opozycji do HH1 – głosem bohatera własnej narracji), jego normy moralne nie odbiegają już od norm autora¹⁷. Trudno jednak założyć, że całkowity brak poczucia winy po dokonaniu z premedytacją morderstwa należałoby uznać za zgodny z normami autora czy to rzeczywistego, czy – co ważniejsze – implicytnego. A przecież w przedostatnim akapicie tekstu ów głos narratorski, potwierdzając świadomość winy wobec Lolity, stwierdza (jak gdyby podpo-

¹¹ V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997, s. 19. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

¹² V. N a b o k o v, *The Annotated Lolita*, ed. A. Appel, Jr., New York 1970, s. 36.

¹³ T. K u b i č e k, *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno 2007, s. 116, 172–173.

¹⁴ W. C. B o o t h, *op. cit.*, s. 158–159, podkreślenie autora cytatu.

¹⁵ R. W. U p h a u s, *Nabokov's „Künstlerroman”: Portrait of the Artist as a Dying Man*, „Twentieth Century Literature” 1967, vol. 13, nr 3, s. 79.

¹⁶ J. B a d e r, *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*, Berkeley 1972, s. 79.

¹⁷ P. T a m m i, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, t. 231), s. 282–283.

wiadając sądowi wręcz zmianę kwalifikacji czynu przestępczego): „Gdybym sam miał się osądzić, ukarałbym Humberta co najmniej trzydziestoma pięcioma latami za gwałt, a resztę zarzutów bym oddalił” (s. 374). Pamiętajmy, że zgodnie z amerykańskim prawem to za morderstwo grozi mu najwyższy wymiar kary, o czym Humbert oczywiście doskonale wie: „jestem przeciwny karze śmierci; pogląd ten, ufam, podzieli sędzia ferujący wyrok” (*ibidem*).

O roli funkcji perswazyjnej w tekście *Lolity* decyduje osobowość narratora, a przede wszystkim adresat i sytuacja narracyjna. Adresatem jest przecież ława przysięgłych w procesie o zabójstwo, zarówno realna, jak i – by tak rzec – „pozaziemska”. Tekst Humberta Humberta ma być jego obroną przed sądem, który może skazać go na karę główną, taki jest przynajmniej pierwotny zamiar autora przedstawionego. Pisząc swój tekst, autor przedstawiony (i zarazem narrator, jak również bohater) próbuje więc ocalić życie (twierdzi, że ratowanie głowy nie jest wcale jego celem, ale i tu bynajmniej nie musimy mu wierzyć). Zarazem można widzieć w tym tekście swego rodzaju mowę obrończą przed sądem zupełnie innej instancji, sądem ostatecznym (zwróćmy uwagę na apostrofę „O, skrzydlaci sędziowie!”, s. 155). Pod koniec książki Humbert powiada: „Kiedy [...] zaczynałem pisać «Lolitę» [...] myślałem, że w całości wykorzystam niniejsze zapiski na procesie, aby uratować – nie głowę, rzecz jasna, lecz duszę. W połowie wypracowania pojąłem jednak, że nie mogę wystawiać żywej Lolity na widok publiczny” (s. 373)¹⁸. Dodaje zresztą: „Nie wiem jeszcze, czy nie zrobię użytku z pewnych części tego pamiętnika w trakcie przesłuchań przy drzwiach zamkniętych” (s. 473–474). Hipotetyczna ława przysięgłych jako adresat pojawia się już na końcu dość krótkiego pierwszego akapitu właściwego tekstu powieści (czyli zaczynającego się po fikcyjnej przedmowie „doktora Johna Raya juniora”). Humbert zwraca się tam do „panów sędziów i pań sędzin” i wspomina o „dowodzie rzeczowym”, mówiąc, że jest nim coś, „co w serafinach, oszukanych, prostych, wzniosłoskrzydłych serafinach budziło zawiść” (s. 9)¹⁹. Ten zwrot do sędziów od razu nadaje tekstowi charakter mowy podczas procesu czy raczej przygotowywanej na proces (a więc tekstu, który ma cel użyteczny i który ma

¹⁸ Tkwi w tym oczywiście sprzeczność, gdyż ziemski sąd może zdecydować jedynie o życiu (i wolności) Humberta, a sąd pozaziemski nie potrzebuje „wystawiania Lolity na widok publiczny”. Zapewnienie narratora, że zależy mu wyłącznie na ocaleniu duszy, należy więc uznać za chwyt retoryczny.

¹⁹ To oczywiście stawia w szczególnym świetle przytoczoną wyżej apostrofę „skrzydlaci sędziowie”, gdyż musi się ona skojarzyć ze wspomnianymi tu serafinami. W nazwaniu adresatów apostrofą „skrzydlatymi sędziami” wobec tego kontekstu można dostrzec poważne oskarżenie pod ich adresem, mianowicie oskarżenie o zazdrość. Rzuci się ono nam w oczy, jeśli zidentyfikujemy obecną tu aluzję literacką. W wierszu Edgara Allana Poe *Annabel Lee* czytamy: „But we loved with a love that was more than love – / I and my Annabel Lee – / With a love that the winged seraphs of Heaven / Coveted her and me” (dosłownie: „Lecz kochaliśmy miłością, która była czymś więcej niż miłość – / Ja i moja Annabel Lee – / Miłością, której skrzydlaci serafinowie z niebios / zazdrościli jej i mnie”). E. A. Poe, *The Complete Tales and Poems*, New York 1938, s. 957–958. Dodajmy, że ponieważ – jak czytamy w wierszu – to właśnie zazdrość aniołów jest przyczyną śmierci Annabel, mamy tu właściwie do czynienia z oskarżeniem ni mniej, ni więcej, tylko o zabójstwo. O oskarżeniu o zazdrość wspomina N. Tamirow-Ghez, *The Art of Persuasion* in „Lolita”, „Poetics Today” 1979, vol. I, nr 1. Tu i dalej korzystamy z przedruku w: Vladimir Nabokov’s „Lolita”: A Casebook, s. 31–32. Carl R. Proffer trafnie zauważa, że Humbert odwołuje się do *Annabel Lee* (oraz do *Carmen* Prospera Mérimée), „częściej niż do jakiegokolwiek innego dzieła lub pisarza”. C. R. Proffer, *Keys to „Lolita”*, Bloomington 1968, s. 34. O licznych aluzjach do Poego w *Lolice* pisze Alfred Appel junior: A. Appel, Jr., *Notes*, [w:] *idem*, *The Annotated Lolita*, s. 330–333.

być odczytany na głos, a nie jest przeznaczony do publikacji książkowej) i tak go określa w świadomości czytelnika. Charakter ten znajduje potwierdzenie również później, kiedy narrator zwraca się bezpośrednio do adresatów, w ten właśnie sposób na nich wskazując, np. „panowie sędziowie” (s. 72), „Wysoki sędzie” (s. 105), „Łaskawe ławniczki!” (s. 149), „O, sędziowie!” (s. 149), „Oziębłe panie sędziny” (s. 160), „Wrażliwe panie sędziny” (s. 164). Jak obliczył Pekka Tammi, odwołań do sądu jest w powieści dwadzieścia osiem, siedemnaście w części pierwszej i jedenaście, a więc też całkiem sporo, w drugiej²⁰. Niektórych z nich nie sposób traktować poważnie jako cząstek mowy obrończej, są bowiem prześmiewcze i parodystyczne, mogłyby więc oskarżonemu tylko zaszkodzić, inne jednak, wraz z wypowiedziami po nich następującymi, można uznać za prawdopodobne elementy strategii oskarżonego podczas rozprawy sądowej.

Nietrudno zauważyć, że tekst *Lolity* w ten sam sposób projektuje również innych adresatów i inny sposób odbioru (cicha, indywidualna lektura drukowanego tekstu)²¹, bo Humbert zwraca się także bezpośrednio do czytelników: „Proszę, czytelniku” (s. 156), „zważ, czytelniku” (s. 165), „O Czytelniku, Mój Czytelniku, zgadnij!” (s. 185). Niemniej bez wątplenia także w oczach czytelników narrator chce wypaść jak najlepiej, bo i oni wydadzą dotyczący go wyrok, chociaż w tym wypadku pozbawiony sankcji prawnej.

Również, jeśli chodzi o organizację tekstu, mimo że – jak wykazuje Tammi²² – Humbert Humbert jest autorem bardzo świadomym i traktuje ostatecznie swój tekst przede wszystkim jako skomplikowane dzieło sztuki literackiej, zasadna pozostaje wątpliwość dotycząca prawdopodobieństwa stworzenia przezeń wszystkich tekstowych wzorów, wątpliwość, którą wyraził Alfred Appel junior, pisząc, że cały system zawartych w powieści tropów „wykracza poza możliwości owego, jak czytamy, niepoprawionego «pierwszego szkicu» Humberta, rękopisu, który miał być gorączkowo tworzony przez okres niecałych dwóch miesięcy”²³. Warto też zauważyć, że wiele pojawiających się w tekście – zwłaszcza w rosyjskiej wersji językowej, ale nie wyłącznie w niej – aluzji do utworów piśmiennictwa rosyjskiego²⁴ nie może być efektem świadomych zabiegów Humberta, nie jest on bowiem Rosjaninem, rusycystą czy choćby człowiekiem znającym język rosyjski i nic w książce nie wskazuje na to, by był wielbicielem i znawcą rosyjskiej kultury (chyba że zwodzi on nas, mówiąc o swoim pochodzeniu, i że w jego żyłach obok kropli Dunaju płynie też przynajmniej jedna kropla, a może i więcej kropel Newy).

²⁰ P. Tammi, *op. cit.*, s. 274.

²¹ W pewnym miejscu pojawia się nawet jednoznacznie wskazująca na przeznaczenie tekstu do druku „uwaga do zecera” (s. 132).

²² P. Tammi, *op. cit.*, s. 279–281.

²³ A. Appel, Jr., „*Lolita*”: *The Springboard of Parody*, s. 118. Z kolei Julia Bader stwierdza: „Chociaż powieść ma formę pierwszoosobowego pamiętnika, mamy tu tematy i odkrycia, nad którymi Humbert nie sprawuje pełnej kontroli”. J. Bader, *op. cit.*, s. 57.

²⁴ Sporo z nich wymienia A. Dolinin, *Dwojnoje wriemia u Nabokowa (Ot „Dara” k „Lolitie”)*, [w:] *idem, Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 304–305, 327–328 (przypis 37). Por. też C. R. Proffer, *op. cit.*, s. 20–21, 48–50, oraz P. Meyer, *Nabokov's „Lolita” and Pushkin's Onegin: McAdam, McEve and McFate*. [W:] *The Achievements of Vladimir Nabokov: Essays, Studies, Reminiscences, and Stories from the Cornell Nabokov Festival*, ed. G. Gibian, S. J. Parker, Ithaca 1984, s. 179–211.

Dodajmy, że autor przedstawiony (dawno porzuciwszy pomysł mowy obrończej) ostatecznie nazywa swój tekst „pamiętnikiem” (s. 373, w oryginale *memoir*)²⁵, podczas gdy autor implicytny traktuje go niewątpliwie jako powieść, a więc i w kwestii gatunku utworu występuje tu wyraźna różnica²⁶. Także tytuł tekstu Humberta jest nieco inny niż ten, który figuruje na okładce książki Nabokova. Tytuł pochodzący od autora przedstawionego podaje nam John Ray junior: „Lolita, albo wyznania owdowiałego europida” (s. 5)²⁷. Zawarty w owym tytule rzeczownik „wyznania” znów przywołuje gatunek inny niż powieść, gatunek nienależący do gatunków beletrystycznych i nienakierowany przede wszystkim na wartości estetyczne.

Humbert Humbert sprawuje nad tekstem (z wyjątkiem przedmowy Johna Raya juniora) całkowitą kontrolę²⁸, wszystko, czym czytelnik dysponuje, przefiltrowane jest przez jego osobę, nie tylko musiało zyskać jego „nihil obstat”, ale też zostać przezeń zapisane (przypomina to sytuację znaną z wcześniejszej *Rozpaczy*). Sygnały świadczące o niewiarygodności narratora to m.in. sprzeczności w jego wypowiedziach. Zauważmy np., że narrator mówi o „znikomej liczbie” nimfetek (s. 18), a zarazem w jego relacji od nimfetek aż się roi. Powiada przykładowo, że koleżanki Lolity ze szkoły w Beardsley sprawiły mu zawód. Wymienia cztery, które poznał, i oznajmia, że „pretensje do nimfęctwa” rościć sobie mogła tylko jedna z nich. Piątą koleżankę, która z nieznanых powodów „nigdy nie przychodziła”, podejrzewa o bycie „autentyczną nimfetką” (s. 220). Rzeczywiście, „znikoma liczba”! Sprzeczne ze sobą są też Humbertowe samooskarżenia i usprawiedliwanie siebie za pomocą wszelkich dostępnych argumentów. Narrator powiada o sobie „bydlę ze mnie” (s. 233), stwierdza, że ukryty jest w nim „ogromny, obłąkany potwór” (s. 151), nazywa samego siebie „panem Hyde” (s. 249), swój zamierzony „fortel”, głębokie uśpienie Lolity za pomocą środków farmakologicznych, określa jako „dość plugawy” (s. 155), a jednocześnie stwierdza: „Rozwodzę się nad dreszczami i podcho-

²⁵ V. Nabokov, *The Annotated Lolita*, s. 310.

²⁶ Dodajmy, że również doktor John Ray junior, fikcyjny wydawca tekstu Humberta Humberta i autor poprzedzającej wydanie przedmowy, określa ów tekst jako „pamiętnik” (s. 6).

²⁷ Taki tytuł parodystycznie przywołuje charakterystyczne dla powieści osiemnastowiecznej dwuczłonowe tytuły, w których pierwszy człon stanowi imię kobiece, przykładowo *Justyna, czyli niedole cnoty* (*Justine ou les malheurs de la vertu*) markiza de Sade, czy *Pamela albo Cnota nagrodzona* (*Pamela, or Virtue Rewarded*) Samuela Richardsona. Zwracają na to uwagę Appel i Christelle Klein: A. Appel, Jr., *Notes*, s. 321; C. Klein, *op. cit.*, s. 50. Różnica jest, według Klein, znacząca, Nabokov wybiera prosty tytuł, imię bohaterki, autor przedmowy woli tytuł dwuczłonowy, chodzi mu bowiem przede wszystkim o wymiar etyczny i dydaktyczny. Oczywiście w ostatecznej instancji i za tym tytułem stoi Nabokov, który parodystycznie przywołuje osiemnastowieczne powieści, chcące być „lekcją życia, lekcją moralności”. *Ibidem*, s. 51. Dodajmy jednak, że dwuczłonowy tytuł pochodzi od Humberta Humberta, za jego wyborem mogłaby w jego wypadku przemawiać chęć podkreślenia (prawdziwego czy nie) przełomu moralnego, jaki przeżył, i zwrócenie nań uwagi odbiorcy. Dodać jeszcze można, że ponieważ styl przedmowy Raya przypomina gdzieś indziej styl Humberta Humberta niektórzy krytycy podejrzewają, że Ray naprawdę nie istnieje, że jest wymysłem ukrytego pod pseudonimem Humbert Humbert autora przedstawionego. Por. C. Proffer, *op. cit.*, s. 82; R. H. Block, *Humbert the Character, Humbert the Writer*. [W:] Vladimir Nabokov's „Lolita”, ed. H. Bloom, New York 1993, s. 101; W. Connolly, „Nature's Reality” or Humbert's Fancy?: Scenes of Reunion and Murder in „Lolita”, „Nabokov Studies” 1995, nr 2, s. 44.

²⁸ Oczywiście można powiedzieć, że kontrolę taką sprawuje nad nim również John Ray junior – jako edytor tekstu nieżyjącego już Humberta Humberta, zakresu jego interwencji redaktorskich nie jesteśmy jednak w stanie określić, nie widzimy też w tekście ich śladów.

dami tej odległej nocy, postanowiłem bowiem udowodnić, że nie jestem, nie byłem i nigdy nie mogłem być brutalnym łotrem” (s. 159). Zanalizujmy jeszcze inny przykład sprzeczności: już od pierwszej strony właściwego tekstu wiemy, że narrator jest zabójcą, pisze przecież w trzecim akapicie, mając na myśli siebie: „Na mordercę zawsze można liczyć, że błysnie kunsztowną prozą” (s. 9)²⁹. Tymczasem w pewnym momencie czytamy: „Nie jesteśmy zabójcami – co to, to nie. Poeci nie zabijają” (s. 106). Humbert więc określa siebie jak poetę³⁰. Wcześniej jednak powiada: „ja nie jestem poetą. Jestem tylko bardzo sumiennym kronikarzem” (s. 86)³¹. Humbert mówi w danym fragmencie tekstu to, co przydaje mu się akurat w jego retorycznych grach.

Nomi Tamir-Ghez (będziemy tu częściowo podążać za jej ustaleniami) precyzyjnie pokazuje, w jaki sposób Humbert Humbert posługuje się sztuką perswazji³². Przede wszystkim narrator w pełni korzysta z prerogatywy wyboru tego, co pokazywane i cytowane. Wszelkie cudze wypowiedzi są wbudowane w jego tekst. *Lolita* rzadko dopuszczana jest do głosu, a jej uczuć czytelnik może się jedynie domyślić, do czego narrator go bynajmniej nie zachęca. Jedynie czasami, jakby przez niedopatrzenie, pozostawienie luki, wpływa na powierzchnię naga prawda o sytuacji tytułowej bohaterki. Nie ma tych luk zbyt wiele, ale jedna z nich pojawia się w wyjątkowo uprzywilejowanym semantycznie miejscu, na samym końcu części pierwszej powieści „W hotelu wzięliśmy osobne pokoje, lecz w środku nocy przyszła do mojego, szlochając, i bardzo delikatnie się pogodziliśmy. Widzicie, zupełnie nie miała dokąd pójść” (s. 172). Wrażliwemu czytelnikowi powinna się też wbić w pamięć wzmianka o łkaniach Lolity, którymi wybuchła ona „noc w noc”, ledwie Humbert zaczynał „symulować sen” (s. 212).

Dodajmy, że położenie i odczucia bohaterki dobrze charakteryzuje jej imię. Dolores wywodzi się od jednego z hiszpańskich określeń Matki Boskiej, María Dolores, María de los Dolores („bolesna”, „bolesciwa”, „od bólei” – nawiązanie do siedmiu bólei), a pośrednio też od hiszpańskiego i łacińskiego rzeczownika *dolor* („ból”, „cierpienie”, „żał”, „smutek”) i łacińskiego *dolorosus* („bolesny”, „cierpiący”, por. *Mater Dolorosa*)³³.

²⁹ *Lolita* zawiera pewne elementy powieści kryminalnej, zmieniając jednak jej zasadnicze pytanie. Od początku wiemy, kto zabił, otwarta pozostaje kwestia, kto jest ofiarą. Co więcej, tak jak autor kryminału wprowadza fałszywe tropy, które kierują podejrzenia na kogoś, kto okaże się niewinny, Nabokov każe nam się domyślać ofiary zabójstwa w *Lolocie*, a to przede wszystkim dlatego, że nasycy swoją powieść aluzjami do *Carmen* (1845) Prospera Mérimée, której bohater powodowany zazdrością zabija swoją ukochaną, tytułową postać utworu. Dodać trzeba, że można mówić o jednej jeszcze zagadce. Pod koniec utworu wiadomo już i kto zabił i kto został zabity. Nie ma jednak całkowitej pewności, czy zabójstwo dokonało się „naprawdę” (por. zakończenie przypisu 45).

³⁰ Sugeruje takie określenie także gdzie indziej, np.: „Delikatne, marzycielskie rejon, przez które peł-
 znałem, były schedą poetów – nie zaś łowiskiem zbrodni” (s. 159).

³¹ Na sprzeczność tych twierdzeń zwraca uwagę A. Dolinin, *op. cit.*, s. 312. Rosyjski badacz zauważa, że w *Lolocie* „pierwszoosobowa narracja zawiera mnóstwo wzajem się wykluczających, niemożliwych logicznie do pogodzenia stwierdzeń, dotyczących wielu zasadniczych dla fabuły wydarzeń, cech charakteryzujących i różniących postaci (w tym samego narratora), ich postępków i motywów”, *ibidem*.

³² N. Tamir-Ghez, *op. cit.*, s. 17–37.

³³ Por. J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 100 (hasło *Dolores*); H. Fros, S. J. F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. II, Kraków 1997, s. 48–49 (hasło *Dolores*); P. Hanks, F. Hodges, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 86 (hasło *Dolores*). O imieniu bohaterki i jego bolesnych konotacjach pisze też Alfred Appel junior: A. Appel, Jr., *Notes*, s. 334.

Imienia tego nie wybrał jej Humbert³⁴, tylko – w świecie przedstawionym – zapewne jej rodzice, a zasadniczo Nabokov, czyli autor realny, a także rozumiany jako zespół strategii pisarskich autor implicytny. Narrator używa imienia Lolita, kojarzy się ono z bardziej frywolną Lolą, będącą częścią pseudonimu „Lola Montes”, pod którym znana była irlandzka tancerka i słynna kurtyzana Marie Gilbert (1818–1861)³⁵, a przede wszystkim – o czym wspomina Appel³⁶ – z pseudonimem artystki kabaretowej Loli-Loli z filmu Josefa von Sternberga *Błękitny anioł* (1930, *Der blaue Engel*)³⁷, granej przez Marlenę Dietrich, trzykrotnie wspomnianą w *Lolocie* (Humbert nazywa Charlotte „ślaby m roztworem Marleny Dietrich”, wspomina o jej „marlenich nozdrzach”, a potem powiada: „Adieu, Marleno”, s. 43, 60 oraz 124). Inne skojarzenie nie powinno być dla narratora przyjemne, choć to on sam pisze: „Humbert był w pełni zdolny do stosunku z Ewą, lecz tęsknił za Lilith” (s. 22). Chodzi właśnie o Lilith (Lilit)³⁸, według literatury midraszowej, kabalistycznej i ludowych legend żydowskich demona, niebezpiecznego zwłaszcza dla rodzących kobiet i ich potomstwa, sukkuba oraz pierwszą żonę Adama, która nie chciała mu się podporządkować, uznając, że jest mu równa, i uciekła od niego i która postrzegana bywa jako wcielenie kobiecej niezależności i kobiecego buntu³⁹. Warto zauważyć, że Nabokov jest autorem rosyjskiego wiersza pt. *Lilit* napisanego w 1928 lub 1930 r.; pierwszą datę znajdujemy pod tekstem zamieszczonym w tomie wierszy zebranych⁴⁰; drugą (bez wyjaśnienia przez komentatorów tej daty) – w piątym tomie dzieł zebranych rosyjskiego okresu twórczości⁴¹. Drukiem ukazał się tekst – oryginał i autorski przekład angielski – dopiero w zbiorze *Wiersze i problemy* (1979, *Poems and Problems*), tu pod

³⁴ Fikcyjny autor przedmowy pisze: „Dziwaczny pseudonim autora jest jego własnym wynalazkiem [...]. Tylko rym łączy nazwisko «Haze» z prawdziwym nazwiskiem bohaterki, lecz jej imię zbyt organicznie splecione jest z najbardziej wewnętrzną tkanką książki, aby można było je zmienić [...]” (s. 6). Wolno się zastanawiać, jakie jest „prawdziwe” nazwisko Lolity. Mogłoby to być Maze (nazwisko takie w USA występuje), co po angielsku znaczy labirynt. Sugerowałoby to, że Lolita jest dla Humberta labiryntem, tak jak nazwisko Haze sugeruje jej mglistość (ang. haze – „zamglenie”, „mgielka”, „mgła”, „opar”). Istotnie, narrator w zasadzie nie zna „swojej” Lolity.

³⁵ P. H a n k s, F. H o d g e s, *op. cit.*, s. 209 (hasło *Lola*).

³⁶ A. A p p e l, Jr., *Notes*, s. 333.

³⁷ Nabokov twierdził (oczywiście jego wypowiedziom nie zawsze można wierzyć), że to skojarzenie było niezamierzone i prawdopodobnie należy je uznać za szczęśliwy zbieg okoliczności, jako że filmu von Sternberga nigdy nie widział, a nie widział go, ponieważ pierwszorzędne kina w Berlinie były dla niego w okresie, kiedy mieszkał w tym mieście i kiedy film miał premierę, po prostu za drogie. Pisarz przyznawał jednak, że oglądał fotostudy tego filmu. A. A p p e l, Jr., *Nabokov's Dark Cinema*, New York 1974, s. 310–311 (przypis 17).

³⁸ Według Jefima Kurganowa, powiązanie z Lilit ma dla *Lolity* znaczenie kluczowe, co jednak wydaje się pewną przesadą. J. K u r g a n o w, *Lolita i Ada*, Sankt-Pietierburg 2001.

³⁹ M. J. B i n G o r i o n B e r d y c z e w s k i, *Żydowskie legendy biblijne*, przeł. R. Stiller, Katowice 2009, s. 61–62; P. P a z i Ń s k i, *Ile żon miał pierwszy mężczyzna i co im zawdzięczamy?*, „Midrasz” 2009, nr 11, s. 8–10; E. N o s e n k o, *Lilit w ludowej demonologii żydowskiej*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, „Midrasz” 2009, nr 11, s. 12–17; A. A. P a p a z j a n, [hasło] *Lilit*. [W:] *Mifologia. Ilustrowany encyklopedyczny słownik*, red. J. M. Mielewski, Sankt-Pietierburg 1996, s. 407–408.

⁴⁰ W. N a b o k o w, *Stichotworienija*, wstępnielna statja, sost., podgotowka tieksta, primieczanija M. E. Malikowa, Sankt-Pietierburg 2002 (Nowaja Biblioteka poeta), s. 223.

⁴¹ W. N a b o k o w, *Sobranije soczinenij russkogo pierioda w piami tomach*, t. V: 1938–1977, sost. N. I. Artemienko-Tolstaja, Sankt-Pietierburg 2000, s. 438. Cytaty z tekstu wiersza za tym samym wydaniem, s. 336–438.

tekstem mamy datę 1928. Podmiotem utworu jest nieboszczyk (tekst zresztą zaczyna się dobitnym stwierdzeniem „Umarłem”). Widząc faunów (zdaje mu się, że w każdym rozpoznaje bożka Pana), uznaje, że znalazł się w raju. W pewnej chwili dostrzega w drzwiach dziewczynkę, błyskającą „rudą pachą”, nagą, z lilią wodną we włosach, „kształtną jak kobieta”. Dziewczynka przypomina mu córkę młynarza, którą widział rozebraną, wychodzącą z kąpieli, w latach chłopięcych („wiośnie ziemskiego życia”), nazywa ją jednak „swoją Lilit”. Podchodzi do niej i w tej samej chwili jego ubranie się spopiela. Dziewczynka „po dziecięcemu” bierze go „za płomień” i prowadzi do pokoju, a potem pozwala mu wejść w siebie, po chwili jednak nagle odsuwa się i owija jakimś woalem, a podmiot zauważa, że znów stoi na ulicy, że ze sprośnym beczeniem dzieci patrzą na jego sterczącą „buławę”, że gęstnieje obserwujący go „kozłonogi, rudy” tłum. Na końcu utworu pojmuje, że znalazł się w piekle. Oczywiście koźle nogi i czerwona barwa włosów mogą skojarzyć się z diablami, jako że diabelskie wizerunki były wzorowane na antycznych obrazach Pana, satyrów i faunów (chodzi zwłaszcza o cechy kozła)⁴², a czerwień jest kolorem diabelskim, odwołującym się m.in. do ognia piekielnego. Seksualny raj przemienia się więc w piekło⁴³, nie inaczej wygląda to w wielu innych utworach Nabokova. W nocy do wiersza autor powiada: „*Lilit*, napisana przed ponad czterdziestu laty po to, żeby zabawić przyjaciela, nie mogła się ukazać w żadnym ze statecznych periodyków emigracyjnych. Rękopis wiersza dopiero niedawno objawił się pośród moich starych papierów. Inteligentni czytelnicy powstrzymają się od poszukiwania w tej bezosobowej fantazji jakichkolwiek związków z moją późniejszą twórczością beletrystyczną”⁴⁴. Niektórzy czytelnicy nie przestraszyli się jednak groźby posądzenia o brak inteligencji. Jak powiada niemiecki krytyk, autor *Lilit* „ma zaledwie dwadzieścia osiem lat, kiedy ją pisze, ale *Lolita* błyska już za horyzontem”⁴⁵.

Wróćmy jednak do narratora powieści i jego siły przekonywania. Kolejną prerogatywą, wynikającą z pozycji „pana i władcy” tekstu, jest możliwość opowiedzenia wydarzeń w dowolnej kolejności. Łączy się to z możliwością wyboru gatunku i związanego z nim sposobu opowiadania. Humbert korzysta z dwu wzorów gatunkowych – dziennika i pamiętnika. Dziennik zakłada minimalny dystans między czasem, w którym rozgrywają się opisywane wydarzenia, a czasem narracji. Jak zauważa Tamir-Ghez, Humbert naśladuje dziennik i stosuje typowe dla niego zabiegi, aby „udramatyzować przeszłość i bardzo konkretnie i szczegółowo przywołać zdarzenia i emocje, skłaniając w ten sposób czytelnika do dzielenia jego uczuć. Im bardziej sceniczny i dramatyczny charakter ma narracja, w tym bliższy kontakt wchodzi czytelnik z materiałem, tym bardziej się z nim identyfikuje i uznaje go za ludzki i możliwy do zrozumienia”⁴⁶. Z kolei forma pamiętnika

⁴² Zob. przypis 55 do rozdziału o opowiadaniu *Zwiedzanie muzeum*.

⁴³ Jak ujmuje to Michael M a r: „Raj swobodnej rozkoszy z uwodzicielką przepoczwarza się w piekło stosunku przerywanego i wstydu”: *Solus Rex. Die schöne böse Welt des Vladimir Nabokov*, Berlin 2010, s. 130.

⁴⁴ V. Nabokov, [Nota do wiersza *Lilit-Lilith*], [w:] i d e m, *Poems and Problems*, New York 1981, s. 55. Wersja rosyjska noty w: W. N a b o k o v, *Stichi*, Ann Arbor 1979, s. 319.

⁴⁵ M. M a r, *op. cit.*, s. 130.

⁴⁶ N. T a m i r - G h e z, *op. cit.*, s. 26.

pozwala na dwojaką perspektywę czasową, dzięki czemu narrator w naturalny sposób odzywa się jako człowiek odmieniony, coś w rodzaju nawróconego grzesznika, zyskując dzięki temu sympatię odbiorcy. Może w tym pomóc również zakłócenie chronologii, przy czym w jednym wypadku ma ono kapitalne znaczenie. W ostatnim rozdziale narrator opowiada o czymś, co wydarzyło się „tuż po zniknięciu Lolity” (s. 372): wysiadłszy wskutek ataku mdłości z samochodu, Humbert podchodzi do murku oddzielającego szosę od przepaści i łowi uchem dźwięki dobiegające z położonego w dole miasteczka. Są to odgłosy zabawy dzieci. „Kiedy tak stałem na wyniosłym urwisku – czytamy – wsłuchany w tę muzyczną wibrację i w błyski osobnych okrzyków na tle jak gdyby skromnego szemrania, zrozumiałem nagle, że źródłem dojmującej beznadziei, która mnie przytłacza, nie jest brak Lolity u mego boku, lecz nieobecność jej głosu w tym zgodnym chórze” (s. 373)⁴⁷. Abstrahując od tego, czy możemy wierzyć w ten żal i poczucie winy za pozbawienie bohaterki dzieciństwa (podobnie niekoniecznie musimy wierzyć niespolegliwemu narratorowi w sprawie wyznania miłości do Lolity, nie będącej już nimfietką)⁴⁸, trzeba pamiętać, że owo świadectwo „moralnego odrodzenia” (John Ray junior mówi

⁴⁷ Sam Nabokov uznaje ten fragment za jeden z „nerwów powieści”. *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita”*. [W:] V. N a b o k o v, *Lolita*, s. 382.

⁴⁸ Świadectwa autora, a więc wypowiedzi spoza powieści, skłaniają nas do tego, by Humbertowi pod tym względem wierzyć. W jednym z wywiadów pisarz powiedział: „Nie sądzę, by *Lolita* była książką religijną, ale uważam, że jest książką moralną. W moim głębokim przekonaniu Humbert Humbert w ostatnim etapie swego życia jest człowiekiem moralnym, ponieważ zdaje sobie sprawę, iż kocha Lolitę tak, jak powinna być kochana każda kobieta. Jest już jednak za późno, zniszczył jej dzieciństwo”. D. M. D a v i s, *On the Banks of Lake Leman Mr Nabokov Reflects on „Lolita” and „Onegin”*, „The National Observer”, nr z 29 VI 1964, s. 17. Cyt. za: D. R a m p t o n, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge 1984, s. 202 (przypis 34). W przedmowie do amerykańskiego wydania *Rozpaczy* Nabokov porównuje narratorów i zarazem bohaterów obu powieści i powiada: „Hermann i Humbert są do siebie podobni tylko o tyle, o ile dwa smoki namalowane przez tego samego malarza w różnych okresach jego życia przypominają się wzajemnie. Obydwaj są neurotycznymi lajdakami, jest jednak w raju taka zielona alejka, po której raz do roku wolno przechadzać się o zmierzchu Humbertowi, Hermannowi natomiast piekło nie pozwoli nigdy oddalić się choćby na chwilę”. V. N a b o k o v, *Przedmowa do wydania amerykańskiego [1966]*, [w:] i d e m, *Rozpacz*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 10. Za coś widocznie w opinii pisarza Humbert na tę doroczną nagrodę zasługuje. Dodajmy, że jest jeszcze jedna kwestia, która skłania, by wątpić w świadectwo miłości narratora do „podstarzałej” Lolity. Tym czymś jest pewna niekonsekwencja dotycząca dat wydarzeń (a Nabokov zawsze stara się być w tych sprawach bardzo precyzyjny). John Ray junior stwierdza, że Humbert zmarł „szesnastego listopada 1952 roku” (s. 5), co daje 53 dni do momentu aresztowania (25 września), tymczasem sam narrator powiada, że pisanie wspomnień zajęło mu o trzy dni więcej. Ta niekonsekwencja skłania niektórych badaczy do stwierdzenia, że wszystko, co nastąpiło po otrzymaniu listu od Lolity (a więc m.in. spotkanie z nią, zastrzelenie Quilty’ego i aresztowanie, możliwe, że również sam ów list już nie jest „realny”) należy uznać za fantazję Humberta. Wspiera tę tezę fantasmagoryczny charakter sceny zabójstwa. Na zachwianie precyzji datowania jako pierwsza zwróciła uwagę Elizabeth Bruns (*Autobiographical Acts: The Changing Situation of Literary Genre*, Baltimore 1976, s. 145–146), a szerzej zajęły się nią Christine Tekiner (*Time in Lolita*, „Modern Fiction Studies” 1979, vol. 25, nr 3, Special Nabokov Issue, ed. C. S. Ross, s. 463–469) oraz Leona Toker (*Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca 1989, s. 209–211). Gorącym zwolennikiem tezy o fantastycznym charakterze wydarzeń po 22 września jest Dolinin (A. Dolinin, *Nabokov’s Time Doubling: from „The Gift” to „Lolita”*, „Nabokov Studies” 1995, nr 2, s. 3–40; i d e m, *Dwojnoje wriemia u Nabokowa [Ot „Dara” k „Loliti”]*, [w:] i d e m, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 312–321). Piszącemu te słowa rozsądne wydaje się przypuszczenie Briana Boyda („Even Homais Nods”: *Nabokov’s Fallibility; or, How to Revise Lolita*. [W:] *Vladimir Nabokov’s „Lolita”: A Casebook*, ed. E. Pifer, Oxford 2003, s. 69), że Nabokov popełnił drobny błąd, którego później nie zauważył, pisząc 16 zamiast 19 (odwrócenie dziewiątki daje szóstkę) listopada, ale w wypadku tak chętnie zwodzającego czytelnika pisarza, a przy tym pisarza przywiązującego taką wagę do drobnych szczegółów niejaki wątpliwości pozostają.

o czymś, „czemu trudno nie przyznać rangi apoteozy moralnej”, s. 7) zostało wprawdzie umieszczone – przez Humberta Humberta – na końcu tekstu, jako swego rodzaju podsumowanie czy nieomal morał, ale jest przecież wspomnieniem zdarzenia wyraźnie wcześniejszego. Jak słusznie zauważa Brian Boyd, doznając owego odrodzenia narrator „czuje już żądzę zemsty, równie natarczywą jak jego wcześniejsze pragnienie *Lolity*”⁴⁹. Jego obsesją pozostanie przez najbliższe trzy lata odnalezienie i zabicie człowieka, który odebrał mu nimfетkę. Później dopiero przekona się o jałowości tego czynu. To, rzecz jasna, stawia owo moralne odrodzenie pod znakiem zapytania.

Oczywistą prerogatywą wynikającą z kontroli tekstu jest wybór typu narracji. Co prawda narracja pierwszoosobowa wydaje się tu zdecydowanie najbardziej naturalna, nie jest jednak bynajmniej jedyną możliwością⁵⁰. Ma się rozumieć, Humbert czerpie z takiego rozwiązania wyraźne korzyści, gdyż czytelnik ma tendencję do wiary w słowa narratora i do emocjonalnego utożsamiania się z nim, usprawiedliwiania go i traktowania z sympatią. Narrator zresztą o tę sympatię zręcznie zabiega. Rozgrywa np. wspomniany wyżej fakt, że jego adresaci są dwojakiego rodzaju, z jednej strony sędziowie i ławnicy, a z drugiej czytelnik. Tych pierwszych niekiedy traktuje z sarkazmem, nawet wręcz ich atakuje: „Oziębłe panie sędziny! [...] Powiem wam coś bardzo dziwnego” (s. 160). Jak trafnie zauważa Tamir-Ghez, ośmieszając pierwszego adresata, Humbert subtelnie uwodzi drugiego, czyli czytelnika, „sugerując, że o n ani nie jest oziębły (czy dotknięty niemocą płciową), ani nie myśli konwencjonalnie, toteż zdolny jest do zrozumienia”⁵¹. Schlebaniem czytelnikowi i budowaniem specjalnej więzi z nim są również przynajmniej niektóre zwroty do niego, np. niezwykle emocjonalny „O, Czytelniku Mój, Czytelniku!” (m.in. s. 246). W pewnym momencie narrator zwraca się do odbiorcy per „towarzyszu” (s. 200), budując w ten sposób przestrzeń wspólnoty. Posuwa się wręcz do nazwania go „bratem” (co prawda w języku obcym): „Czytelniku! *Bruder!*”⁵². Ponieważ jest to oczywista aluzja do ostatniego wersu wiersza Charles’a Baudelaire’a *Au lecteur* (Do czytelnika), otwierającego *Kwiaty zła* (1857, *Fleurs du mal*), w którym czytamy „Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère”⁵³, czyli „Czytelniku-hipokryto, mój bliźni, mój bracie”, mamy tu do czynienia z próbą narzucenia odbiorcy czegoś w rodzaju współwiny. W rozdziale opisującym pierwszą noc Humberta z *Lolita* w jednym łóżku narrator zwraca się do odbiorcy: „Proszę, czytelniku: choćby ci się już przejadł czuły, chorobliwie wrażliwy, nieskończenie przezorny bohater mej książki, nie pomijaj tych nader istotnych stronic!” (s. 156). Jak zauważa Tamir-Ghez, narrator nie tylko przypisuje tu (zresztą, paradoksalnie, w formie rzekomych zarzutów i dzięki owej formie tym skuteczniej) odbiorcy pozytywne opinie o sobie, ale „sugeruje, że czytelnik wołałby, by Humbert był bardziej zdecydowany w realizacji swego zamysłu zgwałcenia dwunastoletniej dziewczynki”⁵⁴.

⁴⁹ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 254.

⁵⁰ Pisanie w niektórych miejscach o Humbercie w trzeciej osobie wyraźnie sugeruje rozdwojenie narratora i oznacza próbę zdjęcia z niego przynajmniej części odpowiedzialności, odpowiedzialny jest tylko dawny Humbert.

⁵¹ N. Tamir-Ghez, *op. cit.*, s. 31, podkreślenie autorki cytatu.

⁵² V. Nabokov, *Lolita*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1991, s. 292. W przekładzie Kłobukowskiego: „*Lecteur! Bruder!*” (s. 317). W oryginale: „*Reader! Bruder!*”. V. Nabokov, *The Annotated Lolita*, s. 264.

⁵³ Aluzję identyfikuje A. Appel, Jr., *Notes*, s. 264.

⁵⁴ N. Tamir-Ghez, *op. cit.*, s. 33.

Wreszcie przywilejem gospodarza tekstu jest interpretacja opisywanych wydarzeń. Wystarczy wspomnieć o licznych fragmentach, w których narrator przekonuje nas, że Lolita jest w istocie nie tyle dzieckiem, ile demonem w dziecięcej skórze (np. „każdy mój nerw wciąż jeszcze namaszczone jest i okolony świeżym wspomnieniem jej ciała – ciała jakiegoś nieśmiertelnego demona w przebraniu dziewczynki”, s. 168). Zobaczmy, jak np. narrator usprawiedliwia swoją wręcz chorobliwą zazdrość o Lolitę:

Wzdłuż nerwu optycznego jeszcze wibruje mi następująca wizja: Lo jedzie wierzchem – ogniwo w łańcuchu jeźdźców podczas wycieczki konnym szlakiem: podryguje sunąc stępą, z przodu ma jakąś starszą panią, a z tyłu niedzielnego kowboja o czerwonym karku i sprośnych myślach; za kowbojem jadę ja i nienawidzę jego tłustych pleców w kwiciastej koszuli bardziej zajadle niż kierowca nienawidzi powolnej ciężarówki na górskiej drodze. W schroniskach narciarskich patrzyłem, jak odpływa, niebiańska i samotna, na eterycznym wyciągu, coraz wyżej, ku migoczącemu szczytowi, gdzie roześmiani sportowcy nadzy od pasa w górę czekają na nią, na nią.

(s. 192–193)

Oczywiście „niedzielnego kowboja” musi mieć „sprośne myśli”, a „sportowcy” z pewnością odznaczają się skłonnościami pedofilskimi. Nie dowiemy się, jak jest naprawdę (choć zapewne inaczej, niż się nam wmawia), bo i my bardzo rzadko możemy przebić się przez ściany świadomości narratora.

„Pierwszy leciutki puls zwiastujący nadejście *Lolity* – powiada Nabokov w napisanym w 1957 r. artykule mającym otędownić towarzyszyć edycjom powieści – wstrząsnął mną pod koniec roku 1939 lub w początkach 1940, w Paryżu, kiedy leżałem powalony ciężkim atakiem nerwalgii międzybrowowej. Jeśli mnie pamięć nie myli, wstępny dreszcz inspiracji w ten czy inny sposób wywołała gazetowa wzmianka o małpie człekokształtnej w Jardin des Plantes, która to małpa po wielomiesięcznych namowach pewnego naukowca narysowała pierwszy na świecie szkic węglem sporządzony przez zwierzę: przedstawiał on kraty klatki nieszczęsnego stworzenia”⁵⁵. Mniejsza z tym, czy informacja ta jest prawdziwa (można w to wątpić, bo w powstałym przed podaną datą *Darze* znajdujemy w wypowiedzi jednej z drugoplanowych postaci zarodek fabuły *Lolity*)⁵⁶, Nabokov nieprzypadkowo wprowadził ją do tekstu funkcjonującego jako posłowie powieści. *Lolita* jest takim właśnie rysunkiem prętów klatki, klatki Humberta, patrzącego na świat krańcowo subiektywnie, wyjątkowo niezdolnego do empatii. Nie chodzi tu bynajmniej o więzienie, do którego trafił Humbert i w którym napisał swoje wyznania, tylko o więzienie jego świadomości, jego „ja”. *Nota bene*, w pewnym momencie narrator określa siebie mianem „podstarzałego małpiszona” (s. 46), a w innym mówi o swym uchu jako

⁵⁵ Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „*Lolita*”, s. 375–376. Tak samo o genezie pomysłu *Lolity* pisarz mówi w jednym z wywiadów: V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 15–16.

⁵⁶ Wypowiedź ta przytoczona została w rozdziale o *Czarodzieju*, s. 302–303 niniejszej książki. Jak zauważa jeden z badaczy, tekst gazetowy, o którym pisarz wspomina, „nie został odnaleziony i mamy wszelkie powody sądzić, że Nabokov go wymyślił”. L. de la D u r a n t e, *Kafka's Reality and Nabokov's Fantasy. On Dwarves, Saints, Beetles, Symbolism, and Genius*, „Comparative Literature” 2007, vol. 59, nr 4, s. 327 (przypis 13). Boyd przypuszcza, że być może w pamięci pisarza w gazetową wzmiankę przekształciła się fotografia trzymającego pędzel szympansa z londyńskiego zoo, która mniej więcej w tym czasie ukazała się we francuskich gazetach. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 512.

o „uchu małpoluda” (s. 57); dodajmy, że w oryginale zarówno w artykule-posłowniu, jak i w obu wypadkach w tekście powieści użyte jest to samo słowo: *ape*⁵⁷.

Lolita ulega – posłużmy się tu wcześniejszym polskim przekładem utworu – „bezpiecznej solipsyzacji”⁵⁸. Humbert tak naprawdę wcale jej nie dostrzega, widzi w niej przedstawicielkę kategorii nimfetek, być może zresztą kategorii obiektywnie nieistniejącej⁵⁹, jest ślepy na fakt, że Lolita to po prostu dziecko, jak również że Lolita to osoba. Widzi w niej swoje wyobrażenie o niej, dostosowane do jego potrzeb, a nie odrębną, niezależną, wolną istotę⁶⁰. Nie respektuje jej praw ani jej wolności, nie interesują go jej pragnienia (a jednocześnie skarży się, że Lolita odznacza się „dziecięcym brakiem wyrozumiałości wobec cudzych zachcianek”, kiedy ta nie chce go pieścić, gdy on obserwuje inne dziewczynki wychodzące ze szkoły, s. 193). Jego zboczenie, jego mania narzuca mu nie tylko wykrzywione widzenie Lolity, ale i wykrzywione widzenie świata w ogóle. Rację ma Alfred Appel junior, kiedy pisze w komentarzu do powieści, że solipsyzm, to „w *Lolice* słowo kluczowe”⁶¹.

Przypomnijmy cytat z wymyślnego filozofa Pierre’a Delalande’a, przytoczony już wcześniej w rozdziale o *Rozpaczy*⁶², a pochodzący z *Daru*: „W ziemskim domu zamiast okna jest lustro”. Człowiek zamknięty jest w komnacie luster, otoczony własnymi odbiciami, samym sobą. W szczególnym stopniu dotyczy to bohatera-narratora *Lolity*. Zwróćmy uwagę na jego pseudonim: Humbert Humbert ma w sobie lustrzaność, gdyż imię odbija się w nazwisku. Raczej nie przypadkiem miejsce jednej z kluczowych scen – pierwszej wspólnej nocy Humberta Humberta i Lolity – pełne jest luster i odbić⁶³: „W pokoju było dwuosobowe łóżko, lustro, dwuosobowe łóżko w lustrze, szafa w ścianie z lustrem w drzwiach, drzwi do łazienki, a w nich także lustro, niebiesko-ciemne okno, w nim zaś odbite łóżko, to samo łóżko odbite w drzwiach szafy, dwa krzesła, stolik ze szklanym blatem, dwie szafki nocne, dwuosobowe łóżko” (s. 144). Nawet okno jest tutaj nie oknem, lecz lustrem – jak „w ziemskim domu” według Delalande’a. Źródło tego absolutnego uwięzienia w sobie stanowi żądza Humberta, jej materializację jest w tej scenie tyle razy wymieniane, maniackalnie powracające dwuosobowe łóżko.

Zamknięcie czytelnika w tekście, którego władcą absolutnym jest narrator, odpowiada zamknięciu narratora w granicach własnej osoby. Odbiorca jednak może uciec z więzienia tekstu i unieść się ponad świat przedstawiony, np. konfrontując sprzeczności

⁵⁷ V. N a b o k o v, *The Annotated Lolita*, s. 41, 50, 313.

⁵⁸ V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. R. Stiller, s. 67.

⁵⁹ Humbert Humbert powiada: „między dziewiątym a czternastym rokiem życia zdarzają się dziewczynki, które pewnym urzeczonym wędrowcom, dwakroć lub wielekroć starszym niż one, zdradzają swą prawdziwą naturę, nie ludzką, lecz nimfią (czyli demoniczną); tym to stworzeniom wybranym proponuję nadać miano «nimfetek»” (s. 18).

⁶⁰ Zauważmy, że ujrzawszy Lolite po raz pierwszy, ma wrażenie, że przygląda mu się Annabel Leigh, jego pierwsza „miłość z Rivieri” (s. 46). W *Lolice* widzi więc nieżyjącą Annabel, ważne dla niego jest podobieństwo, ważna jest powtarzalność (motyw mocno wyeksponowany przedtem w *Rozpaczy*), a nie indywidualność i wyjątkowość.

⁶¹ A. A p p e l, Jr., *Notes*, s. 337.

⁶² Strona 158 niniejszej książki.

⁶³ Alfred Appel junior powiada, że pokój w zajeździe jest tu „małym więzieniem z luster”, w czym kryje się metafora solipsyzmu Humberta. A. A p p e l, Jr., *Notes*, s. 374.

różnych fragmentów narracji lub zestawiając wypowiedzi narratora z normami, które zapewne przyjmuje jako etyczne aksjomaty. Umożliwia mu to autor implicytny, czyli pewien zespół strategii autorskich lub, by posłużyć się słowami Nabokova z przedmowy do innej powieści, „antropomorficzne bóstwo”⁶⁴, które w owej innej powieści uosabia. W *Lolice* nie widzimy wprawdzie samego pisarza, nie słyszymy też żadnego głosu poza głosem narratora, ale możemy domyślać się jakiegoś innego punktu widzenia⁶⁵ i możemy wskazać na postaci, obecne w świecie przedstawionym w gruncie rzeczy tylko dzięki swoim imionom i nazwiskom, ale będące chyba wysłannikami autora implicytnego, choć wysłannikami bynajmniej z nim nie tożsamymi. Są nimi Aubrey De Los Destinos (s. 61)⁶⁶, kolega Lolity z klasy w szkole w Ramsdale (jego nazwisko znajduje się w środku listy uczniów tej klasy), ucieleśnienie losu (Humbert nazywa go „swoim osobistym diabłem”, s. 66)⁶⁷ oraz Vivian Darkbloom (anagram imienia i nazwiska Vladimir Nabokov), współautorka sztuki Clare’a Quilty’ego *Pani, która pokochała pioruny* (s. 36) i autorka jego biografii *Mój Kuku* (s. 6). Cóż, skrytego w niej (w gąszczu liter) twórcę można z pewnością nazwać współautorem wręcz wszystkich utworów Quilty’ego oraz autorem jego biografii, jego życia. Choć go nie widzimy ani nie słyszymy, obecność „antropomorficznego bóstwa” jest cały czas dobrze wyczuwalna.

⁶⁴ V. N a b o k o v, *Przedmowa* [do:] i d e m, *Nieprawie godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006, s. 15.

⁶⁵ Jak zauważa jedna z badaczek, „punkt widzenia» nie musi być wyrażony przez osobny głos”. J. B a d e r, *op. cit.*, s. 38.

⁶⁶ W oryginale Aubrey McFate. V. N a b o k o v, *The Annotated Lolita*, s. 54. W przekładzie Roberta Stillera Aubrey McFatum. V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. R. Stiller, s. 58. Pierwszy polski tłumacz powieści korzysta tu z formy nazwiska obecnej w wersji rosyjskiej. W. N a b o k o v, *Lolita*, New York 1967, s. 41. Postać ta wspomniana jest w *Lolice* siedmiokrotnie. Imię Aubrey kojarzy się z Aubreyem Beardsleyem (1872–1898), dekadentem brytyjskim, secesyjnym, ilustratorem m.in. dzieł Oscara Wilde’a; skojarzenie to wzmocnione jest pojawieniem się wymyślnego miasta Beardsley oraz faktem, że Clare Quilty wpisuje się do jednej z ksiąg meldunkowych jako Aubrey Beardsley właśnie (s. 304). Takie a nie inne imię postaci ucieleśniającej los może wskazywać na fakt, że los w *Lolice* jest perwersyjny. O Beardsleyowskim motywie w powieści pisze Appel: A. A p p e l, Jr., *Notes*, s. 361, 391, 416. Aubrey jest pasującym imieniem dla ucieleśnienia losu, gdyż pochodzi od germańskiego Alberic, złożonego z *alb* – „elf”, ale i inna „postać nadprzyrodzona”, i *ric* – „władza”, „potęga”. P. H a n k s, F. H o d g e s, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 31 (hasło *Aubrey*).

⁶⁷ Jak wspomina Marc Szeftel, kolega Nabokova z Cornell University, pisarz w prywatnej rozmowie zgodził się z nim, że głównym tematem *Lolity* jest los. M. S z e f t e l, *Lolita at Cornell*, „Cornell Alumni News” 1980, numer z listopada. Cyt. za przedrukiem w: G. D i m e n t, *Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*, Seattle and London 1997, s. 144.

XVIII

CZARODZIEJ

Opowieści czy może obszernego opowiadania¹ Vladimira Nabokova *Czarodziej* (*Wołszebnik*), jednej z ostatnich jego próz napisanych po rosyjsku, nie sposób chyba dzisiaj rozpatrywać w oderwaniu od najślawniejszego dzieła pisarza, *Lolity*, a to dlatego, że owa znakomita powieść przejmując część schematu fabularnego wcześniejszego i znacznie krótszego utworu. W dodatku *Czarodziej* przed opublikowaniem *Lolity* nie istniał jako fakt publiczny, gdyż po napisaniu zdążyło jego tekst poznać zaledwie kilka osób, a ogłoszono go drukiem dopiero po śmierci autora, od razu usytuował się więc w świadomości czytelniczej jako swego rodzaju ciekawostka, apendyks do słynnej książki, należącej już do klasyki literatury współczesnej. Niemniej pamiętać trzeba, że opowieść powstawała jako dzieło całkiem samodzielne, a nie jako szkic do powieści, której napisania pisarz pewnie jeszcze wówczas nawet nie przeczuwał i na której kształt ogromny wpływ wywarły jego doświadczenia późniejsze, amerykańskie.

Pomysł *Czarodzieja* pojawił się we wrześniu 1939 r. w Paryżu, kiedy pisarz leżał w łóżku powalony grypą i atakiem newralgii międzyżebrowej, utwór powstał w październiku i listopadzie², a więc już w czasie wojny, choć we Francji była to na razie „dziwna wojna”. Nabokowie mieszkali wtedy przy rue Boileau pod numerem 59. Wkrótce po napisaniu autor podczas zaciemnienia przeczytał swój tekst grupie przyjaciół. Byli wśród nich znany pisarz emigracyjny Mark Aldanow oraz Ilja Fondaminski, jeden z redaktorów paryskich „Sowriemiennych zapisek”. Właśnie temu pismu autor zaproponował swoją opowieść, ale redakcja nie zdecydowała się jej zamieścić, być może z powodu tematu (pedofilia) i śmiałości jego przedstawienia, a być może z racji ogólnych trudności związanych z wojną (w 1940 r. „Sowriemiennye zapiski” miały zakończyć swoje istnienie).

Nabokov zaproponował również swoje dzieło, charakteryzując je jako opowieść w stylu Boccaccia i Aretina³, mającemu swoją siedzibę w Belgii wydawnictwu „Petropolis”,

---

¹ Według świadectwa Giennadija Barabtarlo na rosyjskim maszynopisie figuruje określenie gatunkowe „powieść” (czyli opowieść), jednakże przekreślone: G. Barabtarlo, *Biriuk w czepce*, „Zwiezda” 1996, nr 11, s. 204 (przypis 4). Artykuł ten jest lekką zmienioną wersją wcześniejszego anglojęzycznego: G. Barabtarlo, *Those Who Favor Fire* (On „The Enchanter”), „Russian Literature Triquarterly”, nr 24, Ann Arbor 1991, s. 89–112.

² Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990, s. 512.

³ Por. J. Lewing, *Primieczanija*. [w:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. V: 1938–1977, Sankt-Pietierburg 2000, s. 656.

a konkretnie jego właścicielowi Abramowi S. Kaganowi, który jednak w wojennym czasie nie mógł sobie pozwolić na realizację nowych projektów. Pisarz wspominał, między innymi w artykule, który stał się posłowiem do wielu wydań *Lolity*, o zniszczeniu rękopisu („tekst mi się nie podobał, zniszczyłem go więc w jakiś czas po przeprowadzce do Ameryki”)⁴ i, jak się zdaje, istotnie był przekonany, że zapis opowieści nie istnieje. Dopiero w lutym w 1959 r. stwierdził, że się pomylił⁵. Maszynopis podczas przeglądania i pakowania rzeczy przed wyjazdem z Itaki w stanie Nowy Jork odkryła jego żona Wiera „i triumfalnie pokazała go mężowi”⁶. Ten, uznawszy po lekturze, że odnaleziony utwór to w istocie „piękny okruch prozy rosyjskiej, precyzyjny i przejrzysty”⁷, natychmiast napisał list proponujący opublikowanie jego przekładu „być może w ograniczonej liczbie numerowanych egzemplarzy i w dość wysokiej cenie”⁸. Do wydania jednak wówczas nie doszło. Książka ukazała się po raz pierwszy we francuskim przekładzie z tłumaczenia angielskiego (Paryż 1986, wydawnictwo Rivages) i zaraz potem w samym owym angielskim tłumaczeniu, dokonany przez syna pisarza, Dmitrego (Nowy Jork 1986, wydawnictwo G. P. Putnam's Sons). Angielski tytuł (*The Enchanter*) był wyborem samego autora, tak przekładał on nazwę swej opowieści na przykład w liście do Mintona. Translator powiada: „Inne dopuszczalne tłumaczenia rosyjskiego słowa *волшебник* to «*magician*» (magik) albo «*conjuron*» (szukmistrz), uszanowałem jednak wyraźną wolę Nabokova, żeby oddać je tutaj jako «czarodziej»”⁹. Oryginał wyszedł później, bo w roku 1991 – w 24 (i ostatnim) numerze publikowanego przez amerykańskie wydawnictwo Ardis pisma „Russian Literature Triquarterly”, i w tym samym roku w Rosji – w piśmie „Zwieszda” (nr 3).

Sam pisarz z perspektywy czasu uważał *Czarodzieja* za „pierwszy dreszcz *Lolity*”¹⁰. Najwyraźniej jednak zawiodła go pamięć (lub też świadomie wprowadzał czytelników w błąd), bo już w trzecim rozdziale powieści *Dar*, najpierw obmyślanej, a potem pisanej w latach 1932–1938, pojawia się znany nam z obu późniejszych utworów, opowieści i powieści, schemat fabularny. Bardzo niesympatyczna postać, Borys Iwanowicz Szczogolew, opowiada bohaterowi: „Och, gdybym tylko miał czas, taką bym powieść wytrząsał... Wprost z życia wziętą. Niech pan sobie wyobrazi sytuację: starszy facet, ale ciągle szukający szczęścia, poznaje wdówkę, a ta ma córkę, jeszcze dziewczynkę – wie pan, nic się u niej na razie nie ukształtowało, ale mała porusza się tak, że można zwiariować. Błada, lekka, cienie pod oczami – no i oczywiście na starego dziada ani

⁴ Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „*Lolita*”. [W:] V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997, s. 376.

⁵ Por. *Druga nota Autora*, czyli fragment datowanego 6 II 1959 listu do dyrektora wydawnictwa G. P. Putnam's Sons, Waltera J. Mintona. [W:] N. N a b o k o v, *Czarodziej*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2006, s. 9.

⁶ S. S c h i f f, *Véra Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2005, s. 290.

⁷ *Druga nota Autora*, s. 10.

⁸ List do Waltera J. Mintona, datowany 6 II 1959. [W:] V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Bruccoli, San Diego 1989, s. 283.

⁹ D. N a b o k o v, *O książce pod tytułem Czarodziej*. [W:] V. N a b o k o v, *Czarodziej*, s. 74.

¹⁰ *Pierwsza nota Autora*, czyli fragment artykułu-posłowia, *On a Book Entitled Lolita*. [W:] V. N a b o k o v, *Czarodziej*, s. 7. Ten sam fragment w innym przekładzie w: Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „*Lolita*”. [W:] V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 1997, s. 375–376. Przekład ten cytowany jest w rozdziale o *Lolice* na s. 298 niniejszej książki.

spojrzy. Co tu robić? Facet bez długich namysłów żeni się z wdową. Dobra jest. Mieszka ją we troje. Tu można by opisywać bez końca – pokusę, nieustającą torturę, dreszczyk, szaleńczą nadzieję. W sumie – przeliczył się. Czas płynie, pędzi, on się starzeje, ona rozkwita – wszystko na nic. Czasem przechodząc obok, obrzuci go pogardliwym spojrzeniem. No co? Czuje pan tragedię jak z Dostojewskiego?”¹¹. Najwyraźniej *Czarodziej* był realizacją nieco wcześniejszego pomysłu. Zresztą jakieś preludium dostrzec można także w opowiadaniu Nabokova *Bajka* i – w postaci Emmoczki, córki dyrektora więzienia – w *Zaproszeniu na egzekucję*, a także w wierszu *Lilit*.

Jak twierdzi jeden z badaczy: „Pomysł wykorzystania zakazanej namiętności dojrzalego mężczyzny, której obiektem jest niepełnoletnia dziewczynka-«nimfetka» [...] zapewne podsunęło Nabokowowi opublikowane w emigracyjnym almanachu «Czisia» grafomańskie opowiadanie niejakiego Samsonowa pt. *Bajkowa księżniczka* [*Skazocznoja princessa*], gdzie bohater-pedofil uprowadza dwunastoletnią lroczkę, ale w decydującej chwili powstrzymuje swoją żądzę i zostaje za to wynagrodzony kilkoma tygodniami cnotliwego szczęścia we dwoje z piękną branką, która w dodatku zakochuje się w swoim szlachetnym ciemieżcy”¹². To tylko hipoteza, ale prawdopodobna, bo autor *Lolity* sięgał czasem po inspirację do trzeciorzędnej literatury i sztuki. Także zresztą opowiadanie *Lolita* ze zbioru *Przeklęta Gioconda* (1916, *Die verfluchte Gioconda*) niejakiego Heinza von Lichberga to literatura drugorzędna, a właśnie to opowiadanie, zdaniem niemieckiego literaturoznawcy Michaela Maara, było dalekim źródłem *Lolity*¹³, a więc „po drodze” także i *Czarodziej*. Łatwo wyobrazić sobie gromki zaświatowy śmiech rosyjsko-amerykańskiego pisarza (oczywiście jeśli zbieżność nie jest jednak przypadkowa, czego wykluczyć się nie da), kiedy ktoś wreszcie trafił na ów zapomniany niemiecki utwór, on w końcu pozostawił wyraźne wiodące do niego tropy, najłatwiej bowiem przecież zmienić imię i tytuł, a przy tym zarówno bohaterka jego najsławniejszej powieści miała się pierwotnie nazywać inaczej, jak i tytuł miał być inny.

Nabokov uznał, że w *Lolicie* zostało z *Czarodzieja* nie tak wiele: „Nimfetka, która miała teraz domieszkę irlandzkiej krwi, bardzo przypominała dawną dilerlatkę, przetrwał również główny wątek ożenku z matką; pominąwszy jednak te dwa podobieństwa, całość była zupełnie nowa, a przy tym wyrosły jej niepostrzeżenie skrzydła i szpony powieści”¹⁴. Podobieństwo bezimiennej dziewczynki z rosyjskiej opowieści do małej Dolores Haze wydaje się tu raczej przesadzone. *Lolita* jest znacznie bardziej wyrazista i dookreślona, ma własny język, własne gesty, własne upodobania. O dziewczynce z *Czarodzieja* nie wiemy prawie nic, postać ta mało się odzywa, nie ma nawet imienia. Żadna zresztą z głównych postaci opowieści nie została nazwana, ich imiona i nazwiska, ich indywidualne cechy, ich emocje i przeżycia nie są dla bohatera ważne. Ważne jest tylko to, co wiąże się z jego manią, to czy są przeszkodą, czy pomocą na drodze do realizacji jego

¹¹ V. Nabokov, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2003, s. 234.

¹² A. Dolinin, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina*, [w:] idem, *Istinnaja żyzn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004, s. 151. Por. też idem, *Nabokov and „Third-Rate Literature” (On a Source of „Lolita”)*, „Elementa” 1993, vol. I, nr 2.

¹³ M. Maar, *Czy Nabokov ścigał?*, „Forum” 2004, nr 16, s. 40–43.

¹⁴ *Pierwsza nota Autora*, s. 8.

chorych pragnień. On sam też nie ma imienia ani nazwiska, jego profesji musimy się domyślać (chyba szlifierz kamieni szlachetnych), zredukowany jest do swego erotycznego szaleństwa. Bo bohater opowieści to jeden z wielu Nabokovowskich maniaków i szaleńców. W niektórych utworach pisarz zwraca uwagę na ich szaleństwo m.in. za pomocą aluzji literackich. W *Czarodzieju* też jest jedna taka aluzja¹⁵. Słowa: „Wziął gazetę (z datą 32)”¹⁶, należy chyba zestawić z *Pamiętnikiem szaleńca* Nikołaja Gogoła, w którym jeden z zapisów zaczyna się słowami: „Dziś całe rano czytałem gazety”¹⁷, a ostatni nosi datę dzienną 34¹⁸.

Wiele jest różnic między rosyjską opowieścią a *Lolita*, ale rację ma Aleksandr Dolinin, kiedy pisze: „*Czarodziej* jawi się jak brulionowy szkic *Lolity* nie tylko z uwagi na fabułę z jej motywacją opartą na patologii seksualnej i z naznaczonymi erotyzmem opisami dziecięcego ciała. Liczne istotne motywy, chwytły i podteksty późniejszej powieści obecne są już w tej opowieści, tyle że w ściśniętej, ledwie zaznaczonej postaci”¹⁹. Jako przykłady rosyjski badacz wymienia wzmiankę o „młodszej siostrze kolegi” ze studiów (s. 15) jako odpowiedniku Annabel Lee z *Lolity* (odpowiednik to jednak, przynajmniej, dość odległy), o motywach bajkowych w obu utworach (odwołania do Czerwonego Kapturka w *Czarodzieju* i do Sinobrodego w *Lolice*) oraz o występujących w obydwu aluzjach do Szekspira.

W artykule-pośłowiu *On a Book Entitled Lolita*, w edycjach *Czarodzieja* przytaczanym fragmentarycznie jako *Pierwsza nota Autora*, Nabokov pominął jeden wspólny, a przy tym bardzo ważny, element obu swych utworów. Jest nim obecność losu, w amerykańskiej powieści, jak pamiętamy, ucieleśnionego nawet w postaci czy raczej tylko w jej imieniu i nazwisku. Los, przeznaczenie to jeden z ważniejszych tematów twórczości Nabokova. Istotny jest on np. w *Rozpaczy* i w bliskim czasowo naszej opowieści *Darze*, gdzie działania losu są jednym z głównych wątków.

Fatum daje o sobie wyraźnie znać także w *Czarodzieju*. Już na samym początku, kiedy tylko po paru akapitach przedstawiających myśli bohatera wprowadzony jedynie krótkim „myślał, kiedy w ogóle zaprzętał sobie głowę myśleniem” (s. 12)²⁰ pojawia się na dobre narrator trzecioosobowy (zaznaczmy jednak, że mamy tu do czynienia z czymś, co można by nazwać narracją pozornie trzecioosobową, wszystko widzimy bowiem oczami bohatera, opowieść jest przefiltrowana przez jego świadomość, jego oceny, pasje i idiosynkrazje; nie wiemy, jakie są „naprawdę” inne postaci, wiemy tylko, jak on je postrzega, narrator trzecioosobowy jest czystą konwencją)²¹, czytamy: „Zadręczywszy

¹⁵ Zwraca na nią uwagę J. L e w i n g, *op. cit.*, s. 655.

¹⁶ V. N a b o k o v, *Czarodziej*, s. 36. Dalsze cytaty z *Czarodzieja* na podstawie tego samego wydania. Po cytacie w nawiasie znajdzie się numer strony.

¹⁷ M. G o g o l, *Pamiętnik szaleńca*, przeł. J. Wyszomorski, [w:] i d e m, *Opowieści*, Wrocław 1972 (BN, seria II, nr 169), s. 226.

¹⁸ *Ibidem*, s. 235.

¹⁹ A. D o l i n i n, *op. cit.*, s. 152.

²⁰ Polska tłumaczka idzie tu oczywiście za angielską wersją Dmitrego Nabokova, która jest podstawą jej przekładu, ale rosyjskie „dumał” jemu, „pokuda dumał” (W. N a b o k o v, *Włoszebnik*, „Russian Literature Triquarterly”, nr 24, s. 9) można też zrozumieć inaczej: „myślał, dopóki myślał”, co także ma sens.

²¹ Pojawienie się po krótkim początkowym fragmencie pierwszoosobowym narracji trzecioosobowej to chwyt powtórzony później w *Nieprawym godle*.

się aż nadto przez czterdzieści lat życia bezowocnymi wyrzeczeniami, nauczył się panować nad swoją tęsknotą oraz pogodził obłudnie z myślą, że jedynie nader fortunny zbieg okoliczności, atuty w ręku podsunęte mu niebacznie przez fatum, mogą przynieść uludę niedosiężnego spełnienia” (s. 14). I oto los, zda się, podsuwa mu wyjątkowo dobrą kartę, ale bohater jest trochę niezdecydowany, niepewny i uświadamia sobie nagle, że „dopóki choć raz nie zdobędzie się na pewne konkretne posunięcia, nie może liczyć na obietnice przekazywane mu przez los” (s. 35). Kiedy sądzi, że jego plany biorą w łeb, złości się na los właśnie: „Sukces, szmukces – przedrzeźniał wymowę rozczulającego się losu” (s. 48), ale potem wdzięczny jest „za główny kurs obrany przez los” i za jego „wspaniały krok” (s. 50).

Fatum jednak ostatecznie wytnie bohaterowi numer i przeszkodzi w realizacji jego planów. Przedtem to chyba właśnie los ostrzega go przed zgubą²². Bohater, gwałtownie szukając śmierci po nagłym zdemaskowaniu, zginie pod kołami rozpedzonej ciężarówki. Motyw samochodu i wypadku pojawia się dużo wcześniej. Kiedy mężczyzna zostaje w mieszkaniu sam z obiektem swoich żądz i od tyłu podkrada się do ofiary, mała mówi „Patrz... katastrofa” (s. 37). Na ulicy za oknem zderzyły się dwa samochody, ale mężczyzna tego nie widzi, nie interesuje go to, zajęty jest bowiem czym innym. Później tylko w przeblýsku świadomości, „jak gdyby na obrzeżu niepamięci” migają mu przelotnie „przypadkowe efemerydy”, czyli rzeczy, których w różnych momentach przeszłości nie dostrzegł, koncentrując się bez reszty na postaci dziewczynki; jest wśród nich „wgnieciony zderzak auta” (s. 69). Pod koniec opowieści, kiedy wydarzenia gwałtownie przyspieszają, co chwila powraca lejtmotyw ciężarówki: „Dziewczynka [...] wytoczyła się na chodnik, stanęła odrętwiała wśród niebieskawych, gruboziarnistych ciemności, ciepłej woni spalenizny, ryku i rumoru dwóch, trzech, czterech ciężarówek korzystających z opustoszałej, nocnej ulicy, by runąć w dół z zatrważającą prędkością zza zakrętu, który skrywał skamlałą, wyteżającą się, zgrzytającą pochyłość” (s. 60). „Za oknem nadciągnął łoskot, który zaraz przebrzmiał” (s. 62). „Z dna nocy wzbila się armatnim rykiem ciężarówka” (s. 66). „Przewaliła się z łoskotem kolejna ciężarówka, wyjąc i napelniając pokój drżeniem” (s. 68). Jeszcze jedna ciężarówka rozerwie „błonę życia” (s. 72) bohatera.

Innym lejtmotywem związanym z losem jest w *Czarodzieju* złoty łańcuszek, który należy do matki dziewczynki. Motyw ów przy pobieżnej lekturze łatwo może umknąć uwadze czytelnika i z pozoru wydaje się nieistotny. Najpierw czytamy, że chora kobieta, z którą bohater ożenił się ze względu na jej córeczkę, w momencie chwilowego polepszenia „przejrzała listy od pierwszego męża, niektóre spaliła, uporządkowała garść bardzo starych drobiazgów – dziecienny naparstek, portmonetkę z metalowej plecionki należąca do jej matki i jeszcze coś, cienkiego, złotego, płynnego jak sam czas” (s. 44). Potem opiekująca się dziewczynką przyjaciółka zmarłej już teraz kobiety prosi bohatera o nieduże puzderko zawierające „matczyne świecidelka z odległej, świętej przeszłości” (s. 52) i – jak się domyślamy – zawozi je swojej wychowawcy. Kiedy wdowiec przychodzi, by odebrać dziewczynkę od przyjaciółki nieboszczki, mała ma na szyi łańcuszek (s. 57)

²² O „ostrzegawczych sygnałach” mówi G. B a r a b t a r t o, *Biriuk w czepce*, s. 200.

– dopiero tutaj przedmiot ten zostaje nazwany. I wreszcie, gdy mężczyzna zabierze już od opiekunki swoją pasierbicę i zaprowadzi do pokojowego hotelu, udaje mu się zakosztować „jej gorącej, jedwabistej szyi tuż przy chłodzie łańcuszka” (s. 62). Potem, po wymuszonej przez okoliczności przerwie, upaja się możliwościami, jakie daje mu jej uśpienie, dostrzega „dziwne, niewidome małe piersi [...], dziecinny jeszcze mięsień, a obok naprężone, mlecznobiałe zagłębienie jej pachy, skąd rozchodziło się pięć czy sześć jedwabistociemnych smug, gdzie też ukośnie spływał strumyk łańcuszka (bodaj z krzyżykiem, a może z talizmanem u końca)” (s. 68). Zaraz potem czytamy, że dziewczynka „westchnęła głęboko przez sen, przy czym zamknięty szczelnie pępek otworzył się jak oko” (s. 68); jej ciało więc jakby przestaje być niewidome. Niedługo dziewczynka naprawdę otworzy oczy i będzie dzikim wzrokiem patrzeć na „stającą dęba” (s. 69) nagość nieszczęsnego maniaka. Z motywem łańcuszka zdaje się też tajemniczo łączyć jeden z nielicznych uczestników pogrzebu matki dziewczynki, „kolega z dawnych czasów, złotnik”, który przyszedł „z nieznanymi powodów” (s. 51), w każdym razie nieznanymi bohaterowi.

Giennadij Barabtarło, który w swych artykułach dokładnie analizuje lejtymotyw złotego łańcuszka (korzystaliśmy tu z jego ustaleń), uważa, iż przedmiot ten „wiąże matkę i córkę nawet po śmierci tej pierwszej”, jest on dla owego badacza „emblematem opieki” sprawowanej przez zmarłą²³. Hipoteza taka jest możliwa do przyjęcia, bo w wielu utworach Nabokova umarli próbują wpłynąć na żywych, pomóc im, ostrzec ich, przekazać jakąś wiadomość. Szczególnie widoczne jest to w powieści *Przezroczyście przedmioty* i w opowiadaniu *Siostry Vane*, jako że w tych dziełach, by tak rzec, wypływa niemal na powierzchnię, ale da się również dostrzec gdzie indziej. Jak powiada Barabtarło, można tę historię opowiedzieć, używając pojęć bajki magicznej (już tytuł kieruje nas w tę stronę) i wygląda to wtedy tak: „umierająca kobieta zapisała córce złoty łańcuszek [...], żeby chronił on ją przed złem, i ten skromny, lśniący talizman, w połączeniu z przypominającymi pioruny efektami dźwiękowymi w tle, rzeczywiście kilka razy odpięra ataki złego ojczyzna (w istocie wilkołaka, człowieka-basiora, szarego wilka w czepku), póki bezpośrednia interwencja potężniejszych sił nie unicestwi najpierw jego czarów, a potem jego organizmu”²⁴.

Bohater istotnie ma cechy wampira – przypomnijmy sobie: „zakosztował, nie wywierając nacisku, jej gorącej jedwabistej szyi” (s. 62) – i wilkołaka. Zresztą w wierzeniach ludowych często łączono ze sobą te postaci²⁵, a nawet je utożsamiano²⁶. W *Czarodzieju* obecny jest motyw wilka, stąd wspomniane już nawiązania do bajki o Czerwonym Kapturku, np. „samotny wilk szykował się, by wdziąć czepek babci” (s. 50). Czarny beret bezimiennej dziewczynki wydaje się przetworzeniem czerwonego nakrycia głowy bohaterki bajek Perraulta i braci Grimm.

Już po pogrzebie, pakując swoje rzeczy, mężczyzna natrafia w biurku na „monetę, którą niegdyś znalazł (nawiasem mówiąc, jak się okazało, sfalszowaną)” (s. 52). Znalazł ją mianowicie w dniu, kiedy po raz pierwszy zobaczył swoją ofiarę, wtedy też jej opiekun-

²³ *Ibidem*, s. 201.

²⁴ *Ibidem*, s. 203.

²⁵ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 24.

²⁶ Por. *ibidem*, s. 24–27. Por. też A. M. Di Nola, *Wstęp*, przeł. A. Pers. [W:] E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków 2003, s. 24.

ka powiedziała mu: „Niech pan ją schowa. Znaleziona w nieparzysty dzień przynosi szczęście” (s. 16). Dzień był nieparzysty. Natrafiwszy w biurku na monetę bohater chichocze, myśląc: „talizman już zrobił swoje” (s. 52). Nieszczęśnik przypuszcza, że los mu sprzyja, tymczasem sprawy mają się zgoła inaczej. Moneta jest fałszywa i jest również fałszywym talizmanem, co już wkrótce się okaże. Jedyne prawdziwe talizman, z którym się styka, to złoty łańcuszek na szyi dziewczynki. To on ma jakąś moc czarodziejską, a bohater jest jej pozbawiony, jest czarodziejem z urojenia, nie zdoła nikogo zaczarować, przeciwnie, to on jest zaczarowany, gdyż jego monomanię można uznać za rodzaj złego czaru, trwającego całe jego dojrzałe życie i ostatecznie doprowadzającego go do zguby. Jego „czarodziejska różdżka” (s. 68–69) nie rzuca czaru, budzi tylko przerażenie. Główna postać opowieści to jeden z licznych Nabokovowskich uzurpatorów.

Kto więc – pytajmy – jest tu prawdziwym czarodziejem? Odpowiedź, jak to często bywa w utworach tego pisarza, musi wskazać nie na kogo innego, tylko na autora. To on wyczarował ten świat, tę magiczną bajkę.

W swych wykładach uniwersyteckich Nabokov nauczał: „Na pisarza można spojrzeć w trojaki sposób – jako na gawędziarza, nauczyciela i czarodzieja. Wielki pisarz łączy te trzy cechy – jest gawędziarzem, nauczycielem i czarodziejem – ale to czarodziej dominuje w tej triadzie i to zdolność odprawiania czarów czyni pisarza wielkim”²⁷. W prywatnym liście napisał: „Im dłużej żyję, tym bardziej jestem przekonany, że j e d y n ą rzeczą, jaka się liczy w literaturze, jest (bardziej lub mniej irracjonalne) szamanstwo książki, to znaczy, że dobry pisarz jest przede wszystkim czarodziejem”²⁸. Upierał się, że wielkie powieści to baśnie²⁹. Zauważmy także, iż w poemacie *Odczyt o poezji rosyjskiej* (1945, *An Evening of Russian Poetry*) natrafiamy pod koniec na następujący fragment:

Sztukmistrz zbiera ubogie swoje rekwizyty:
barwną chusteczkę i sznurek magiczny,
rymy z podwójnym dnem, kłatkę, piosenkę³⁰.

Jak z tego wynika, to artysta, pisarz jest czarodziejem³¹. W przedmowie do angielskiej wersji *Splendoru* Nabokov mówi o mistrzowskim posunięciu „ze strony czarodzieja, który stworzył Martina”³², a więc sam nazywa się tu „czarodziejem”. Nasuwa się wniosek, że i w niemal kończącej jego rosyjską twórczość prozatorską opowieści można by go

²⁷ V. N a b o k o v, *Dobrzy czytelnicy i dobrzy pisarze*, [w:] i d e m, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 38. „Czarodziej” to w oryginale *enchanter*: V. N a b o k o v, *Good Readers and Good Writers*, [w:] i d e m, *Lectures on Literature*, ed. F. Bowers, New York 1980, s. 5.

²⁸ List do Edmunda Wilsona, datowany 27 XI 1946 *The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence Between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979, s. 177, podkreślenie autora cytatu. W angielskim oryginale listu *szamanstwo* (szamanizm, czarnoksiężstwo) napisane jest po rosyjsku, czarodziej to w oryginale oczywiście *enchanter*.

²⁹ Zob. cytaty w rozdziale o *Prinicie*, s. 313.

³⁰ V. N a b o k o v, *Odczyt o poezji rosyjskiej*, przeł. R. Stiller, „Literatura na Świecie” 1978, nr 8, s. 161, 163.

³¹ Przypominają się tu koncepcje symbolistyczne, a pamiętajmy, że symbolizm rosyjski był maticznikiem, z którego Nabokov wyszedł. Andriej Biely pisał w 1909 r.: „proces nazywania zjawisk przestrzennych i czasowych słowami jest zaklinaniem; wszelkie słowo to zaklęcie”. Ale to język poetycki jest „mową we właściwym znaczeniu. [...] Twórcze słowo tworzy świat”. A B i e ł y, *Magija słów*, [w:] i d e m, *Simwolicizm kak miroponimanie*, Moskwa 1994, s. 132–134.

³² V. N a b o k o v, *Wstęp* [do:] *Splendor*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2006, s. 12.

nazwać tak samo. To on, artysta, autor, unosi się nad całym tekstem, chociaż go nie widzimy, to on znajduje się ponad solipsystycznie zamkniętym światem bohatera³³ i zarazem, by tak rzec, „głębokiego” narratora. To jego, autora, utożsamić możemy także z fatum, on to bowiem odpowiedzialny jest tu za wszelkie zrządzienia i kaprysy losu. To on wprowadza do życia bohatera pewne wzory, powracające motywy, których ten, zajęty wyłączenie swoją manią, często nie dostrzega³⁴.

Aleksandr Dolinin interpretuje motyw złotego łańcuszka inaczej niż Barabtarło. Wiąże go ze złotym łańcuchem gromowładcy Zeusa, wspomnianym w ósmej pieśni *Iliady* (w niektórych polskich przekładach mowa jest o „złotej linie”, ale w klasycznym tłumaczeniu eposu czytamy słowa Zeusa: „...ktokolwiek z niebieskiej wysunie się rzeszy / I Trojanom lub Grekom na wsparcie pośpieszy, / Ranny wróci do nieba: lub sam go pochwyć / I aż w okropną wtrąć Tartaru ciemnicę [...] Na dowód, jak przeciw mnie słabiście i niscy, / Uwiążcie łańcuch złoty, ciągnijcie go wszyscy; / Lecz pracując z największym siły natężeniem / Ściągnąć nie potraficie złączonym ramieniem / Zeusa, co rządzi całym światem samowładnie. / A ja go wzięwszy w ręce wszystko zrobię snadnie, / Pociągnę ziemię, morza i wszelkie istoty; / Gdy na wierchu Olimpu łańcuch przypnę złoty, / U góry wisieć będzie ten rzeczy zbiór mnogi: / Takem wyższy nad ludzi, tak wyższy nad bogi...”)³⁵, wskazując jednocześnie na motyw pioruna i błyskawicy w zakończeniu Nabokovowskiej opowieści: „Zygzakowata gimnastyka pioruna, spektrogram ułamków sekund błyskawicy – i pękła błona życia” (s. 72). Gromowładca wyraźnie się tu odzywa. „W tradycji neoplatońskiej (której bliska jest metafizyka Nabokova) – powiada Dolinin – złoty łańcuch Zeusa symbolicznie rozumie się jako wielki łańcuch bytu, jako boski związek wzajemny wszystkich zjawisk i istot we wszechświecie i właśnie takim znaczeniem obdarzony jest w mikrokosmosie tekstu artystycznego *Czarodzieja* jego mały odpowiednik. [...] Nastając na dziewczynkę «czarodziej» czyni zamach na najwyższą władzę artysty-stwórcy i dlatego zostaje zrzucony w otchłanie Tartaru”³⁶.

³³ Wtargnięcie czegoś z zewnątrz do owego świata jest dla bohatera skrajnie nieprzyjemne, obudzona ze snu dziewczynka, widząc jego nabrzmiałe podniecenie, zaczyna krzyczeć i to zmusza go do nagłej empatii, bohater widzi czy raczej domyśla się, „jak to wygląda w jej oczach: jakieś monstrum, jakaś upiorna przypadłość – a może już wiedziała. Albo i jedno i drugie” (s. 69). Jak ujmuje to polska krytyczka: „Spojrzenie z cudzej perspektywy oznacza koniec samotnego królowania”. M. Łukasiewicz, *Symultanka*, [w:] e a d e m, *Rubryka pod różą*, Kraków 2007, s. 211.

³⁴ Nie dostrzega np., że cztery przedmioty, na które natyka się, zbłądziwszy w hotelu („zabłądził w marnie oświetlonych magazynach, zastawionych kuframi, gdzie w aurze nieuchronności wyzierały z kątów a to komoda [w rosyjskim oryginale *szkapczik*, a więc „komódka” – L.E.], a to odkurzacz, a to połamany stółek, a to szkielet łóżka” (s. 65, podkreślenie moje – L.E.), wiążą się z jego historią. Pierwszym sprzętem, który kupuje od matki dziewczynki, starając się zapewnić sobie wstęp do jej domu, jest „komódka” (s. 25); kiedy w przeddzień ślubu ma nadzieję zostać na chwilę z dziewczynką sam na sam, przeszkadza mu obecność pokojówki, sygnalizowana wyciem odkurzacza, dopiero gdy wycie to milknie, może spróbować przypuścić atak (s. 36–37); przybywszy po śmierci żony po dziewczynkę, oznajmia, że zaraz ruszają nad morze, a wówczas jego ofiara wpada na stółek, bohater zaś po chwili dostrzega, że był on już raz złamany (s. 58); podczas pierwszej wizyty w domu przyszłej żony bohater zastaje dziewczynkę na łóżku (s. 25), na łóżku też zastanie ją, kiedy odnajdzie wreszcie swój pokój w hotelu (s. 66). Na związek owych przedmiotów z epizodami opowieści zwrócił uwagę G. Barabtarło, *Biriuk w czepce*, s. 198–199.

³⁵ H o m e r, *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, Kraków 1972, s. 96–97. Także w klasycznym przekładzie rosyjskim (Nikolaja Gniedicza), który cytuje Dolinin, mamy *cep*, czyli „łańcuch”. A. D o l i n i n, *op. cit.*, s. 155.

³⁶ *Ibidem*.

XIX

PNIN

Kiedy w marcu roku 1957 nowojorskie wydawnictwo Doubleday and Company opublikowało *Pnina* – czwartą z kolei angielskojęzyczną powieść Vladimira Nabokova – sława pisarza zaczynała się właśnie rozchodzić, zataczając coraz szersze kręgi. Przyniosła mu ją *Lolita*, ogłoszona półtora roku wcześniej (wrzesień 1955) w Paryżu, wielki bestseller, uznany wkrótce przez krytykę za jedno z najwybitniejszych dzieł dwudziestowiecznej prozy amerykańskiej. Prawdziwa eksplozja popularności *Lolity* miała zresztą dopiero nastąpić – wraz z publikacją amerykańską w lipcu 1958 (pierwszy przekład na język obcy, duński, ukazał się wcześniej, w roku 1957)¹. Przed wydaniem swej najślawniejszej powieści Nabokov znany był dobrze jedynie stosunkowo wąskiemu gronu rosyjskich czytelników emigracyjnych, bo niemal wyłącznie do nich docierały jego książki napisane w języku ojczystym, w tym takie niewątpliwie arcydzieła, jak *Rozpacz*, *Zaproszenie na egzekucję* czy *Dar*. Za sprawą powieści *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* i *Nieprawie godło*, a także tomu opowiadań, eseistycznej książki o Gogolu, autobiografii oraz tłumaczeń z rosyjskiego (m.in. przekładów dwu własnych utworów powieściowych) Nabokov dał się poznać publiczności anglosaskiej. Dostrzeżono go, ale nic poza tym. Dopiero kolosalny sukces *Lolity* – której ukazaniu się towarzyszyła atmosfera skandalu i sensacji – zwrócił uwagę czytelników na mało znanego autora i zapewnił mu imię i rozgłos, jak również niezależność finansową.

Pnin powstawał, kiedy Nabokov nie był jeszcze postacią, której zdjęcia ukazują się na okładkach magazynów ilustrowanych. Pisarz rozpoczął pracę nad tym utworem wiosną 1953 r. W liście do Edmunda Wilsona, datowanym 20 czerwca, znalazło się następujące zdanie: „Zacząłem w końcu cykl opowiadań o stworzonej przeze mnie istocie, niejakiem profesorze Pninie, i mam nadzieję, że zainteresuje się nimi «New Yorker»”². Nabokov liczył na szybkie honoraria za publikację w znanym periodyku, zwłaszcza iż mogły być kłopoty ze znalezieniem amerykańskiego edytora nie całkiem jeszcze ukończonej *Lolity* z powodu jej tematu. I rzeczywiście były. Cztery rozdziały *Pnina* (pierwszy, trzeci, czwarty i szósty) istotnie ukazały się w latach 1953–1955

¹ M. Julia r, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 217–221, 581.

² *The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979, s. 282.

(vol. 29, nr 41, vol. 31, nry 10, 35 i 39)³ na łamach „New Yorkera” jako opowiadania, każde z odrębnym tytułem. Już na początku 1954 pisarz zaproponował wydawcy *Pnina* w formie książkowej, pisząc o nim jako o powieści. Jak wynika z fragmentu przesłanego wydawcy streszczenia, jej zakończenie początkowo miało być inne niż to, które ostatecznie poznali czytelnicy: „Potem, na końcu powieści, ja, V.N., we własnej osobie przybywam do Weindell College, by wyklądać literaturę rosyjską, a biedny Pnin umiera, nie uporządkowawszy ani nie zakończywszy niczego, nie wyłączając książki, którą pisał przez całe życie”⁴. Niektóre wcześniejsze wydarzenia też wyglądać miały nieco inaczej. Również tytuł miał być początkowo inny: *Mój biedny Pnin* (*My Poor Pnin*)⁵. *Nota bene*, narrator powieści mówi o bohaterze „mój biedny Pnin”⁶, używa też tego przymiotnika w odniesieniu do innej postaci: „Biedna Liza!” (s. 183); tu mamy przy okazji aluzję literacką – do sentymentalistycznej powieści Nikołaja Karamzina *Biednaja Liza* (1792), opowiadającej o uwięzieniu młodej dziewczyny (w *Pninie* Lizę Bogolepów uwiódł narrator). Aluzji literackich, jak zwykle u Nabokova, jest zresztą w utworze sporo. Strukturotwórczą rolę odgrywają przede wszystkim liczne odwołania do dzieł Williama Szekspira.

O stosunku autora do bohatera świadczy list napisany do jednego z edytorów: „W *Pninie* stworzyłem całkowicie nową postać, postać, jakiej nie było jeszcze nigdy dotąd w żadnej książce. Jest to człowiek wielkiej moralnej dzielności, nieposzlakowany człowiek, prawdziwy uczony, oddany przyjaciel, pogodnie mądry, wierny jednej jedynej miłości, nigdy nie opuszcza życiowych wyżyn, charakteryzujących się autentyzmem i prawością. Przeszkadza mu jednak i bardzo go ogranicza niemożność nauczenia się języka, wydaje się więc wielu przeciętnym intelektualistom figurą komiczną [...]”⁷. Stosunek ten potwierdza również fragment wywiadu udzielonego w 1958 r. Natalii Szachowskiej dla rozgłośni „Głos Ameryki”: „Pnin – emigrant z miedzianą łysiną i wzruszająco subtelną duszą – przeniknięty jest całym tym, co najlepsze w kulturze rosyjskiej”⁸. Tak, Pnin jest komiczny, stanowi temat licznych anegdot (jedna z postaci drugoplanowych, Jack Cockerell, to wręcz obsesyjny ich kolekcjoner)⁹, ale pod powłoką komizmu kryje się człowiek szlachetny, któremu życie nie szczydziło cierpień.

³ M. J u l i a r, *op. cit.*, s. 519–520.

⁴ List do P. Convici, datowany 3 II 1954. V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Bruccoli, San Diego 1989, s. 143.

⁵ Por. list do P. Convici, datowany 29 VIII 1955. *Ibidem*, s. 177. Por też list do J. Epsteina, datowany 13 VI 1956. *Ibidem*, s. 187.

⁶ V. N a b o k o v, *Pnin*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 135, 147. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

⁷ List do C. Canfielda, redaktora wydawnictwa Harper and Brothers, datowany 8 XII 1955. *Ibidem*, s. 182.

⁸ W. N a b o k o v, *Intervju Natalji Szachowskoj dla radiostancij „Golos Ameriki”*. [W:] *Nabokov o Nabokowie i proczem*, red. N. Mielnikow, Moskwa 2002, s. 64.

⁹ Wydaje się, że pewne podteksty tego imienia i nazwiska mają nastawiać czytelnika negatywnie do tej postaci. *Jack* jako wyraz pospolity może oznaczać człowieka ordynarnego, impertynenta, słowo *jackass* to „osioł”, „głupiec”. Nazwisko Cockerell pochodzi od rzeczownika pospolitego *cockerel* lub *cockerell*, oznaczającego „młodego koguta” (P. H. R e a n e y, R. M. W i l s o n, *A Dictionary of English Surnames*, Oxford 2005, s. 103 [hasło *Cockerell*, *Cockerill*, *Cockarill*, *Cockrell*, *Cockrill*]). Dodajmy, że *cock* to ordynarna nazwa penisa, słowo to ma również inne znaczenie: „pyszałek”, „fanfaron”. *Cock* jako nazwisko pochodzi być może od staroangielskiego *cocc* oznaczającego „młodego koguta”, a jako przezwisko zadziornego młodego człowieka. S. K l e i n, *The Concise Dictionary of Surnames*, London 2004, s. 33 (hasło *Cock*, *Cocks*, *Cox*).

Do nieco przepracowanych rozdziałów drukowanych w „New Yorkerze” autor dołączył jeszcze trzy. Planował jeden rozdział więcej¹⁰, w którym tytułowy bohater uczyłby się prowadzenia samochodu i zdawał egzamin na prawo jazdy (miał to być rozdział piąty), ale – jak czytamy w jednym z wywiadów¹¹ – spłot okoliczności przeszkodził mu w napisaniu (czy raczej zapisaniu) tego fragmentu, jak cała książka dokładnie obmyślonego, właściwie gotowego, gdyż Nabokov, jeśli wierzyć jego słowom, miał swoje utwory „w głowie” zanim wziął pióro czy ołówek do ręki¹².

Książka wyszła 5 marca 1957 r. Recenzje były bardzo dobre i bardzo liczne, w ciągu pierwszych sześciu miesięcy ukazało się w języku angielskim siedemdziesiąt siedem omówień powieści¹³. W dwa tygodnie po pierwszym wyszło drugie wydanie. Rzecz była nominowana do National Book Award. To *Pnin*, a nie *Lolita*, był pierwszym amerykańskim sukcesem pisarza. Powieść o rosyjskim profesorze w Ameryce trafiała zresztą zawsze także do czytelników niechętnie przyjmujących pozostałe książki jej autora.

Porównując *Pnina* z *Lolita* i innymi powieściami Nabokova, niektórzy krytycy uznali, że jest to dzieło niezbyt dla niego typowe – formalnie nieskomplikowane, tradycjonalistyczne, skomponowane dość luźno, pełne „ciepła”, humanizmu, wręcz wzruszające, budzące sympatię i współczucie czytelnika dla bohatera. Trudno się zgodzić z tym sądem. W istocie, powiedzmy to od razu, nie mamy tu do czynienia z żadnym wyjątkiem. *Pnin* nie stanowi wyłomu w twórczości Nabokova, jest o wiele bardziej wyrafinowany i o wiele dalszy od tradycyjnych rozwiązań, niż się to na pierwszy rzut oka może wydawać.

Tezę o luźnej kompozycji podpowiadał krytykom być może fakt opublikowania kilku jej rozdziałów jako opowiadań. Przykładowo Douglas Fowler stwierdza: „w swej formie ostatecznej utwór pod wieloma względami wydaje się bardziej cyklem szkiców niż powieścią”¹⁴. Ocena ta jest niesłuszna, jako że kompozycja *Pnina*, jeśli jej się przyjrzeć dokładniej, okazuje się głęboko przemyślana, oparta na charakterystycznej dla pisarza technice lejtmotywów i przekształceń motywów powracających, czyli na zabiegach tworzących w świecie powieściowym pewne wzory i desenie¹⁵, a także na strukturze kręgu (strukturę kolistą ma też np. wsześniejszy *Dar*).

Najlepiej widocznym motywem przewodnim jest wiewiórka, pojawiająca się w każdym z siedmiu rozdziałów powieści¹⁶.

Po raz pierwszy motyw ten występuje podczas dziwnego ataku, kiedy *Pnin* jakby „zapada się w swoje dzieciństwo” (s. 21) i przypomina sobie m.in. parawan ozdobiony

---

¹⁰ Według całkiem pierwotnych planów, utwór miał liczyć dziesięć rozdziałów. Por. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 226; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 282.

¹¹ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 84.

¹² *Ibidem*, s. 16–17.

¹³ G. B a r a b t a r l o, [hasło] *Pnin*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 607.

¹⁴ D. F o w l e r, *Reading Nabokov*, Ithaca 1974, s. 122.

¹⁵ Por. A. d e J o n g e, *Nabokov's Uses of Pattern*. [W:] *Vladimir Nabokov: A Tribute*, ed. P. Quennell, London 1970, s. 59–72.

¹⁶ Na motyw wiewiórki w *Pninie* zwracało uwagę i analizowało go wielu badaczy, jako pierwszy uczynił to C. N i c o l, *Pnin's History*, „Novel. A Forum on Fiction” 1971, vol. 4, nr 3.

rysunkami, także rysunkiem wiewiórki. Kiedy bohater wydobywa się z tego chorobliwego stanu, stoi przed nim żywy gryzoń. Po raz kolejny zwierzątko to pojawia się po wizycie byłej żony Pnina, dając mu do zrozumienia, że chce pić, a napiwszy się, odchodzi „bez najmniejszego gestu podziękowania” (s. 59). Kolejna wiewiórka „piskliwie wyrzeka na łobuziaków, którzy ją wyciągnęli z jej kryjówki” (s. 75), jak gdyby wtórując gniewnemu rosyjskiemu „chuligan” Pnina. W rozdziale czwartym bohater posyła Wiktorowi Windowi edukacyjną kartkę „z cyklu «Nasze ssaki i ptaki»” (s. 89), przedstawiającą oczywiście wiewiórkę. W kolejnym rozdziale zwierzęcia wprowadzić nie widzimy, ale w lesie pada strzał i gęstwina gałęzi zaczyna falować „oddalającym się rytmem wstrząsów i podskoków” (s. 117), co zdaniem niektórych badaczy wskazuje na obecność tego stworzenia właśnie¹⁷. Na wydany przez siebie przyjęciu Pnin zaczyna rozmowę o pantofelkach Kopciuszka, mówiąc, że były one „wykonane nie ze szkła, lecz z futra wiewiórki rosyjskiej” (s. 160). Wreszcie w rozdziale ostatnim narrator opowiada nam, że kiedy jako chłopca zabrano go do okulisty, ojca bohatera, widział tam nie tylko samego Timofieja, ale i jego pokój do nauki, gdzie dostrzegł m.in. „wypchaną wiewiórkę” (s. 179). Dodajmy, że niekiedy Pnin sam przypomina wielką wiewiórę: „Wielu prawych młodych ludzi obserwowało z rozkoszą i szacunkiem, jak Pnin wyciąga szufladę z brzucha obszernego katalogu i dźwiga ją, niczym wielgachny orzech, do swojego zakątka, gdzie zasiada w skupieniu do uczt umysłowej [...]” (s. 78).

Innym powracającym motywem jest motyw odbicia, obecny we wszystkich rozdziałach powieści.

W wizji dziecięcej choroby, jaką Pnin ma podczas wspomnianego wyżej ataku, pojawiają się „mosiężne gałki łóżka, które mniej nawet przesłaniały widok liści dębiny i obfitego kwiecia [na tapecie – L.E.], niżby przedmiot ze środka odbijający się w szybie okiennej zakłócał widok na zewnątrz oglądany przez tę samą szybę” (s. 24). To pierwsze wystąpienie owego „wątku tematycznego”. Motyw ten rozkwita i kulminuje w rozdziale czwartym, w związku z pomysłem namalowania przez Wiktora Winda samochodu i przenikającego go pejzażu: „Świetnie się do tego nadaje czarna lśniąca limuzyna, zwłaszcza jeżeli zaparkowana jest na przecięciu wysadzonej drzewami ulicy i ciężkawego nieba wiosennego, którego wzdęte szare chmury i błękitne amebowate plamy wyglądają bardziej konkretnie niż lakoniczne wiązy i nieuchwytny chodnik. Należy teraz złamać karoserię na poszczególne krzywe i płaszczyzny, po czym zestawić je razem jako odbicia. [...] Wiktor znalazł [...] odpowiedni model samochodu i zaczął wokół niego krążyć. [...] W chromowanej tablicy, w szkłe reflektora oprawnego w słońce zobaczył ulicę i siebie przypominających mikrokosmiczną wersję pokoju (z miniaturowymi ludzikami zza naszych pleców) odbitego w specjalnym czarodziejskim lusterku wypukłym, jakim przed pięćuset laty posługiwali się Van Eyck, Petrus Christus i Memling przy malowaniu wyposażonych w liczne szczegóły wnętrz na drugim planie za zgorzkniałym kupcem czy miejscową Madonną” (s. 98–99). Jak zauważa Giennadij Barabtarło, zniekształcenie

¹⁷ W. W. R o w e, *op. cit.*, s. 63; G. B a r a b t a r l o, *op. cit.*, s. 195–196; B. B o y d, *op. cit.*, s. 285.

opowiedzianego przez narratora życia Pnina „odpowiada jakoś tym refrakcjom”¹⁸. Ten sam badacz dodaje, że rozdział siódmy „wydaje się wielkim lustrem odbijającym życie Pnina z nieokreślonym stopniem wykoślawienia”¹⁹. Z kolei Julian W. Connolly dostrzega swego rodzaju lustro w rozdziale czwartym, dzielącym powieść na pół, tak, że „każdy rozdział z pierwszej połówki może być bezpośrednio zestawiony z odpowiednim rozdziałem z drugiej w sposób przypominający lustrzane odbicie”²⁰. Odbicie to jest zresztą zdeformowane, gdyż magiczna aura osobowości Wiktora, prawdziwego artysty, duchowego syna bohatera, pozytywnie oddziałuje na drugą połowę utworu. I tak na przykład na końcu rozdziału szóstego, który należy skojarzyć z drugim, Pnin dowiaduje się wprawdzie o utracie pracy i związanej z tym faktem konieczności opuszczenia domu, który chciał kupić, ale pozostaje mu dar Wiktora, piękna i cenna waza, jakby cudem uratowana przed spadającym do zlewu dziadkiem do orzechów. Bohater siada przy stole kuchennym i „wyraźnym zdecydowanym pimem” (s. 175) pisze list do swojego szefa. To mocny kontrast z rozpaczą Timofieja Pawłowicza na końcu wcześniejszego rozdziału: „nie mam nicz – jęczał Pnin, pociągając głośno nosem – nie mam już nicz, nicz, nicz!” (s. 62). Tezy Connolly’ego wydają się dyskusyjne, ale niewątpliwa jest powtarzalność i transformacje wielu sytuacji i motywów w powieści, powtarzalność, która – rzecz jasna – pełni funkcję strukturotwórczą.

Są też inne motywy, przewijające się przez cały utwór. Wymieńmy choćby motyw „niemiecki” (czy „teutoński”), motyw freudyizmu, a także motyw baśni (nawiązania do bajki o Kopciuszku i do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, którą – przypomnijmy – Nabokov w młodości przełożył na rosyjski). *Nota bene*, pisarz powiada w wykładzie o powieści Jane Austen *Mansfield Park*: „wszystkie powieści są w jakimś sensie baśniami”²¹. Tę samą myśl szerzej ujmuje we wstępie do wykładów o *Don Kichocie*: „Uczyńmy co w naszej mocy, aby uniknąć fatalnego błędu doszukiwania się w powieściach «prawdziwego życia». Nie starajmy się godzić fikcji faktów z faktami fikcji. *Don Kichot* to baśń, podobnie jak *Samotnia*, podobnie jak *Martwe dusze*. *Pani Bovary* i *Anna Karenina* to baśnie nie mające sobie równych. Lecz bez tych baśni nasz świat nie byłby prawdziwy. Arcydzieło literackie to odrębny, oryginalny świat, który nie ma powodu pasować do świata czytelnika”²². Jak pisze Alfred Appel junior, Nabokov zawsze rozpoczynał swój pierwszy w danym roku wykład na uniwersytecie Cornell słowami: „Wielkie powieści są nade wszystko wielkimi baśniami”²³, stwierdzenie to musiało więc być dla niego szczególnie ważne.

¹⁸ G. Barabtarlo, *Phantom of Fact. A Guide to Nabokov's „Pnin”*, Ann Arbor 1989, s. 21.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ J. W. Connolly, Pnin: *The Wonder of Recurrence and Transformation*. [W:] *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*, ed. J. E. Rivers, C. Nicol, Austin 1982, s. 196. Powód nienapisania przez autora jeszcze jednego, pierwotnie planowanego rozdziału badacz widzi w niechęci do naruszenia symetrii.

²¹ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, s. 43.

²² V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001, s. 23.

²³ A. Appel, Jr., „Ada” Described. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr., C. Newman, New York 1970, s. 160.

Na końcu książki Jack Cockerell zaczyna uszczęśliwiać nieco znudzonego narratora kolejną anegdotą o bohaterze: „A teraz – rzekł – opowiem panu o tym, jak Pnin stanął na podium, żeby wygłosić odczyt w Klubie Kobiet w Cremonie, i zorientował się, że zabrał niewłaściwy referat” (s. 193). Nieważne, czy anegdota ma pokrycie w „rzeczywistości” (Pnin usiadłszy przy mównicy przerzuca wszystkie trzy referaty, które włożył do kieszeni marynarki, by na pewno znalazł się wśród nich ten właściwy, ale niewykluczone, iż żaden z nich tym właściwym nie był, co ucieszyłoby chyba nielubiącego szczęśliwych zakończeń narratora), faktem jest, że utwór zatoczył pełny krąg, bo zaczynał się przecież od wyjazdu Timofieja Pawłowicza do Cremony²⁴. Także przynajmniej niektóre rozdziały powieści mają formę kręgu. I tak np. rozdział drugi rozpoczyna się dźwiękiem dzwonów Uniwersytetu Weindell, a pod koniec natrafiamy na wzmiankę o owych dzwonach. Na początku rozdziału czwartego poznajemy treść półsennych rojeń Wiktora Winda, a pod koniec Pnin śni o tym samym świecie i tych samych postaciach w tym samym momencie dziejowym.

W *Darze* kołu przeciwstawiona jest spirala, będąca, jak powiada pisarz w autobiografii, „spirytualnym kołem” (*spiritualized circle*)²⁵, kołem już nie błędnym. Motyw spirali występuje też w *Pninie*. Najwyraźniej przejawia się w teorii Lake’a, podziwianego przez Wiktora nauczyciela, mówiącej, że „widmo słoneczne nie jest obwodem zamkniętym, lecz spiralą barw począwszy od czerwieni kadmowej i różnych odcieni pomarańczowego przez żółć strontową i bladą zieleni rajską, a skończywszy na kobaltowych błękitach i fioletach, gdzie spektrum nie przechodzi znów w czerwień, tylko wstępuje na kolejną spiralę, która zaczyna się lawendową szarością i przeradza się w odcienie prosto z bajki o Kopciuszku, wykraczające poza percepcję ludzką” (s. 97). Obok koła jest więc i w tej powieści spirala. Jak pisze cytowany już tu Connolly, „kolista struktura jest błędna tylko dla tych postaci, które nie potrafią wznieść się ponad nią, takich jak Cockerell i narrator. Pnin natomiast przesuwają się na wyższy poziom – jego droga wiedzie po spirali, a nie po okręgu”²⁶.

Czytając pierwsze strony powieści, skłonni jesteśmy widzieć w niej relację wszechwiedzącego narratora bezosobowego, jakiegoś opowiadającego „ja”, które unosi się nad światem przedstawionym jak Bóg nad wodami, ale nie przybiera określonej postaci i pozostaje niewidzialne. Nieuważny czytelnik może w ogóle nie dostrzegać narratora przez długi czas, niewykluczone, że aż do rozdziału siódmego. Inaczej czytelnik uważny.

²⁴ Jak zauważa Julie Campbell, to nie przypadek, że narracja rozpoczyna się w pociągu. „Przedstawiony nam zostaje emigrant w ruchu, który jest kondycją wygnańca. [...] W historii tej mamy wiele podróży, które ostro kontrastują z właściwym Pninowi pragnieniem spokoju i stabilizacji. Fundamentem narracji jest konflikt pomiędzy oporem Pnina wobec ruchu i niemożności oparcia się owemu ruchowi. Pnin zmuszony jest najpierw opuścić Rosję, potem Europę, wszystkie jego próby zaaklimatyzowania się w Ameryce są konsekwentnie udaremniane” J. Campbell, *Vladimir Nabokov's „Pnin”: The Past in the Present*. [W:] *The Legacy of History. English and American Studies and the Significance of the Past*, vol. 1: Literature, ed. T. Bela, Z. Mazur, Kraków 2003, s. 446. Przypomnijmy, że skojarzenie emigracji i wiecznej podróży, upostaciowanej w pociągach, obecne jest już w *Maszerce*.

²⁵ V. Nabokov, *Pamięci, przemów.* *Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2004, s. 247; i d e m, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York 1970, s. 275. Można by to wyrażenie przetłumaczyć także słowami „uduchowione koło”.

²⁶ J. W. Connolly, *op. cit.*, s. 209.

Ten szybko zda sobie sprawę z obecności narratora osobowego, choć chwilami może o niej zapominać. Jak trafnie powiada autor książkowego komentarza do powieści, osoba narratora „w każdym rozdziale znajduje się w kulisach za sceną czy raczej w budce suflera”²⁷.

„Jak winniśmy określić ten smutny przypadek?” – czytamy niemal na samym początku utworu (s. 13). „My” – a więc czytelnik, do którego adresowane są te słowa, i „ja”, który je wypowiadam czy raczej zapisuję. Wkrótce potem pojawia się owo „ja”. Dowiadujemy się, że portfel Pnina zawierał m.in. „wycinek z «The New York Times» z jego listem napisanym przy mojej pomocy w roku 1945” (s. 16, podkreślenie moje – L.E.).

Później narrator daje o sobie znać wielokrotnie:

„A może to jakaś tajemnicza dolegliwość, nie wykryta jeszcze przez jego lekarzy? – zachodził w głowę mój przyjaciel, więc i ja zachodzę w głowę” (s. 20).

„Gdyby nie kamienna ławka między wawrzynami, [Pnin] osunąłby się zemdłony na chodnik. Może to zawał serca? Nie sądzę. Bawię się chwilowo w jego lekarza i powtarzam: nie sądzę, żeby to był zawał. Mój pacjent należał do grona tych dziwaków i nieszczęśników, którzy odnoszą się do własnego serca [...] z lękiem i przewrażliwieniem [...]” (s. 20).

„Niektórzy ludzie – a ja do nich należę – nie znoszą szczęśliwych zakończeń. Czujemy się wtedy oszukani. [...] Gdybym nie pisał o tym łagodnym starszym jegomościu, lecz o nim czytał, wolałbym, żeby po przyjeździe do Cremony dowiedział się, iż został zaproszony jako prelegent nie na ten piątek, tylko na następny” (s. 25).

„Nie ma co ukrywać kota w worku, jak by powiedział Pnin. Niesłychane podniecenie, które pewnego wieczora w środku semestru ogarnęło mojego biednego przyjaciela – gdy po otrzymaniu telegramu dobre czterdzieści minut chodził tam i z powrotem po pokoju – stanie się zrozumiałe, jeżeli wyjaśnię, iż Pnin nie był właściwie kawalerem” (s. 43).

„Pnin zawitał «Pod Sosny» po raz pierwszy, ale ja gościłem tam przedtem” (s. 100).

„Osobiście nigdy nie przepadałem za Bołotowem ani za jego dziełami filozoficznymi [...], zawsze natomiast lubiłem Warwarę, wylewną, dorodną żonę owego pośledniego filozofa” (s. 119).

„Muszę wyznać, że sam niegdyś pozostawałem pod urokiem Konstantina Iwanycza, a mianowicie zimą 1935 lub 1936 roku, kiedy wybieraliśmy się codziennie na poranną przechadzkę wśród wawrzynów i wiązów w Grasse na południu Francji, gdzie Chateau mieszkał w willi z kilkoma innymi rosyjskimi uchodźcami” (s. 127).

Przykłady można by mnożyć. W ostatnim rozdziale narrator wysuwa się na plan pierwszy, przez cały czas znajduje się na powieściowej scenie, w świetle reflektorów, ani na chwilę nie pozwala zapomnieć o swoim istnieniu.

Niewątpliwie mamy więc w *Pninie* do czynienia z narratorem osobowym, narratorem-postacią, narratorem będącym częścią przedstawionego w utworze świata. Stwierdzenie to nie wyczerpuje jednak sprawy, narrator bowiem opowiada także o rzeczach, o których nie może wiedzieć. Przytacza myśli postaci, opisuje ich sny (sen czy

---

²⁷ G. Barabtarlo, *op. cit.*, s. 119.

właściwie półsen Wiktora Winda i sen Pnina w rozdziale czwartym; nawiasem mówiąc, sny te są blisko ze sobą spokrewnione: Wiktor i jego „wodny ojciec” śnią, o czym już wspominaliśmy, tę samą rzeczywistość, Pnin, by tak rzec, śni dalszy ciąg tej samej historii)²⁸, mówi o wydarzeniach, o których nikt nie mógł go poinformować, których nikt nie mógł widzieć, które rozgrywały się bez świadków: „I znów wszyscy spali. Szkoda tylko, że nikt nie widział, jak na opustoszałej ulicy wietrzyk jutrzeńki pomarszczył wielką, świecącą kalużę, w której odbijały się czarne nieczytelne zygzaki kabli telefonicznych” (s. 112). To prawda, czasami się waha, nie jest pewien swych słów, zdradza się z pewnymi ograniczeniami wiedzy o opisywanym świecie („Betty Bliss, pulchna dziewczyna [...], licząca sobie bodaj dwadzieścia dziewięć wiosen”, s. 42; „nieświadomie jednak zachowałem w pamięci obraz mieszkania Pnina, odpowiadający przypuszczalnie rzeczywistości”, s. 178, podkreślenia moje – L.E.), ale o wiele chętniej opisuje się swoją wszechwiedzą, demonstrując znajomość faktów, których żadną miarą znać nie może:

Pnin już od godziny błądził po labiryncie leśnych dróg [...] jego rozmaite wątpliwości i poszukiwania przybrały dziwaczną formę wizualną, której obserwator na wieży widokowej przyglądałby się ze współczuciem, jednakże na tym opustoszałym, zapomnianym podwyższeniu nie było żywej duszy, nie licząc mrówki, która miała własne problemy [...].

(s. 116–117)

To tylko jeden z przykładów ostentacyjnego naruszania zasady punktu widzenia postaci. Równie zdecydowanego naruszenia tej zasady na początku powieści czytelnik może nie zauważyć, gdyż nie wie jeszcze, że będzie miał do czynienia z narratorem osobowym. Dopiero przy powtórnej lekturze – lektury takiej, jak wiemy, wymagają właściwie wszystkie utwory Nabokova – musi go uderzyć zdanie następujące bezpośrednio po opisie wyglądu jadącego pociągiem bohatera:

Tak by go widział ewentualny towarzysz podróży, ale poza żołnierzem śpiącym w jednym kącie i dwiema paniami zajętymi niemowlęciem w drugim, Pnin miał cały wagon dla siebie.

(s. 8)

²⁸ Geneza przedstawionej w owych snach rzeczywistości wiąże się z niedokończoną rosyjską powieścią *Solus rex*. Słowa *solus rex* pojawiają się zresztą w opisie fantazji Wiktora: „Zwykle nie udawało mu się doczekać przełomowego momentu ucieczki, kiedy król sam jeden – *solus rex* (jak autorzy zadań szachowych określają monarszą samotność) – chodzi po plaży nad Morzem Czeskim na Przylądku Sztormów, gdzie Percival Blake, jowialny amerykański łowca przygód, obiecał go spotkać w potężnej łodzi motorowej” (s. 73). Później liczne motywy niedokończonego dzieła przeszły do *Błędego ognia*, kolejnej po *Pninie* powieści pisarza. W wywiadzie przeprowadzonym przez Alfreda Appla juniora Nabokov powiedział: „chłopiec [...] i Pnin śnią fragment moich szkiców do *Błędego ognia*”. *Strong Opinions*, s. 84. *Nota bene*, pomysł tego samego snu dwu postaci mogła podpowiedzieć pisarzowi *Anna Karenina*. W wykładzie poświęconym powieści Lwa Tolstoja Nabokov analizuje „podwójny koszmar” Anny i Wrońskiego, pisząc przy tym, że „to «monogramatyczne» sprzężenie dwóch indywidualnych mózgów to zjawisko znane z tak zwanego realnego życia”. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 230. Dodajmy, że w wykładzie u *Uliksa* Nabokov powiada: „Nikt jak dotychczas nie zauważył [...], że podobnie jak w *Annie Kareninie* Tolstoja, także w *Uliksie* Joyce’a jest znaczący podwójny sen, to znaczy ten sam sen śniony przez dwoje ludzi w tym samym czasie”. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, s. 415.

Ktoś go jednak musiał widzieć, skoro mamy tu jego opis. Czyżby ten ktoś bawił się w Sherlocka Holmesa i w przebraniu żołnierza, niemowlęcia względnie dwu pań skrycie obserwował bohatera? Nie, nic nie usprawiedliwia takiego przypuszczenia. Żołnierz naprawdę spał, a panie naprawdę zajmowały się dzieckiem, także nie zwracającym najmniejszej uwagi na Timofieja Pawłowicza. Nie widział go nikt – poza narratorem, którego tam przecież nie było. Nie było go tam, ale nie przeszkadza mu to zaraz potem zdradzić pewien sekret: że *Pnin* jedzie niewłaściwym pociągiem. O fakcie tym nie wie nikt w całym wagonie, nie wyłączając bohatera.

Czemu służą te naruszenia zasady punktu widzenia postaci, te przekroczenia kompetencji narratora osobowego? Lech Budrecki trafnie zauważa, że dzięki nim Nabokov podważa konwencję werystyczną, która zdaje się obowiązywać w powieści. „Werystyczna konwencja – powiada polski krytyk – nie toleruje bowiem informacji udzielanej przez postać o tym, co stanowi treść doświadczenia innych postaci. Owszem, toleruje przypuszczenia w tym względzie, ale przypuszczenia te, jako przypuszczenia właśnie, muszą być zakwalifikowane w samym tekście. A w *Pninie* tak się nie dzieje. Oczywiście gdyby narrator nie był równocześnie bohaterem, powieść Nabokova nie podważałaby werystycznej konwencji. Werystyczna konwencja zezwala bowiem na dostęp do przeżyć tej czy innej postaci. W *Pninie* jednakże całą historię spisuje jedna z nich, umiejscowiona nie w centrum wydarzeń, o których opowiada, lecz – zgodnie z zasadą odziedziczoną po Henry Jamesie, zwłaszcza zaś po Conradzie, przez Scotta Fitzgeralda – gdzieś na uboczu, na peryferiach właściwej akcji. Tak oto dochodzi do tego, co można by nazwać anomalią narracyjną. W gruncie rzeczy równa się ona przekroczeniu granic weryzmu, dokładniej zaś – jego nowoczesnych, zmodernizowanych już wersji. Przekraczając ich granice, Nabokov chciał je nam uprzytomnić. Chciał zwrócić naszą uwagę na istnienie literackiej konwencji. Chciał ją nam uzmysłowić. W tym właśnie celu stosował się do jej rygorów, by nagle się z nich wyłamać”²⁹.

Nabokov z ostentacją demonstruje w *Pninie* – podobnie zresztą jak w innych utworach, zwłaszcza utworach powieściowych – literacki charakter opowiadanej historii. Na tym wszakże zabiegi świadczące o odchodzeniu od tradycyjnego modelu prozy bynajmniej się nie kończą.

Jak już wiemy, tytułowy bohater *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta* miał zwyczaj przypisywania swoim postaciom, nawet tym wyjątkowo groteskowym, swoich własnych rysów, doznań czy koncepcji³⁰. To samo da się powiedzieć o Nabokowie. Niektóre ze swych postaci pisarz, nie tworząc bynajmniej autoportretów, obdarzał wcale licznymi swoimi cechami, przemyśleniami czy upodobaniami, a nawet kazał im przeżywać wydarzenia z własnej biografii. W *Pninie* postępuje tak z narratorem, z którym dzieli nawet imię i otczestwo – Władimir Władimirowicz – oraz przynajmniej pierwszą literę nazwiska. Narrator, podobnie jak Nabokov, wykłada na wyższych uczelniach w Stanach Zjednoczonych (autor *Daru* był w latach 1941–1958 wykładowcą w Wellesley College

²⁹ L. Budrecki, *Nabokov i literatura*, [w:] i d e m, *Piętnaście szkiców o nowej prozie amerykańskiej*, Warszawa 1983, s. 116–117.

³⁰ V. Nabokov, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2003, s. 126.

i na Cornell University). Obaj mieszkali w dzieciństwie w Petersburgu przy tej samej ulicy (s. 176) – Morskiej (obecnie Hercena), obaj w tymże Petersburgu uczęszczali do szkoły odznaczającej się liberalizmem, obaj spędzali wakacje lub ich część w majątku wiejskim pod Petersburgiem (s. 179), obaj chyba bywali podczas wakacji w Biarritz (*ibidem*), obaj mieli młodszego brata (*ibidem*), obaj po Rewolucji Październikowej opuścili na zawsze Rosję, obaj zostali „wybitnymi anglo-rosyjskimi pisarzami” (s. 141), obaj wreszcie od dziecka pasjonowali się entomologią. By odkryć rozmaite zbieżności, wystarczy porównać *Pnina* z *Pamięci, przemów* lub z którąś z dwu wcześniejszych wersji Nabokovowskiej autobiografii.

Narrator *Pnina* ma więc wiele cech autora. Stwierdzenie to wymaga pewnych uściśleń, dodatkowych ustaleń. Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że narrator jest tu tożsamy z autorem przedstawionym, bo to przecież Władimir Władimirowicz, a nie kto inny, opisuje całą historię. Nie opowiada, tylko właśnie opisuje. Stosuje wszak chwyt pisarskie, posługuje się językiem pisanim, kieruje swój tekst do czytelnika: zresztą przypomnijmy sobie cytowany już fragment: „Gdybym nie pisał o tym łagodnym, starszym jegomościu, lecz o nim czytał...” (s. 25). Z kolei autor przedstawiony bardzo przypomina autora rzeczywistego, autora z krwi i kości, Władimira Nabokova.

Timofiej Pawłowicz nie darzy narratora (autora przedstawionego) sympatią. Stawowczo odmawia pracy pod jego kierunkiem („jedno jest pewne, że nigdy nie będę u niego pracował”, s. 172). Wyraża się o nim z niechęcią i dezaprobatą. Kiedy „Pod Sosnami”³¹ profesor Chateau na widok chmury motyli mówi: „Szkoda, że nie ma tu Władimira Władimirowicza. Zrobiłby nam cały wykład o tych prześlicznych owadach” – Pnin replikuje: „Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że on się interesuje entomologią tylko na pokaz” (s. 130). Nawiasem mówiąc, motyle dostrzeżone przez profesora Chateau należą do gatunku opisanego po raz pierwszy i nazwanego przez Nabokova (*Lycaeides samuelis* Nab.)³².

Pninowi nie brak powodów, żeby niechętnie traktować narratora. To z Władimirem Władimirowiczem miała romans Liza Bogolepow, romans zakończony nieudaną próbą samobójstwa. Lekarstwem na załamanie nerwowe Lizy miało być błyskawiczne małżeństwo z Timofiejem Pawłowiczem („Pięciu psychoanalityków, jej serdecznych przyjaciół, doradziło zgodnie: – Pnin... i natychmiast dziecko”, s. 45). Narrator ponosi więc część odpowiedzialności za ten nieszczęśliwy związek, zwłaszcza że od jego decyzji uzależniła Liza przyjęcie bądź odrzucenie oświadczyń bohatera: „To propozycja małżeństwa, którą właśnie dostałam. Będę czekała do północy. Jeżeli się nie odezwiesz, przyjmę ją” (s. 184). Władimir Władimirowicz niewątpliwie się nie odezwał, a list, który dostała Liza,

³¹ Warto zauważyć, że w tym miejscu, w jakimś paradoksalnym skrawku Rosji w USA, w rosyjskim towarzystwie, w rosyjskim żywiole, otoczony przez rosyjski język Pnin okazuje się człowiekiem zręcznym, świetnym sportowcem, błyskotliwym dyskutantem, nie jest już ani niezgrabny, ani śmieszny. Nawiasem mówiąc, realnym pierwowzorem „Sosen” była „dacza” sławisty z Uniwersytetu Harvarda Michaiła Karpowicza znajdująca się w West Wardsboro w stanie Vermont, którą podczas wakacji odwiedzali w latach czterdziestych i pięćdziesiątych liczni inni sławiści, także Nabokov. G. D i m e n t, *Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*, Seattle and London 1997, s. 50–51.

³² Wspomina o tym sam pisarz w liście do Edmunda Wilsona z 18 II 1957. *The Nabokov-Wilson Letters 1940–1971*, s. 307.

powędrował do jego „prywatnej kolekcji” (s. 45); narrator przytacza go nam *in extenso* (s. 156), wykazując wielką niedyskrecję i niedeliktność.

Poza tym pisarz – tak przynajmniej uważa sam Pnin – rozpowszechnia o nim fałszywe wiadomości. Kiedy Władimir Władimirowicz opisuje się przed towarzystwem swoją pamięcią i opowiada o spotkaniach z Pninem, obecny przy tym bohater wszystkiemu zaprzecza (s. 182), a przy innej okazji wybucha gwałtownie (s. 187): „Georgiju Adamowiczu, proszę nie wierzyć ani jednemu jego słowu. On wszystko zmyśla. Kiedyś sobie ubzdurał, że byliśmy w Rosji kolegami z ławy szkolnej i ściągaliśmy razem na egzaminach. To straszny mitoman (*on użasnyj wydumszczik*)”. Takie stwierdzenie podważa oczywiście wiarygodność narratora, którą podważyć powinna była także „anomalia narracyjna”. Jedna z badaczek mówi w związku z *Pninem* o „paradoksalnie niewiarygodnym pierwszoosobowym narratorze wszechwiedzącym”³³.

Zauważmy jednak, że biadolenie Pnina nie znajduje potwierdzenia w tekście. Nigdzie w powieści narrator nie twierdzi, że był kolegą szkolnym Pnina. Wprost przeciwnie – wspomina, że chodził do innej szkoły niż on, „bardziej liberalnej” (s. 178). Albo więc Timofiej Pawłowicz się pomylił, albo narrator istotnie jest mitomanem, fantastą, blagierem, niesamowitym fabulatorem (tak też można przełożyć wyrażenie „użasnyj wydumszczik”), wymyślającym coraz to nowe historie. Trudno rozstrzygnąć, którą z tych możliwości należy przyjąć, która jest bardziej prawdopodobna, ale można wskazać na poszlaki świadczące o tym, że narratora nie powinno się uznawać za w pełni wiarygodnego. Oto wiosną 1911 r. mały Wołodia otrzymuje „prezent na dwunaste urodziny” (s. 176) – *nota bene*, Nabokov przyszedł na świat w kwietniu 1899 r., data urodzenia byłaby więc jeszcze jedną cechą łączącą narratora-autora przedstawionego z autorem rzeczywistym – a po pięciu latach, czyli w roku 1916, ma lat nie siedemnaście, jak należałoby oczekiwać, tylko zaledwie szesnaście („w wieku lat szesnastu”, s. 180). Najwyraźniej coś tu jest nie w porządku, któraś z informacji musi być nieprawdziwa. Nie koniec jednak na tym. W rozdziale drugim narrator stwierdza, że Pnin i Liza „spotkali się bodajże w roku 1925” (s. 44), z późniejszego zaś fragmentu wynikałoby, że zdarzyło się to „na początku lat dwudziestych” (s. 181).

Nonszalancki stosunek Władimira Władimirowicza do czasu szczególnie rzuca się w oczy i staje się szczególnie znaczący, jeśli zestawić go z dogłębną wiedzą o chronologii w *Annie Kareninie* Lwa Tolstoja, demonstrowaną „Pod Sosnami” przez Pnina, który na pytanie: „Kto, u licha, musi znać dokładną datę?” – odpowiada: „Ja ją znam” (s. 124). Tutaj zresztą Nabokov obdarza swoją postać własnymi ustaleniami na temat dnia, w którym zaczyna się akcja dzieła Tolstoja, określenia niewymienionej w jego tekście daty³⁴. Również rozważania Pnina o różnicy między „psychicznym czasem Lewina a fizycznym czasem Wrońskiego” (s. 132) to echo dociekań Nabokova³⁵.

Zaufanie do narratora podważyć może także część spośród licznych błędów językowych przypisywanych bohaterowi. Większość lapsusów stanowi rezultat kalkowania

³³ L. M a d d o x, *Nabokov's Novels in English*, Athens 1983, s. 89.

³⁴ Por. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, s. 250.

³⁵ Por. *ibidem*, s. 255–256.

konstrukcji rosyjskich i francuskich lub też „rosyjskiej” (a niekiedy „francuskiej”) wymowy angielskich wyrazów. Mechanizm powstawania niektórych błędów jest jednak trudny do odkrycia, są one tak fantastyczne, że wydają się wymysłami w stylu Jacka Cockerella, opowiadacza może momentami zabawnego, ale z pewnością bardzo dalekiego od wiarygodności, już choćby dlatego, że złośliwe naśladowanie i wyśmiewanie rosyjskiego kolegi stało się dla niego swego rodzaju manią. Czytelnik może zresztą zastanawiać się, czy narrator częściowo swojej wiedzy o Pninie nie czerpie przypadkiem z opowiadań innych, na przykład z anegdot Cockerella właśnie.

Podejrzewając, że narrator jest blagierem, że opowiada niestworzone historie, czytelnik zaczyna czuć do niego niechęć i coraz lepiej rozumieć niechęć Timofieja Pawłowicza. Wyraźnie protekcyjny stosunek narratora do Pnina jeszcze niechęć tę potęguje. Bohater ma zresztą do niej więcej powodów, niż przypuszcza.

Jako jedenastoletni chłopiec Pnin zachorował i walczył z wysoką gorączką:

Nie mógł zamknąć oczu, bo piekły go powieki. Spojrzenie przynosiło tylko eliptyczny ból i zdradzieckie ukłucia światła, znajome kształty stawały się siedliskiem potwornych omamów. Przy łóżku stał czteroskrzydłowy parawan z politurowanego drewna ozdobiony rysunkami pirograficznymi, przedstawiającymi polną dróżkę wymoszczoną opadłymi liśćmi, staw porośnięty liliami, staruszka zgarbionego na ławce i wiewiórkę trzymającą coś czerwonego w przednich łapkach. Timosza, dociekliwy chłopiec, często się zastanawiał, co też ona trzyma (orzech? szyszkę?), więc i teraz, nie mając nic innego do roboty, postanowił rozwiązać tę mroczną zagadkę, ale brzęcząca w głowie gorączka pogrążała w bólu i udręce wszystkie jego wysiłki. Jeszcze bardziej doskwierały mu zmagania z tapetą. Zawsze widział, że deseń składa się w pionie z trzech różnych bukietów purpurowych kwiatów i siedmiu różnych liści dębowych, które powtarzają się wiele razy z kojącą dokładnością; teraz jednak nie dawał mu spokoju niezaprzeczalny fakt, że niepodobna stwierdzić, jaki system nawrotów i splotów rządzi układem poziomym deseni; istnienia takiego układu cyklicznego dowodziło to, że Tim dostrzegał gdzieś na ścianie między łóżkiem a szafą oraz między piecem a drzwiami ten i ów powtarzający się motyw, lecz kiedy usiłował przejechać wzrokiem w prawo lub w lewo od dowolnej kombinacji trzech kwiatostanów i siedmiu liści, zaraz gubił się w beładnej gmatwaniu rododendronu i dębu. Łatwo się było domyślić, że skoro niegodziwy twórca – niszczyciel umysłów, sprzymierzeniec gorączki – dołożył wszelkich starań, aby ukryć klucz do deseni, ów klucz musi być drogi jak życie, toteż po jego znalezieniu Timofiej Pnin wróci do zdrowia, wróci do świata – właśnie ta jasna, niestety aż za jasna, myśl przyświecała mu w podejmowaniu dalszych wysiłków.

(s. 23)

Zarówno rysunki na parawanie, jak i wzór na tapecie³⁶ zapowiadają wydarzenia z późniejszego życia Pnina; podobnie w innej powieści Nabokova, *Splendorze*, obrazek wiszący na ścianie dziecięcej sypialni bohatera zapowiada kluczowe i zapewne finalne wydarzenie jego biografii, wyprawę przez zieloną granicę. Stary zgarbiony człowiek na ławce to sam Pnin podczas jednego ze swoich zagadkowych ataków sercowych – w Whitchurch, w „mieniącym się purpurą” (s. 20) parku, w którym rosną rododendrony i dęby. Kiedy atak się kończy, bohater dostrzega wiewiórkę gryzącą pestkę brzoskwini.

³⁶ *Nota bene*, jak zauważa amerykański nabokovista William Woodin Rowe, można w *Pninie* znaleźć dość liczne i znaczące trójki i siódemki (nieobojętny z tego punktu widzenia wydaje się choćby fakt, że powieść składa się z siedmiu rozdziałów, zaniechanie napisania jeszcze jednego można by – dodajmy – wiązać z chęcią zachowania tej liczby). W W. R o w e, *Pnin's Uncanny Looking Glass*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, ed. C. R. Proffer, Ann Arbor 1972, s. 184–185.

Wiewiórki – o czym już mówiliśmy – powracają w powieści wielokrotnie, powracają w życiu Pnina. Jego życie stanowi bowiem także pewien deseń, logiczny wzór, jest artystyczną strukturą – i w tym tkwi klucz do tajemnicy, do zagadki Pninowskiego wszechświata. Timofiej Pawłowicz stara się nie myśleć o przeszłości, ponieważ wspomnienia nie dałyby mu spokoju, sprawiłyby mu ból. Ale być może stara się nie myśleć o niej również dlatego, że instynktownie czuje inne zagrożenie: wspomnienia pozwoliłyby mu dostrzec prawidłowość, wzór, powtarzalność.

Pnin dwukrotnie jest w powieści bliski znalezienia klucza, rozwiązania zagadki. Pierwszy raz w czasie ataku w Whitchurch: „Naraz w przypiływie rozmarzenia poczuł, że znalazł klucz, którego od tak dawna szukał, ale nadlatujący z oddali, szeleszczący wiatr [...] zburzył logiczny poniekąd wzór, w jaki ułożyło się otoczenie Timofieja Pnina” (s. 24). Drugi raz w Waindell, po odprowadzeniu Lizy na dworzec: „Był już niespodziewanie [...] bliski znalezienia prostego rozwiązania zagadki wszechświata, lecz przeszkodziła mu w tym pewna natarcywa prośba. Dostrzegła go na ścieżce wiewiórka siedząca pod drzewem” (s. 58). W obu przypadkach bohater widzi przed sobą wiewiórkę. Być może rację ma William Woodin Rowe, który uważa pojawianie się tych wiewiórek za widomy znak obecności ducha młodzieńczej miłości Pnina, Miry Bieloczkina, zamordowanej w hitlerowskim obozie koncentracyjnym (*bieloczek* to po rosyjsku „wiewióreczka”)³⁷. Jeśliby przyjąć hipotezę Rowe’a, należałoby uznać, że przychylnie nastawiony duch Miry, w sposób niezmiernie delikatny i niebezpośredni – tak bowiem jedynie zmarli mogą wpływać na losy żyjących, czego możemy się dowiedzieć z powieści *Przezroczyste przedmioty*³⁸ – oddziałuje na bohatera i ratuje go przed znalezieniem klucza. Poza tym za pierwszym razem to wiatr burzy wzór i nie pozwala Pninowi poznać zagadki wszechświata. A zmarłym, czytamy w powieści z 1972 r., wolno co najwyżej „zadziałać jako tchnienie wiatru”³⁹. Może więc ów „szeleszczący wiatr” to też sygnał zaświatowej interwencji. Rowe wysuwa i takie przypuszczenie⁴⁰. Wiatr wieje też, kiedy Timofiej Pnin zagubiony „w gęstwinie zwodniczych dróg” (s. 114) próbuje dotrzeć „Pod Sosny”. Potem wiatr cichnie i daje o sobie znać niewidoczna wiewiórka, co właśnie umknęła przed czymś strzałem (strzelał zapewne „ponury, flegmatyczny stary Kozak”, którego pasją jest „polowanie na drobną zwierzynę leśną”, s. 122). I naraz Pnin odnajduje drogę. Także dużo wcześniej, w rozdziale pierwszym, chwilę po tym, jak zrywa się „szeleszczący wiatr” i przed bohaterem pojawia się szara wiewiórka, znajduje on sposób dotarcia do swego celu; w obu wypadkach można by domyślać się subtelnej pomocy ducha Bieloczkiniówny. Z kolei w niewdzięczności gryzonia, któremu bohater pomógł się napić, można widzieć dezaprobatę Miry dla jego miłości do niewdzięcznej, bezwzględnej i ograniczonej Lizy. Także pojawienie się jednej jeszcze wiewiórki poprzedza wiatr: „Wychudła wiewiórka przeskoczyła płat skrzącego się od słońca śniegu, na którym cień pnia, oliwkowozielony

³⁷ W. W. R o w e, *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor 1981, s. 62–66.

³⁸ V. N a b o k o v, *Przezroczyste przedmioty*, przeł. J. Kozak, s.l. [Warszawa] 1997, s. 112–113. Rozbudowany cytat w rozdziale poświęconym *Przezroczystym przedmiotom*, s. 380–381.

³⁹ *Ibidem*, s. 112.

⁴⁰ W. W. R o w e, *Nabokov's Spectral Dimension*, s. 63–64.

na trawie, przybrał barwę szaroniebieską, a samo nagie drzewo z ożywionym szelestem wznosiło się ku niebu [...]” (s. 74–75); „ożywiony szelest” sugeruje silne powiewy. Chwilę potem Pnin omal nie upada, pośliznąwszy się na lodzie, ale udaje mu się złapać równowagę, być może – snujemy przypuszczenia – dzięki zaświatowej pomocy. Dodajmy (za amerykańskim badaczem)⁴¹, że znaczące są też częściowo imiona „przypadkowych turystów”, którzy mogliby – gdyby tam byli – patrzeć na samochód zagubionego Pnina z tarasu rzadko używanej wieży obserwacyjnej: „Miranda lub Mary, Tom lub Jim” (s. 113) oraz „Almira” (s. 114). W imieniu Miranda i w imieniu Almira kryje się przecież Mira, a imię Mary jest do imienia pierwszej miłości Pnina podobne. Na Mirę wskazuje nawet ów „Wolfgang von Goethe”, którego nazwisko „jakiś staroświecki dowcipniś” (s. 114) wyrył na balustradzie wieży. Wskazuje na nią, ponieważ dawna ukochana bohatera zginęła w obozie w Buchenwaldzie, położonym w pobliżu Weimaru, „po którym chadzali Goethe, Herder, Schiller, Wieland” (s. 137).

Motyw wiatru, trzeba się jednak zastrzec, jest w powieści niejednoznaczny, nie tylko pozytywny. Spotykamy w niej przecież dwu Windów (*Wind* po niemiecku i *wind* po angielsku to „wiatr”) – niesympatycznego Erica i jego syna, Wiktora, jednego z Nabokovowskich ulubieńców, „bohaterów pozytywnych”, wielkiego indywidualistę, obdarzonego w dodatku wspaniałą inteligencją i dużym talentem, a chyba nawet geniuszem artystycznym, malarskim⁴² i, jak można się domyślać z jego imienia, przyszłego zwycięzcę na polu sztuki. Według określenia Erica Winda, Pnin jest jego „wodnym ojcem” (s. 55)⁴³. Motyw wody związany jest zarówno z bohaterem, jak i z matką Wiktora, nazwaną w pewnym miejscu „syrenką” (s. 44, motyw syreny, rozwinięty zostaje pod koniec rozdziału drugiego, s. 61). Żywiół wodny istotnie łączy Pnina i Wiktora. W momencie, kiedy ten ostatni jedzie do Weindell, przez całą drogę pada deszcz, pada też, gdy chłopiec wysiada na dworcu autobusowym, i pada nieprzerwanie aż do wczesnego ranka następnego dnia. Deszcz pada również we śnie Wiktora o królu, jego ojcu: „Bez [...] tłukł mocno [...] o szyby w strugach deszczu” (s. 86). Pada chyba także lub właśnie

⁴¹ *Ibidem*, s. 62.

⁴² Warto tu zauważyć, że sam Nabokov odznaczał się ogromną wrażliwością na sztuki plastyczne i że były mu one bardzo bliskie. W jednym z wywiadów powiedział: „Sądzę, że urodziłem się na malarza – naprawdę! – chyba do jakiegoś czternastego roku życia większość dnia spędzałem rysując i malując i spodziewano się, że w odpowiednim czasie zostanę malarzem”. V. N. A b o k o v, *Strong Opinions*, s. 17.

⁴³ Z ojcem biologicznym łączy chłopaka niewiele: „W rzeczywistości ojciec Wiktora był zbikowanym lekarzem, uchodzącą, za którym chłopiec nigdy nie przepadał i którego nie widział blisko dwa lata” (s. 85). Warto zauważyć, że jedyny realny Pnin, który zapisał się w historii, Iwan Pietrowicz (1773–1805, nieślubny syn generała-feldmarszałka ks. Nikołaja Repnina – nazwisko pozbawione pierwszej sylaby nazwiska ojca wskazuje na pochodzenie z nieprawego łoża – był poetą i publicystą należącym do tzw. radiszczewowców) miał potomka, Piotra Iwanowicza, który parał się malarstwem, co prawda nie odnosząc na tym polu większych sukcesów. O Iwanie P. Pninie i innych „radiszczewowcach” W. N. O r ł o w, *Wstupitielnaja statja*. [W:] *Poety-radiszczewcy*, podgotówka teksta W. N. O r ł o w, Leningrad 1961 (Biblioteka poeta. Malaja sierija); S. C. R a m e r, *The Traditional and the Modern in the Writings of Ivan Pnin*, „Slavic Review” 1975, vol. 34, nr 3; B. G a l s t e r, *Główne zagadnienia epoki*. [W:] *Historia literatury rosyjskiej*, t. I, red. M. Jakóbiec, Warszawa 1976, s. 338–340. O nazwisku „Pnin”: W. A. N i k o n o w, *Słownik rosyjskich nazwisk*, Moskwa 1993, s. 92 (hasło Pnin); J. F i e d o s i u k, *Russkije familii. Popularnyj etimologičeskij słownik*, Moskwa 1996, s. 175 (hasło Pnin), Fiedosiuk uznaje to nazwisko za „wyjątkowo rzadkie”. Informację o malarzu Piotrze Iwanowiczu Pninie podaje W. N. O r ł o w, *Russkije proswietiteli 1790–1800 godow*, Moskwa 1950, za nim powtarza ją G. D i m e n t, *op. cit.*, s. 43.

padało we śnie Pnina, ucieka on bowiem przez „wielkie kałuże” (s. 111), nazwane wprawdzie „kałuzami atramentu”, ale zapewne określone tak dla oddania wrażenia wzrokowego⁴⁴.

Ale czyżbyśmy przed chwilą powiedzieli „ratuje”? Przed znalezieniem klucza, którego bohater szukał od dzieciństwa? Tak, ratuje, ponieważ wszędzie u Nabokova (a całe dzieło pisarza tworzy przecież pewną nadrzędną strukturę i może zostać potraktowane jako jeden tekst) rozwiązanie zagadki wszechświata wiedzie do obłędu i do śmierci⁴⁵.

Profesor Pnin nie domyśla się, że jest fikcyjną postacią, bohaterem powieści, i że jego życie stanowi artystyczną strukturę, wzór. Kto jest twórcą tego wzoru? Jak powiada jeden z amerykańskich krytyków, „niegodziwym twórcą» najwyraźniej jest tutaj *użasny wydumszczik*”⁴⁶. Tak, za wszystkie nieszczęścia Timofieja Pawłowicza – jego życie trudno nazwać szczęśliwym, to chyba nie przypadek, że nazwisko Pnin tylko jedną literą odróżnia się od angielskiego słowa *pain* („ból”, „cierpienie”)⁴⁷ – odpowiedzialny jest, rzecz jasna, autor. Ten straszny blagier, rosyjsko-amerykański pisarz, o którym Joan Clements (Pnin jest lokatorem w domu Clementsów) mówi, nie całkiem panując pod koniec przyjęcia nad głosem (s. 162): „Nie uważa pan... och... że on usiłuje... och... właściwie we wszystkich powieściach,... och... przedstawić... och... fantastyczną powtarzalność pewnych sytuacji?” (rozmowa zesła widać na nowego wykładowcę, rodaka Pnina, słowem, Władimira Władimirowicza, o którego zaangażowaniu przez uniwersytet w Waindell bohater jeszcze nie wie). I oto w chwilę potem mamy do czynienia z przykładem fantastycznej powtarzalności sytuacji: jeden z gości opowiada dowcip, który Pnin już raz słyszał – w Odessie, trzydzieści pięć lat wcześniej (oczywiście, jeśli bohater nie mówi nieprawdy, by zdezwuować głupi dowcip jako kawał z kilometrową brodą).

Timofiej Pawłowicz podświadomie próbuje uciec autorowi, wyrwać się ze świata zaplanowanych przez niego powtórzeń i ku satysfakcji czytelnika ostatecznie mu się to na końcu powieści udaje (wraz z narratorem widzimy Pnina w małym samochodzie między dwiema ciężarówkami, tytułowy bohater nie zauważa narratora, który chce go „złapać na czerwonym świetle kilka przecznic dalej”, ale światło się zmienia i narrator widzi, jak trzy pojazdy się oddalają i oto nagle „samochód [Pnina – L.E.] wypuścił się śmiało przed pierwszą ciężarówkę i, nareszcie wolny, ruszył przed siebie”, s. 193, podkreślenie moje). Nie będzie bohaterem następnej książki Nabokova, *Błędego ognia*. Zostanie w niej – pewnie na swoje szczęście – tylko wspomniany, a stanowisko zajmowane przez niego już na innej uczelni amerykańskiej (dziekan „nadmernie rozrośniętego wydziału rusycystyki”)⁴⁸ świadczyć będzie o tym, że osiągnął pewien sukces zawodowy, i pozwoli się domyślać, że skończył się jego pech – element wzoru stworzonego przez autora.

⁴⁴ Na związek deszczu w tym fragmencie z „wodnym ojcostwem” zwraca uwagę C. N i c o l, *op. cit.*, s. 205.

⁴⁵ Zob. na ten temat fragment rozdziału o *Prawdziwym życiu Sebastiana Knighta*, s. 245–248.

⁴⁶ P. G r a m s, „Pnin”: *The Biographer as Meddler*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, s. 201.

⁴⁷ Pnin powiada w pewnym miejscu: „Dzieje człowieka to dzieje cierpienia!” (s. 144). Na związek nazwiska bohatera ze słowem „pain” zwrócił uwagę W. C a r r o l l, *Nabokov's Signs and Symbols*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, s. 204.

⁴⁸ V. N a b o k o v, *Błady ogień*, przeł. A. Barańczak, M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1998, s. 150.

Czytelnik westchnieniem ulgi wita ucieczkę Pnina przed Władimirem Władimiowiczem, jego uzyskaną wreszcie wolność, szczerze polubił bowiem bohatera. Timofiej Pawłowicz budzi naszą sympatię, współczujemy mu, chwilami nawet się z nim identyfikujemy⁴⁹. Coraz bardziej natomiast, w miarę zbliżania się do końca lektury, nie znosimy sprawcy jego cierpień, autora. Nasza niechęć jest, rzecz jasna, absurdem. Czytamy przecież książkę, obcujemy z fikcją literacką, ze zmyśleniem. Profesor Pnin także jest zmyśleniem. Poza tym w niedopuszczalny sposób mieszamy dwu różnych autorów – fikcyjnego i rzeczywistego. Beztrosko utożsamiamy ze sobą autora przedstawionego, który zarazem jest narratorem i jedną z postaci powieściowych oraz autora z krwi i kości, który naprawdę napisał tę książkę i stworzył także Władimira Władimiowicza (dostrzec można pewne szczegóły różniące ich biografie). Wpadamy w chytrze zastawioną pułapkę. Zasugerowani przez Nabokova, świetnego specjalistę od literackich pułapek, utożsamiamy go ze zmyślonym pisarzem. Nasza lektura jest, okazuje się, lekturą naiwną i Nabokov kpi sobie z tej naiwności. To dlatego sprowokował nasze reakcje uczuciowe w stosunku do bohatera, chodziło mu o to, żebyśmy się zaangażowali emocjonalnie po stronie Pnina i rozgniewali na jego stwórcę i pana, żebyśmy – jak Joan Clements – zaczęli nadużywać przymiotnika „wzruszający” (s. 35). Nie możemy nawet powiedzieć, że nie grano z nami w otwarte karty. Naruszenie konwencji – to, co Budrecki nazywa „anomalią narracyjną” – pełni wszak funkcję deziluzyjną. Mimo zastosowania deziluzyjnych chwytów zapomnieliśmy, że mamy do czynienia z fikcją. Zaczęliśmy doszukiwać się w powieści „prawdziwego życia”. Pisarz zażartował sobie z nas, zadrzwił z niewłaściwego odbioru literatury. Najgorsze, co możemy w tym momencie zrobić, to obrazić się na niego i pogniwać.

„Nabokov – powiada rosyjska autorka emigracyjna Nina Berberowa – nie tylko p i s z e po nowemu, lecz także uczy czy t a ć po nowemu. Tworzy nowego czytelnika. W literaturze współczesnej (prozie, poezji, dramacie) nauczyliśmy się utożsamiać nie z bohaterami, jak to czynili nasi przodkowie, lecz z samym autorem, bez względu na to, za jakimi osłonami się przed nami ukrywa, w jakiej masce się nam objawia”⁵⁰.

Pnin jest jedną z najważniejszych lekcji tego nowego sposobu czytania. Dopiero opanowawszy wprowadzony w niej materiał, przy powtórnej lekturze możemy w pełni rozsmakować się w tej książce. I zapewne czytając ją raz jeszcze, będziemy mieć wrażenie, że jesteśmy związani „z innymi formami egzystencji, w których sztuka (ciekawość, tliwość, dobroć, ekstaza) jest normą”⁵¹.

⁴⁹ W jednym z wykładów Nabokov powiada, że identyfikowanie się z jakąś postacią książki to „najgorsze co może zrobić czytający”. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze*, s. 37.

⁵⁰ N. B e r b e r o w a, *Podkreślenia moje. Autobiografia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, s.l. [Warszawa] 1998, s. 357, podkreślenia autorki cytatu. Podobnie w wykładzie *Rosyjscy pisarze, cenzorzy i czytelnicy* ujmował tę kwestię sam Nabokov: „Dobry, wspaniały czytelnik utożsamia się nie z konkretnym chłopakiem czy dziewczyną z książki, ale z umysłem, który tę książkę zrodził i skomponował”. V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 34.

⁵¹ Zob. przypis 2. we wstępie do niniejszej książki.

XX

BLADY OGIEŃ

W styczniu 1950 r. Vladimir Nabokov, wówczas profesor literatury europejskiej na amerykańskim Uniwersytecie Cornell, napisał Romanowi Jakobsonowi, że pracuje nad tłumaczeniem *Eugeniusza Oniegina* i że przekłada go prozą¹. Już odrobinę wcześniej myślał o zaproponowaniu wydawcom „niewielkiej książeczki” (określenie z listu do Edmunda Wilsona z maja 1949)², czyli owego przekładu oraz not i komentarzy do poszczególnych wersów utworu Puszkina. W roku 1964 „niewielka książeczka” wyszła w postaci czterech grubych tomów. Trzy lata później w jednym z wywiadów Nabokov stwierdził: „Będę pamiętany ze względu na *Lolitę* oraz moją pracę nad *Eugeniuszem Onieginem*”³. Nie pomylił się z pewnością, wymieniając jedno ze swoich literackich arcydzieł oraz epokowe dzieło światowej puszkiniistyki. Zarazem jednak przecież pomylił się: jest i – wszystko na to wskazuje – będzie pamiętany za dużo więcej, m.in. za inne swoje literackie arcydzieło, książkę związaną z pracą nad *Onieginem* – chociażby czasem swojego powstania. Chodzi tu, rzecz jasna, o *Blady ogień* (*Pale Fire*)⁴.

Jak się wydaje, Nabokov zaczął myśleć o tym dziele pod koniec 1956 r., chociaż nie można wykluczyć, że luźne koncepcje pojawiały się już wcześniej. Zresztą obmyślając nową powieść, pisarz wykorzystywał pomysły związane z *Solus rex*, rosyjskim utworem, który porzucił, napisawszy jedynie jego niewielką część. 6 marca 1957 r. wzięł nową kartę biblioteczną (na takich właśnie kartach pisał wtedy swoje dzieła)⁵ i zanotował:

---

¹ Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 145.

² *The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979, s. 227.

³ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 106.

⁴ Donald Barton Johnson stwierdza jednoznacznie, że forma *Bladego ognia* „została w sposób oczywisty zainspirowana i była wzorowana na Nabokovowskiej monumentalnej edycji *Eugeniusza Oniegina*”: D. B. Johnson, *The Index of Refraction in „Pale Fire”*, [w:] i d e m, *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor 1985, s. 60.

⁵ W wywiadzie udzielonym Alvinowi Tofflerowi w styczniu 1964 r., a więc niedługo po ukazaniu się powieści, Nabokov opowiedział, jak ją pisał (podobnie zresztą tworzył inne utwory, choć zwyczaj pisania na fiszkach katalogowych wykształcił się u niego dopiero w Ameryce): „Wiem tylko jedno: w bardzo wczesnym stadium powstawania powieści pojawia się u mnie odruch zbierania słomek i paprochów, polykania kamyków. Nikt się nigdy nie dowie, jak wyraźnie ptak wyobraża sobie przyszłe gniazdo i złożone w nim jajka i czy w ogóle to sobie wyobraża. Kiedy później dostrzegam we wspomnieniach tę siłę, która kazała mi notować odpowiednie nazwy rzeczy, ich drobne szczegóły i subtelne odcienie, zanim te informacje stały mi się potrzebne, skłonny jestem przyjąć, że to, co nie mając lepszego określenia, nazwę natchnieniem, działało

„Historia zaczyna się w Ultima Thule”⁶. Pod koniec marca posłał Jasonowi Epsteinowi z wydawnictwa Doubleday, Doran and Co. streszczenie planowanej powieści pod tytułem *Blady ogień*. Jak z niego wynika, miał to być całkiem inny utwór niż ten, który ostatecznie powstał:

Moja główna postać, były król, przez cały Blady ogień zaangażowany jest w pewne poszukiwania. Te poszukiwania czy badania (które w pewnym momencie łączą się, niestety, z dość wyrafinowanym spirytyzmem), są całkowicie oddzielone od tak zwanej wiary czy religii, bogów, Boga, nieba, folkloru itd. Początkowo myślałem o nadaniu swojej powieści tytułu Szczęśliwy ateista, ale książka jest zbyt poetycka i romantyczna jak na taki tytuł (jej dreszczu i poezji nie jestem w stanie odkryć Panu w krótkim i trzeźwym streszczeniu). Poszukiwania mojego bohatera koncentrują się na problemie tego i tamtego świata, rzecz jest – pozwolę sobie powiedzieć – pięknie rozwiązana.

Historia zaczyna się w Ultima Thule, wyspiarskim królestwie, gdzie pałacowe intrygi przy pewnej pomocy zewnętrznej z Nowej Zembli torują drogę tępej i okrutnej rewolucji. Mój bohater, król Thule, zostaje zdetronizowany. Przeżywa kilka cudownych przygód i ucieka do Ameryki. Pewne polityczne komplikacje każą prezydentowi Kennedy’emu, spytanemu o uchodźcę, odpowiedzieć wymijająco.

Mój bohater mieszka wraz z kobietą, którą kocha, mniej lub więcej incognito gdzieś na granicy północnej części stanu Nowy Jork i Montario: granica ta jest trochę niepewna i niestała, ale jeździ tam autobus do Goldenrod i inny do Calendar Barn, a w niedzielę Hudson płynie do Colorado. Mimo tego – zresztą ogólnie rzecz biorąc całkiem niewinnego – rozmywania obrazów, miejsce akcji i koloryt lokalny są [...] „realistyczne” i z panoramicznego okna domu stworzonej przeze mnie postaci można zobaczyć jasne błoto drogi prywatnej. A pozbawione liści drzewo rozkwita nagle tuzinem jemiołuszek.

Książkę przerywają raz po raz, bez żadnych przejść logicznych czy stylistycznych, ot, w połowie zdania (które znajdzie beznamietną kontynuację parę linijek dalej) błyskające na chwilę obrazy agenta z Thule, niejakiego pana Copinsaya, którego zadaniem jest znalezienie i zlikwidowanie byłego króla. Copinsay, osoba pochodzenia orkadzkiego, ma pewne własne problemy, a jego długa podróż [...] pełna jest koszmarnych trudności [...]. Niemniej w ostatnim rozdziale agent dociera do Goldenrod, gdzie jego i czytelnika czeka niespodzianka⁷.

już wtedy, bez słów, wskazując mi to czy tamto i skłaniając mnie do zbierania wiadomych materiałów mających się złożyć na niewiadomą całość? Po pierwszym wstrząsie rozpoznania – nagłym poczuciu: «właśnie to napiszę» – powieść sama zaczyna się lęgnąć; proces ten przebiega wyłącznie w umyśle, nie na papierze; i nie muszę być dokładnie świadom każdego zdania, by wiedzieć, jakie stadium w danej chwili osiągnął. Czuję w sobie swego rodzaju łagodne rozwijanie się, nabrzmiewanie i wiem, że szczegóły już tam są, że w gruncie rzeczy, gdybym przyjrzał się bliżej, gdybym zatrzymał mechanizm i otworzył pokrywę, mógłbym zobaczyć je wyraźnie; wolę jednak zaczekać, aż to, co niezobowiązująco nazywamy natchnieniem, wykona tę robotę za mnie. Wtedy przychodzi chwila, kiedy dostaję z wnętrza sygnał, że całość jest gotowa. Teraz muszę już tylko skorzystać z ołówka lub pióra. Ponieważ ową całość, mającą w umyśle w słabym świetle, można porównać do obrazu i ponieważ nie trzeba posuwać się stopniowo od lewej strony do prawej, by poznać ją we właściwy sposób, mogę skierować snop światła z latarki na dowolny punkt czy szczegół malowidła, kiedy utrwalam je na piśmie. Nie zaczynam powieści od początku. Niekoniecznie piszę rozdział trzeci przed rozdziałem czwartym, nie przechodzę sumiennie od jednej strony do następnej; nie, wybieram sobie to ten, to inny kawałek, aż zapełnię w końcu na papierze wszystkie luki. Właśnie, dlatego lubię pisać swoje opowiadania i powieści na fiszkach i numerować je potem, kiedy całość jest już gotowa. Każdą fiszkę przepisuję wiele razy. Mniej więcej trzy fiszki składają się na jedną stronę maszynopisu; kiedy wreszcie nabieram poczucia, że skopiowałem obraz tak dokładnie, jak to tylko fizycznie możliwe – niestety, zawsze zostaje kilka pustych miejsc – dyktuję powieść żonie, która w trzech egzemplarzach pisze ją na maszynie”. *Ibidem*, s. 31–32. Również na fiszkach katalogowych pisze swój poemat fikcyjny John Shade.

⁶ Cyt. za: B. B o y d, *op. cit.*, s. 306; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 305.

⁷ V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Bruccoli, San Diego 1989, s. 212–213.

Nabokov zajmował się utworem od roku 1956 do początków 1958, ale wtedy pracę przerwał, gdyż jego uwagę zaabsorbował nowy pomysł, coś, co miało później stać się fragmentem najobszerniejszej powieści pisarza, *Ady*. 15 sierpnia napisał Paulowi Johnsonowi juniorowi z wydawnictwa Doubleday, że chce zwrócić dwa i pół tysiąca dolarów, które otrzymał jako zaliczkę, kiedy podpisał umowę (zawartą 8 IV 1957) na wydanie *Bladego ognia*⁸. Do pracy nad tym dziełem powrócił dopiero 29 listopada 1960 r., kiedy napisał dwanaście pierwszych wersów poematu, który miał stać się organiczną częścią książki. Poemat był gotów w pierwszej połowie lutego 1961 (natomiast w książce pisany przez Johna Shade'a poemat powstaje od 2 do 21 lipca 1959 w jego domu w fikcyjnym New Wye⁹ w rzeczywistej Appalachii¹⁰ w rzeczywistych Stanach Zjednoczonych). Później w jednym z wywiadów pisarz oznajmił: „Amerykański poemat omawiany w książce przez Jego Wysokość Karola króla Zembli, był najtrudniejszą rzeczą jaką kiedykolwiek stworzyłem. Większość tekstu napisałem w Nicei, w zimie, spacerując po Promenade des Anglais albo włócząc się po pobliskich wzgórzach”¹¹. 4 grudnia tegoż roku Nabokov zapisał w dzienniku: „*Blady ogień* ukończony”¹². Książka ukazała się w kwietniu 1962 r. nakładem nowojorskiego wydawnictwa G. P. Putnam's Sons. W listopadzie tegoż roku wyszła w wydawnictwie Weidenfeld and Nicolson edycja brytyjska¹³.

Mary McCarthy napisała o tej powieści, że „jest jednym z największych dzieł sztuki naszego stulecia”¹⁴, czyli wieku XX. Pewien badacz stwierdził: „*Blady ogień* to bez wątpienia jedna z najdowcipniejszych (w osiemnastowiecznym znaczeniu słowa «dowcip») powieści od *Uliksa* Joyce'a”¹⁵. Ktoś inny w recenzji z 1962 r. nazwał *Blady ogień* „jedną z najbardziej skomplikowanych powieści, jakie kiedykolwiek napisano”¹⁶. Skomplikowanie to widać bardzo pociągało literaturoznawców, bo utwór doczekał się wyjątkowo wielu recenzji, omówień, poświęconych mu artykułów i szkiców, jak również książkowych monografii.

Ostateczna wersja miała tylko trochę wspólnego z zamysłem pierwotnym. Miała też trochę wspólnego, co sugerowaliśmy już wcześniej, z zarzuconą powieścią rosyjską *Solus rex*, jak możemy wnioskować na podstawie dwu drukowanych jako opowiadania fragmentów tej ostatniej – motyw odległej północnej ziemi i jej języka, motyw „samotnego króla” (to właśnie oznaczają łacińskie słowa *solus rex*, zarazem jest to termin z dziedziny

⁸ *Ibidem*, s. 297.

⁹ New Wye nie istnieje w rzeczywistości pozaksiążkowej, ale istnieje – w Wielkiej Brytanii – rzeka o nazwie Wye.

¹⁰ Appalachia nie jest wszakże stanem, jest to termin używany na określenie regionu na wschodzie USA, który rozciąga się od południa stanu Nowy Jork do północy stanu Missouri. Również Appalachy, od których region bierze nazwę, są oczywiście realnie istniejącymi północnoamerykańskimi górami.

¹¹ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 55.

¹² Informacje o procesie powstawania powieści za: B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 359, 379–380, 417–424; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 325, 343–346.

¹³ M. Julia, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 270–275.

¹⁴ M. McCarthy, *A Bolt from the Blue*, „The New Republic” 1962, nr z czerwca. Cyt. za przedrukiem w: V. Nabokov, *Pale Fire*, Harmondsworth 2000, s. xxii.

¹⁵ J. O. Lyons, „*Pale Fire*” and the Fine Art of Annotation. [W:] Nabokov: *The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo, Madison 1967, s. 157.

¹⁶ F. Kermodé, [recenzja z *Pale Fire*]. Cyt. za przedrukiem w: Nabokov, *The Critical Heritage*, ed. N. Page, London 1982, s. 144.

bliskiej Nabokowowi problematyki szachowej)¹⁷, motyw zamachu na króla, przy którym ginie niewłaściwa osoba (w *Solus rex* królowa), wreszcie motyw homoseksualizmu (w *Solus rex* homoseksualistą jest nie król, jeden z bohaterów planowanego utworu, ale postać drugoplanowa, następca tronu Adolf). Ponadto, jak powiada sam Nabokov w jednym z wywiadów: „Mój *Solus rex* rozczarowałby pewnie Kinbote’a mniej niż rozczarował go poemat Shade’a. Te dwa kraje, ziemia Samotnego Króla oraz Zembla, należą do tej samej strefy biologicznej. Na ich subarktycznych bagnach występują te same motyle i krzewy jagodowe. Smutne i dalekie królestwo nawiedzało moją poezję i prozę chyba od lat dwudziestych. Nie jest ono związane z moją osobistą przeszłością. Inaczej niż północna Rosja, Zembla i Ultima Thule są górzyste, a ich języki to wymyślone języki skandynawskie. Gdyby jakiś okrutny żartowniś porwał Kinbote’a i zasłoniwszy mu oczy, przeniósł go na wiejskie obszary Ultima Thule, ten nie wiedziałby, a przynajmniej nie zorientowałby się natychmiast, że nie znalazł się z powrotem w Zemblu, nie podpowiedziałyby mu tego zapachy soków roślinnych ani ptasie głosy. Natomiast byłby niemal zupełnie pewien, że nie znalazł się nad brzegami Newy”¹⁸. Mówiąc o związkach obu powieści, zarzuconej rosyjskiej i napisanej w całości amerykańskiej, powinniśmy dodać coś jeszcze: Kinbote podpowiada tytuł *Solus rex* Johnowi Shade’owi, proponuje, żeby tak nazwał on swój nowy poemat, o którym myśli, że podejmie temat historii pozbawionego tronu króla. Najchętniej wręcz narzuciłby poecie ów tytuł, Shade jednak nie zważa na jego sugestię.

Rzecz, która od razu rzuca się w oczy, jest podobieństwo kształtu czterotomowego komentowanego *Eugeniusza Oniegina* i znacznie szczuplejszego *Bladego ognia*. W obu publikacjach znajdujemy przedmowę, tekst utworu poetyckiego, komentarz do niego oraz indeks (w *Onieginie* dodane są jeszcze studia dotyczące pewnych zagadnień szczegółowych). Występuje jednak między tymi publikacjami zasadnicza różnica: jedna jest pracą translatorską i literaturoznawczą, druga – dziełem fikcji literackiej, powieścią, tyle że powieścią, która przyjęła dość niespodziewany kształt edycji poematu opatrzonej szczegółowym komentarzem.

Blady ogień jest, jak to określiła Mary McCarthy, „dziełem-centaurem”¹⁹, jako że tworzą je elementy heterogeniczne, prozatorskie i poetyckie, te pierwsze przy tym udają teksty nieliterackie (stykamy się tu więc z tym, co Michał Głowiński nazywa mimetyzmem formalnym)²⁰. Taki kształt powieści jest oczywiście czymś niezwykle, jedynym w swoim rodzaju, jego naśladowanie byłoby plagiatem. W nadaniu powieści tak osobliwej formy

¹⁷ *Solus rex* czy *rex solus* to „kompozycja szachowa, w której aktywna strona posiada tylko króla”. W. Litmanowicz, J. Giżycki, *Szachy od A do Z*, t. 2, Warszawa 1987, s. 1023 (hasło *rex solus*).

¹⁸ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 91–92.

¹⁹ M. McCarthy, *op. cit.*, s. xxi.

²⁰ Mimetyzm formalny, według polskiego badacza, to „naśladowanie w powieści innych niepowieściowych form wypowiedzi” (M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Kraków 1997, s. 224–225). Polega on „na podjęciu reguł wypowiedzi nieliterackiej lub paraliterackiej, na ogół o wyraźnie zaznaczonych cechach i wyraźnym zakotwiczeniu społecznym, przez wypowiedź literacką” (M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 82). Najważniejsza jest tu „gra między regułami danego gatunku literackiego [...] a regułami wypowiedzi nie mającej charakteru literackiego lub mającej go jedynie w pewnej mierze (*ibidem*).

widać charakterystyczną dla Nabokova dążność do całkowitej oryginalności, do wyrwania się z szeregów powtórzeń i podobieństw, szukania różnic. Nie darmo w jednym z wywiadów pisarz, spytany o to, jakie są funkcje jego powieści i powieści w ogóle, odpowiedział: „Jedną z funkcji wszystkich moich powieści jest udowodnienie, że coś takiego, jak powieść w ogóle, nie istnieje”²¹.

Mamy więc tu 999-wersowy, pisany rymowanymi dystychami (jak z tego wynika jeden dystych jest niekompletny), podzielony na cztery pieśni poemat amerykańskiego poety Johna Shade’a, nawiązujący motywami i poetyką do Alexandra Pope’a (Nabokowski poeta napisał o nim książkę), Williama Wordswortha i Roberta Frosta²². Jeśli żyjemy co do tego jakieś wątpliwości, wystarczy zajrzeć do obszerniejszej historii czy do słownika lub encyklopedii literatury Stanów Zjednoczonych, by przekonać się, że w wypadku autora poematu mamy do czynienia z twórcą zmyślnym. Jego nazwisko jest znaczące – *shade* to po angielsku „cień”. Jak się przekonujemy, czytając komentarz, poeta istotnie jest już cieniem. Komentowany poemat ma być jego ostatnim utworem, dziełem, nad którym pracował w okresie poprzedzającym gwałtowną i niespodziewaną śmierć od kuli przeznaczonej dla kogoś innego (warto tu przypomnieć, że w zamachu na kogo innego, mianowicie na Pawła Milukowa, zginął ojciec autora, Władimir Dmitriewicz Nabokow)²³. Słowo „cień” (tym razem po angielsku *shadow*) jest też punktem ciężkości pierwszego wersu poematu, który w przekładzie Stanisława Barańczaka przedstawia się następująco: „Cień martwej jemioluszki – ja byłem tym cieniem” (s. 27)²⁴. W powieści spotykamy się też z królobójczą organizacją o nazwie Cienie (*Shadows*). Motyw cieni wprowadzony więc został z niejakim naciśkiem; przypomnijmy, że „cień” był słowem-kluczem już w debiutanckiej *Maszerńce*²⁵. Jak zwykle u Nabokova, motyw ten będzie wchodził w rozmaite relacje z innymi motywami, przede wszystkim z pokrewnym mu motywem odbicia²⁶ – Mary McCarthy

²¹ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 115.

²² Wszyscy trzej poeci zostają – bezpośrednio i aluzyjnie – przywołani w tekście utworu. Por. np. „Wymieniono dwa razy aż moje nazwisko, / Jak zwykle jeden grząski krok za Frostem”, s. 41. V. Nabokov, *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak [poemat], M. Kłobukowski [proza], s.l. [Warszawa] 1998, s. 41. Jeśli nie podano inaczej, dalsze cytaty z *Bladego ognia* i odwołania do niego na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

²³ Charakterystyczne, że data śmierci Shade’a: 21 lipca, to zarazem dzień urodzin ojca autora według nowego stylu (jeśli do dnia urodzin według starego stylu dodamy trzynaście dni, jak należało to czynić w XX w.). Jest to, nawiasem mówiąc, również data urodzin tytułowej bohaterki *Ady*. Zwraca na to uwagę P. Tammi, *Nabokov’s Poetics of Dates*, [w:] i d e m, *Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction. Four Essays*, Tampere 1999, s. 104. 21 lipca to również data śmierci matki Kinbote’a, królowej Zembi, Blendy: „Matkę zabrała mu nagle – 21 lipca 1936 r. – tajemnicza choroba krwi” (s. 97–98). Na temat owej daty zob. też P. Meyer, *Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov’s „Pale Fire”*, Middletown 1988, s. 99–100.

²⁴ Oryginał: „I was the shadow of the waxwing slain...”. V. Nabokov, *Pale Fire*, s. 29.

²⁵ Jak wykazuje D. B. Johnson, cień to także jedno ze słów najczęściej występujących w rosyjskojęzycznej poezji Nabokova: *Preliminary Notes on Nabokov’s Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch*, „Russian Literature Triquarterly” 1991, nr 24, s. 318.

²⁶ Zwróćmy np. uwagę na Zemblę jako „kraię lustrzanych odbić” (s. 262), język zemblański jako „mowę lustra” (s. 239). Jak zauważa jeden z polskich badaczy, „Kinbote jest dokładnym lustrzanym odwróceniem Shade’a: z jednej strony mamy bowiem poetę-domatora, umiarkowanego sceptyka, pozostającego w szczęśliwym związku heteroseksualistę, «mięsożercę», człowieka praworęcznego i nienoszącego brody, z drugiej zaś – królewskiego «powsinogę», fantastę, samotnego homoseksualistę, wegetarianina i leworęcznego brodacza”. M. Wiśniewski, *Sztuczki, sztuczki, sztuczki – czyli „Blady ogień” Vladimira*

nazywa tę powieść „księgą zwierciadeł”²⁷ – i opalizował rozmaitymi znaczeniami²⁸. Wybierzmy jedno z nich: my, czytelnicy tej książki, jesteśmy jak ludzie, którzy widzą tylko cienie postaci na ścianie i na ich podstawie muszą się domyślić, co owe postacie robią („leżeć, Platon, leżeć, dobry piesek” – powiada w wywiadzie Nabokov)²⁹. A dzieje się tak dlatego, że poemat Shade’a wpadł w ręce szaleńca i to właśnie szaleniec sporządził jego komentowane wydanie.

Inna sprawa, że kiedy na przyjęciu w środowisku uniwersyteckim pada w odniesieniu – jak mamy prawo sądzić – do Kinbote’a słowo „wariat” lub „szaleniec”, szlachetny Shade protestuje przeciwko użyciu tego wyrazu: „To niewłaściwe określenie [...]. Nie zasługuje na nie ktoś, kto świadomie przekreśla szarą, nieszczęśliwą przeszłość, zastępując ją błyskotliwym zmyśleniem. To tak, jakby w księdze życia przewracał nową stronicę, tyle że lewą ręką” (s. 235). A ktoś inny konkluduje, że Shade uważa wariata za „kolegę w poetyckim fachu” (*ibidem*). W końcu czy istotnie Kinbote nie jest w swoich zmyśleniach, świadczących o wspaniałej wyobraźni, swego rodzaju poetą, artystą? Ależ jest, jak najbardziej – przecież Zembla stanowi dość szczególną, ale poruszającą wyobraźnię, artystyczną kreację.

Tego, że komentatorem jest szaleniec, domyślamy się przede wszystkim na podstawie wyglądu samego komentarza. Komentator nie ustala nawet najważniejszych rzeczy dotyczących poematu, np. źródła jego tytułu: „Mój czytelnik musi sam podjąć badania” (s. 283). Nie próbuje też stwierdzić ważnych dla poematu faktów, na przykład nazwiska kryjącej się pod inicjałem „pani Z.”: „Každy, kto ma dostęp do porządnej biblioteki, niewątpliwie mógłby ustalić źródło tej historyjki i odszukać nazwisko rzeczonoj damy; lecz prawdziwa nauka nie zniża się do tak przyziemnej dłubaniny” (s. 254). Komentarz i indeks są niekiedy wyjątkowo niechlujne, a ich autor wyjątkowo arogancki. Żaden uczony przy zdrowych zmysłach nie komentowałby w taki sposób żadnego dzieła literackiego; skrajnie egotyczny komentarz niemal całkowicie rozmija się tu z tekstem, traktuje o czymś innym, a mianowicie przede wszystkim o swoim autorze, Charlesie

Nabokova. [W:] *W kanonie prozy amerykańskiej*, t. 2: *Z placu Waszyngtona do „Domu z liści”*, red. L. Aleksandrowicz-Pędlich, Warszawa 2009, s. 159–160. Ten sam badacz powiada: „W *Błędym ogniu* co chwila natrafiamy na różnego typu odbicia i odwrócenia wszystkich pojawiających się w tej powieści wątków i «wąteczków»”. *Ibidem*, s. 160.

²⁷ M. McCarthy, *op. cit.*, s. viii.

²⁸ Z kolei dla zwierciadeł szerszy kontekst stanowi powracający motyw szkła, poczynając od szyby okiennej z pierwszego wersu poematu (s. 27, później, s. 129), przez „krajnę kryształu” (s. 65), wieżowiec ze szkła w Onhavi (s. 65), przycisk ze szkła w wierszu Shade’a (s. 109), fabrykę szkła, wylegarnię zembłańskiej rewolucji (s. 113, 140, 145), Wystawę Szklanych Zwierząt (s. 106), skłonność do szkła i związki ze szkłem (np. s. 68, 146, 293) Gradusa, który w bagażu podróży bierze ze sobą „szklane oko, które zrobił niegdyś dla swojej starej kochanki” (s. 274) i trafia do „Szpitala Glassmana” (s. 250, ang. *glass* i niem. *Glas* – „szkło”), witraże w pałacu króla (s. 114–115, o innych witrażach pisze Shade, s. 53) aż po Sudargę of Bokay, „genialnego wytwórcę luster” (s. 315, zob. też s. 105), którego imię czytane wspak daje nam Jakoba Gradusa.

²⁹ V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 78. Nabokov stanowczo negował skojarzenie *Błędego ognia* z jaskinią platońską: „Jak już mówiłem, nie jestem szczególnym wielbicielem Platona, nie przetrwałbym też zbyt długo pod rządami jego germańskiego reżymu militarystyczno-muzycznego. Nie sadzę, żeby cała ta historia z jaskinią miała cokolwiek wspólnego z moim Shadem czy moimi Cieniami”. *Ibidem*, s. 70. Obecności wątków platońskich w dziele Nabokova zaprzeczyc się jednak nie da, niezależnie od tego, co mówi na ten temat sam autor.

Kinbote, a ściślej mówiąc o rojeniach jego umysłu. Jakieś pojedyncze słowo wystarcza komentatorowi, by zacząć snuć opowieść zupełnie niezwiązaną z dziełem komentowanym. Ponadto od czasu do czasu w komentarzu pojawiają się zupełnie niezwiązane z nim stwierdzenia, odnoszące się do jakichś zewnętrznych okoliczności przeszkadzających komentatorowi w skupieniu (ale żaden normalny komentator nie wspominałby o nich, bo taka wzmianka kłóci się przecież całkowicie z konwencją komentarza). Pierwsze z nich znajdujemy już w przedmowie – na końcu długiego zdania pojawia się nagle niespodziewane i nieuzasadnione „i niech szlag trafi tę muzykę” (s. 10). A w komentarzu mamy na przykład dziwaczne słowa: „Migrena znowu dziś gorsza” (s. 152) i „Słodki Jezu, zrób coś” (s. 85). Jeśli jednak i to nam nie wystarczy, to musi naszą uwagę zwrócić chorobliwa obawa komentatora przed nazwaniem go obłąkańcem i drażliwość na tym punkcie. Jednocześnie komentator nie potrafi sobie odmówić przytaczania takich zdawałoby się niewartych wzmianki opinii. I znów pierwszy wypadek tego typu znajdujemy już w przedmowie: „Jest pan wyjątkowo niesympatyczny” – mówi do Kinbote’a pewna dama, a potem dodaje: „Co więcej, jest pan obłąkany” (s. 21). Pod sam koniec komentarza jego autor snuje przypuszczenia co do dalszych losów własnej osoby, jedną z możliwości zapewnienia najbliższej przyszłości jest napisanie sztuki teatralnej o dwóch obłąkańcach, z których jednemu wydaje się, że jest królem. Dociekliwemu czytelnikowi nasuwa się refleksja, że połowicznie (tylko jeden obłąkaniec, ale o monarszym zacięciu) czymś takim jest właśnie ów komentarz: Kinbote przecież niedwuznacznie sugeruje, że naprawdę jest nie kim innym, tylko zdezonizowanym władcą Zembla, Karolem Ukochanym. Domyślamy się, że nie tylko w naszym świecie, ale również w ramach fikcyjnego świata przedstawionego powieści Nabokova, taki kraj jak Zembla nie istnieje³⁰, choć oczywiście nie możemy być tego całkiem pewni, stanu Utana przecież również nie znajdziemy na mapie USA (znajdziemy za to oczywiście Utah i Montanę oraz Indianę, co prawda Utah nie sąsiaduje ani z pierwszą, ani z drugą), nie ma też w realnej rzeczywistości Wordsmith ani New Wye i niczego tu nie zmienia fakt, że są to fikcyjne odpowiedniki dobrze znanych autorowi Uniwersytetu Cornella i Itaki³¹. Kinbote więc tylko w swoich rojeniach jest Zemblaninem. Musimy się domyślać nawet jego tożsamości. Być może – przychodzi nam na myśl – w świecie „realnym” (czyli w istocie fikcyjnym pierwszego stopnia) nie ma nawet profesora Kinbote, a jest jedynie ledwie wspomniany w książce rosyjski emigrant nazwiskiem Botkin, „amerykański uczony rosyjskiego pochodzenia” (s. 304), jak czytamy w indeksie; Kinbote to niedokładny anagram nazwiska Botkin, na co zwraca zresztą uwagę tekst komentarza: „Miałem wrażenie – zwrócił się do mnie profesor Pardon – że urodził się pan w Rosji, a pańskie nazwisko stanowi coś w rodzaju

³⁰ Żona pisarza Wiera (Véra) w liście do wydawcy, który chciał, by sytuacja narracyjna była bardziej jednoznaczna, napisała w imieniu męża: „Nikt nie wie, nikt nie powinien wiedzieć – nawet Kinbote nie bardzo wie – czy Zembla naprawdę istnieje”. V. N a b o k o v, List do Waltera Mintona, datowany 4 I 1962. Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 463.

³¹ Nabokov uczył na Cornell University i mieszkał w Itace (Ithaca) w stanie Nowy Jork (New Wye sugeruje New Y.) w latach 1948–1959. Miał swój gabinet w Goldwin Smith Hall, niezbyt daleko od biblioteki słynnej z kolekcji Wordsworthiańskiej, stąd „Goldsworth i Wordsmith”. Zob. B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 427; i d e m, *Nabokov's „Pale Fire”: The Magic of Artistic Discovery*, Princeton 1999, s. 79.

anagramu od «Botkin» czy «Botkine» (s. 265). Botkin jest istotnie nazwiskiem rosyjskim³². Botkinowie to znana rodzina kupiecka, od początków XIX w. handlująca cukrem i herbatą. Z historii literatury rosyjskiej znamy pochodzącego z tej rodziny drugorzędneho poetę, pisarza, krytyka literackiego i muzycznego, publicystę i tłumacza Wasilija Pietrowicza Botkina (1812–1869), przyjaciela Iwana Turgieniewa i autora m.in. znanej książki *Listy o Hiszpanii* (1847–1848, *Pisma ob Ispanii*); co ważne w kontekście dzieła Nabokova, polemizował on m.in. z Nikołajem Czernyszewskim. Wasilij Pietrowicz był starszym bratem malarza historycznego Michaiła Pietrowicza (1839–1914) oraz słynnego lekarza-internisty i wybitnego uczonego w zakresie medycyny Siergieja Pietrowicza (1832–1889). Syn Siergieja to z kolei Jewgienij Botkin (1865–1918), lekarz rodzinny cara Mikołaja II, wierny mu do końca i wraz z nim i carską rodziną rozstrzelany przez bolszewików. Nabokov mógł znać, przynajmniej z widzenia, Siergieja Dmitrijewicza Botkina (1869–1945), dyplomatę, przed I wojną światową pierwszego sekretarza ambasady Rosji w Berlinie, a po rewolucji emigranta w tym samym mieście (po dojściu Hitlera do władzy wyjechał do Francji). Ów Botkin stanął na czele organizacji powołanej w celu ochrony interesów rosyjskich uchodźców w Niemczech; co dla nas nieobojętne, jednym z inicjatorów jej stworzenia był ojciec pisarza³³. Dodać jeszcze należy, iż Botkin to niedokładny anagram rosyjskiego słowa *nikto* – „nikt”³⁴. Potwierdzenie domysłu, że nie ma żadnego Kinbote’a, możemy znaleźć w niepublikowanym dzienniku Nabokova z 1962, gdzie naszkicował on parę zdań do wykorzystania w wywiadach: „Ciekaw jestem, czy ktokolwiek z czytelników zauważy [...] że niemiły komentator nie jest eks-królem ani nawet drem Kinbote, ale prof. Wsiesławem Botkinem, Rosjaninem i szaleńcem”³⁵. Dociekliwi czytelnicy zauważyli.

Brian Boyd kreśli na podstawie komentarza prawdopodobną historię życia Botkina³⁶. Ponieważ pracuje on na uniwersytecie pod kierunkiem dra Nattochdaga (s. 20), sądząc po nazwisku, Szweda (*natt och dag* to po szwedzku „noc i dzień”), i ponieważ zapewne często poświęca się studiowaniu tekstów w księgozbiórce islandzkiej („Na pewno

³² Zarazem jednak kojarzy się z angielskim nazwiskiem Bodkin, króre jest znaczące, *bodkin* bowiem to po angielsku krótki sztylet, na zasadzie metonimii nazywano tak wytwórców lub sprzedawców tego rodzaju broni. P. H. Reaney, R. M. Wilson, *A Dictionary of English Surnames*, Oxford 2005, s. 51 (hasło *Bodkin, Badkin*). Słowo „bodkin” pojawia się w sławnym monologu Hamleta („Być albo nie być”), co warto zauważyć w związku z rozważaniami Kinbote’a o samobójstwie. Oto fragment monologu: „For who would bear the wips and scorns of time [...] / When he himself might his quietus make / With a bare bodkin”. W. Shakespeare, *Hamlet*, ed. H. Jenkins, London 1982, s. 331 (The Arden Shakespeare), s. 279. Tłumaczenie polskie: „Bo któż by / Ścierpiął pogardę i zniewagi świata [...] / Gdyby od tego kawałkiem żelaza / Mógł się uwolnić”. W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] i d e m, *Tragedie*, t. I, Warszawa 1974, s. 78. Dodajmy, że nazwisko to może być też kpina z symboliki Freudowskiej, sztylet niewątpliwie jest symbolem fallicznym podobnie jak przedmiot, od którego pochodzi nazwisko Botkin – *botka* w gwarach pskowskich, jest tym samym, co ogólnorosyjskie *botalo*, czyli kij ze stożkowatym zakończeniem, którym to kijem uderza się w powierzchnię wody, aby przestraszyć ryby i zagnać je w sieci. J. Fiedosiuś, *Russkije familii*, Moskwa 1966, s. 42 (hasło *Botkin*). Owa symbolika może mieć związek z homoseksualizmem Kinbote’a.

³³ T. U r b a n, *Vladimir Nabokov – Blaue Abende in Berlin*, Berlin 1999. Tu korzystam z tłumaczenia rosyjskiego: T. U r b a n, *Nabokow w Berlinie*, pier. S. W. Rożnowski, Moskwa 2004, s. 203.

³⁴ Zwraca na to uwagę Pekka Tammi: [hasło] *Pale Fire*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 574.

³⁵ Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 709 (przypis 4).

³⁶ B. B o y d, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 89–106.

znajdzie go pan w skrzydle północno-zachodnim, w trójce, tam gdzie księgozbiór islandzki” – informuje Gradusa panienska w bibliotece, s. 279), zdaje się być pracownikiem skandynawistyki, domyślamy się więc, że przynajmniej część życia spędził w Skandynawii, zapewne w Szwecji, bo niektóre zemblańskie toponimy kojarzą się ze szwedzkimi właśnie (Odevalla, Falkberg i Gothland przywołują odpowiednio miasta Uddevalla, Falkenberg oraz wyspę Gotland, czyli Gotlandię), a Karol to częste imię szwedzkich władców³⁷. Zapewne urodził się (w 1915 r.) w Rosji, ale wychował na emigracji, w rosyjskiej rodzinie, prawdopodobnie monarchistycznej. W tekście są niewyraźne poszlaki wskazujące na to, że mogło to być na Łotwie³⁸, będącej w latach dwudziestych XX stulecia sporym ośrodkiem rosyjskiego uchodźstwa. Łotewski występuje już w trzeciej parze w eksklamacji komentatora na temat dwu języków (s. 232–233), z których pierwszy to angielski, a drugi wschodnio- lub środkowoeuropejski (z obszaru opanowanego przez tzw. obóz socjalistyczny); poprzedzony jest jedynie zemblańskim oraz rosyjskim³⁹. Gradus miał się urodzić w Rydze (s. 68), a jest on rówieśnikiem Kinbote’a, którego nazwisko ma po zemblańsku znaczyć „królobójca” (s. 265), co też wiąże go z niedoszłym zabójcą zdetronizowanego władcy. Zapewne już w Szwecji pracował na uniwersytecie, musiał jednak stamtąd uciekać. Najbardziej prawdopodobnym powodem ucieczki wydaje się oskarżenie o pedofilię, gdyż skłonność Kinbote’a/Karola Ukochanego do chłopców, a więc nieletnich, sugerowana jest w tekście dość wyraźnie. Zwróćmy uwagę na słowa Sylvii O’Donnel, wypowiedziane do późniejszego komentatora o *jeune beauté*, który wnosi tacę z owocami i napojami: „te owoce sprowadziłam specjalnie dla ciebie, ale chłopiec jest absolutnie hetero, a tak w ogóle Najjaśniejszy Pan będzie musiał odtąd bardzo uważać” (s. 246). Boyd przekonywająco dowodzi też, że możemy domyślić się końca życia Kinbote’a. Jest to koniec samobójczy. Samobójcza obsesja daje o sobie znać w tekście komentarza: „Myślałem czasem, że tylko samounicestwienie pozwoli mi oszukać nieubłagane naddciągających skrytobójców,

³⁷ Rzecz jasna, zarazem imię to (a także fakt, że mamy do czynienia z zemblańskim Karolem II) stanowi aluzję do postaci i losów innego niż władcy Szwecji Karola, a mianowicie Karola II (1630–1685), syna straconego podczas rewolucji angielskiej Karola I (1600–1649); przyszedł Karol II w 1646 r. uciekł na kontynent, próbował potem siłą zdobyć swe królewskie dziedzictwo, ale został ranny w przegranej bitwie z wojskami Cromwella pod Worcester (1651), znów zbiegł na kontynent, przebywał m.in. w Paryżu, a w 1660 został powołany na tron Anglii (restauracja Stuartów). Charakterystyczne, że podczas drugiej ucieczki ukrywał się w „królewskim debie” w Boscobel (por. *The Penguin Dictionary of British History*, ed. J. Gardiner, London 2000, s. 131, hasło *Charles II*); nazwa Boscobel pojawia się też w historii uciekającego króla Zembla, czytamy mianowicie, że minął „sosnowe zagajniki Boscobelu” (s. 139). W innym miejscu autor komentarza wydaje z siebie pisarski okrzyk: „O, mój słodki Boscobelu!” (s. 230). Boscobel znajdujemy też w indeksie: „miejscowość w zachodniej Zembli, gdzie stała Królewska Rezydencja Letnia, piękna okolica pełna sosen i wydm. Miękkie kotlinki przesycone najbardziej miłosnymi wspomnieniami autora; obecnie (1959) «kolonia nudystów», cokolwiek kryje się za tym określeniem” (s. 304). Na temat relacji Karol II Ukochany, król Zembla – Karol II, król Anglii, Szkocji i Irlandii, zob. P. Meyer, *op. cit.*, s. 99–108. Jak zauważają komentatorzy, nasuwają się jeszcze skojarzenia z Karolem Eugeniuszem (1728–1793), wielkim księciem Wirtembergii, homoseksualistą (wskutek jego upodobań rozpadło się małżeństwo władcy z Rosjanką, piękną Olgą), oraz Karolem VI (1368–1422), królem Francji, który miał dwa przydomki: Bien-Aimé (ukochany, umiłowany) oraz Le Fol (szalony). A. L u k s e m b u r g, S. I l j i n, *Primeczanija*. [W:] W. N a b o k o w, *Sobranije soczinienij amierikanskogo pierioda w piati tomach*, t. III: *Pinin. Rasskazy. Blednoje plamia*, Sankt-Pietierburg 2000, s. 661.

³⁸ B. B o y d, *Nabokov’s „Pale Fire”*, s. 271 (przypis 9).

³⁹ *Nota bene*, rosyjski jako jedyny występuje tu dwa razy, co wskazuje, że komentator jest być może raczej Rosjaninem niż Zemblaninem.

k którzy istnieli raczej w moim wnętrzu, w bębenkach mych uszu, w pulsie, w czaszce niż na tej szosie, co spowijała mnie i moje serce nieprzerwaną pętlą, gdy zapadałem w drzemkę [...]” (s. 89). W indeksie jego autor chwali Hazel Shade za dobrowolne odejście ze świata: „zasługuje na wielki szacunek, wołała bowiem piękno śmierci od brzydoty życia” (s. 313). W poświęconej całkowicie samobójstwu nocie do wersu 493 komentator zaleca jeden sposób autodestrukcji: „Wśród niezbyt wielkiej liczby znanych sposobów zrzucania powłoki cielesnej spadanie, spadanie, spadanie jest niezrównane” (s. 217), a jako jedną z „odskoczni” wymienia „górski szczyt sąsiadujący z, powiedzmy, pięciusetmetrową przepaścią” (s. 218). W tej samej nocie rozważa skok z okna wysokiego hotelu i mówi o wynajęciu pokoju „numer 1915 albo 1959” (s. 218). Owe numery nie są przypadkowe, pierwszy to data roczna urodzin Karola II, czyli Kinbote’a (por. s. 307); drugi więc, nasuwa się nieodparcie przypuszczenie, mógłby być datą jego śmierci. Ale rok 1959 to rok napisania i poematu i towarzyszących mu tekstów, pod przedmową widnieje data „19 października 1959” (s. 25), do końca roku pozostaje niewiele czasu. Komentator pracuje w „chacie z bali” (s. 232) znajdującej się „na zboczu górskim nad Cedarn” (s. 178)⁴⁰. Trudno wątpić, że w okolicy znajdzie się odpowiedni „górski szczyt” i „przepaść”, że decyzja już zapadła i że Kinbote ostatecznie nie oparł się „pokusie, żeby pójść za przykładem dwojga innych bohaterów tej historii” (s. 300), czyli Hazel i Gradusa. Oczywiście nie możemy być stuprocentowo pewni samouniścielstwa komentatora, ale – jak powiada nowozelandzki badacz – Nabokov „zrobił wszystko, by fakty wskazywały na to, że Kinbote popełnił samobójstwo, kiedy tylko na zawsze uchronił swą Zemlę przed zagładą, odsyłając korektę”⁴¹. Dysponujemy zresztą metatekstowym świadectwem samego autora powieści, który w jednym z wywiadów stwierdził, że 19 października 1959 to „dzień, gdy Kinbote popełnił samobójstwo (a z pewnością uczynił to po dokonaniu ostatnich poprawek w swym wydaniu poematu)”⁴².

Kinbote jest jednym z Nabokovowskich uzurpatorów. Uzurpuje sobie mianowicie współautorstwo poematu Shade’a. Najpierw usiłował narzucić poecie temat (motyw próby narzucenia pisarzowi tematu znajdujemy już w *Darze*, chodzi o historię Jaszy Czernyszewskiego). Teraz poprzez swój komentarz usiłuje narzucić czytelnikom własną wizję tego poematu, własną jego interpretację, w dodatku jawnie fałszywą. Pasożytuje na poemacie, jedna z badaczek mówi o „beletrystycznym wampiryzmie”⁴³ komentatora. Kinbote opowiadał Shade’owi zemblańską historię, historię zdezonizowanego króla, w nadziei, że to o niej właśnie napisze on poemat i w ten sposób ją unieśmiertelni, unieśmiertelniając zarazem władcę. Tekst poety przynosi mu jednak ogromny zawód, mówi o życiu autora (o jego dzieciństwie, miłości, małżeństwie, codziennym bytowaniu,

⁴⁰ Cedarn jest miejscowością fikcyjną, nazwę mogło podsunąć Cedar City na południowym zachodzie stanu Utah, miasto położone na wysokości 1768 m n.p.m. Dwadzieścia cztery km od niego znajduje się Cedar Breaks National Monument, potężny (26 km kwadratowych) „amfiteatr” wydrążony przez naturę w wapiennej skarpie.

⁴¹ B. B o y d, *Nabokov’s „Pale Fire”*, s. 106.

⁴² V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 74.

⁴³ A. C a n c o g n i, *The Mirage in the Mirror. Nabokov’s Ada and Its French Pre-Texts*, New York 1985 (Garland Publications in Comparative Literature), s. 187.

pracy literackiej, o nieładnej córce Hazel, która po nieudanej randce w ciemno popełniła samobójstwo), ma charakter autobiograficzny, charakter życiowego bilansu. Zembla pojawia się w nim tylko raz („ja w Zembli / Orzę szare ściernisko” [s. 60] – poeta się goli) i to być może jako nawiązanie do Alexandra Pope’a⁴⁴, u którego Zembla występuje (w *Essay on Man*)⁴⁵, choć w starym polskim przekładzie zamienia się w Nową Ziemię (rosyjska nazwa geograficzna Nowaja Ziemia tradycyjnie figuruje na anglosaskich mapach jako Nova Zembla): „Spytaj o północ – w Jorku pokażą, gdzie Twida, / U Szkotów na Orkady, a tam ci wymienią / Grynland i Nową Ziemię wraz z lodów przestrzenią”⁴⁶. Kinbote stara się więc ze wszystkich sił przekonać czytelnika, że historia zemblańska jest jednak w utworze obecna, że ograniczenie jej zasięgu to efekt spisku nieprzychylniej Kinbote’owi żony poety („Pojąłem [...], że Sybil [...] nakazywała mu tonować lub usuwać z czystopisu wszystko, co wiązało się ze wspaniałym motywem zemblańskim”, s. 83) i że tylko odkrycie zemblańskich wątków pozwala przeczytać dzieło we właściwy sposób. Rozpaczliwie próbuje te zemblańskie wątki znaleźć. W pewnym momencie przyznaje się do fałszerstwa: „Chcę teraz powiedzieć słów parę o jednym z wcześniejszych przypisów. Sumienie i erudycja długo debatowały i w końcu uznałem, że dwa wersy, które cytuję w przypisie do wersu 12, zostały wypaczone i zabarwione pomrocznymi życzeniami. Podczas ciężkiej pracy nad niniejszym komentarzem ten jeden jedyny raz zwlekałem przez chwilę, strapiiony i zawiedziony, balansując na granicy fałszerstwa. Muszę poprosić czytelnika, aby zignorował owe dwa wersy (obawiam się zresztą, iż nie są one nawet porządnie zrytmizowane)” (s. 225). To oczywiście nasuwa podejrzenie, że może jakieś inne wersy też są dziełem komentatora, tylko udało mu się je nieco lepiej zrytmizować. Istotnie, przytaczane przezeń warianty tekstu wydają się jego fałszerstwem, przynajmniej niektóre. Za pomocą swojej retoryki Kinbote chce pokierować lekturą poematu w taki sposób, jaki mu odpowiada. Píše nawet w *Przedmowie*: „Pozwolę sobie stwierdzić, że bez moich przypisów poemat Shade’a nie odzwierciedla żadnej ludzkiej rzeczywistości [...]” (s. 24). Jest świadom, że „poeta pewnie by się nie podpisał pod powyższym stwierdzeniem”, ale zadowolony z siebie kończy *Przedmowę*, wyrażając przekonanie, że „ostatnie słowo tak czy owak należy do komentatora” (s. 25).

⁴⁴ Wszelkie aluzje do Pope’a są szczególnie ważne, jako że cała książka Nabokova jest w pewnym sensie jednym wielkim nawiązaniem do *Duncjady*, a ściślej rzecz biorąc do tej jej wersji, która zatytułowana jest *Dunciad Variorum*. Pope dołączył do tekstu poematu aparat krytyczny (wersja pierwsza, z roku 1728, była go pozbawiona). Pełni on m. in. funkcję komiczną, gdyż noty kpią z pedanterii uczonych komentatorów.

⁴⁵ Mikołaj Wiśniewski zauważa: „O Zembli Pope wspomina w rozdziale trzecim drugiej części poematu, gdzie rozważane są wszelkie przywary ludzkie, których źródłem jest miłość własna (self-love). Kolejny pryztyczek w nos Kinbote’a”. M. Wiśniewski, *op. cit.*, s. 143, przypis 16.

⁴⁶ A. Pope, *Wiersz o człowieku*, [w:] i d e m, *Poematy. Wybór*, przeł. L. Kamiński, Kraków 2002, s. 81–82. Oryginał: „Ask where’s the North? At York, ‘tis on the Tweed; / In Scotland, at the Oroades, and there, / At Greenland, Zembla, or the Lord knows where”. A. Pope, *Essay on Man, Epistle II*, cytowane wersy 222–224. Cyt za: A. Pope, *Collected Poems*, ed. B. Dobrée, London 1978, s. 195. U Pope’a Zembla pojawia się jeszcze w poemacie *Świątynia Sławy* (*The Temple of Fame*, w. 53: „So Zembla’s rocks (the beauteous work of frost) / Rise white in air, and glitter o’er coast”) oraz w *Duncjadzie* (*The Dunciad*, 1,74: „Here gay Description Egypt glads with show’rs, / Or gives to Zembla fruits, to Barca flow’rs”). *Ibidem*, s. 37, 127.

Kinbote jest więc właściwie złodziejem utworu Shade'a. Do złodziejstwa odwołuje się fragment Szekspirowskiego *Tymona Ateńczyka*, który jest źródłem tytułu poematu i powieści. Co zabawne, komentator cytuje ten urywek, tyle że przełożony z powrotem na angielski z tłumaczenia zemblańskiego, jak powiada, jedyne dzieło Szekspira, jakie ma przy sobie podczas pracy nad swoją edycją poematu. W tej wersji nie zawiera on słów „błady ogień” (*pale fire*):

Słońce to złodziej: zwabia i ograbia
Ocean. Księżyc to złodziej: rabuje
Słońcu swą srebrną poświatę. Ocean
To złodziej: księżyc rozpuszcza w głębinie.
(s. 70)

W angielskim oryginale fragment ten (akt IV, scena 3, słowa tytułowego Tymona) brzmi następująco:

The sun's a thief, and with his great attraction
Robs the vast sea: the moon's an arrant thief,
And her *p a l e f i r e* she snatches from the sun:
The sea's a thief, whose liquid surge resolves
The moon into salt tears [...]⁴⁷.

Przekład polski:

Złodziejem

Jest słońce: morzu kradnie przyciąganiem
Wodę; bezczelnym złodziejem jest księżyc,
Który swój błady blask wydiera słońcu;
Złodziejem morze jest, rozkłada bowiem
Księżyc na słone łzy [...]⁴⁸.

Jak pamiętamy, w twórczości autora *Lolity* nie jest to jedyny wypadek, kiedy stykamy się z wizją obłąkanego. Obłąkany był narrator *Rozpaczy*. Z wizją, rojeniem wariata spotykaliśmy się u Nabokova nawet na scenie – w dramacie *Wynalazek Walca*. W obu wypadkach – podobnie jak w *Bładym ogniu* – trzeba się było domyślać „rzeczywistego” przebiegu wypadków, bo bezpośrednio dostępna była tylko szalona wizja⁴⁹.

Świat rojeń szaleńca to jak gdyby opętany komentarz do świata rzeczywistego i razem cień tego świata, blade odbicie blasku rzeczywistości. Czytelnik *Błatego ognia* postawiony jest przed problemem relacji tych światów i przed zadaniem stworzenia hipotezy wyglądu owego świata rzeczywistego i hipotezy „realnego” przebiegu wydarzeń w tym świecie. Odtworzyć się go udaje, przynajmniej w ogólnych zarysach. Nina

⁴⁷ W. Shakespeare, *The Life of Timon of Athens*, [w:] idem, *Complete Works*, ed. J. Bate, E. Rasmussen, Chief Associate Editor H. Sénéchal, Houndmills 2007, s. 1790 (The Royal Shakespeare Company Shakespeare), podkreślenie moje – L.E.

⁴⁸ W. Szekspir, *Tymon Ateńczyk*, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1954, s. 115.

⁴⁹ Jak zauważa jeden z badaczy, wizja owa stylizowana jest w *Bładym ogniu* na prozę romantyczną, gotycką. V. Svatoň, *Z druhého břehu*, Praha 2002, s. 444–445.

Berberowa czyni to w ten oto sposób: „Dwu ludzi mieszkało w Stanach Zjednoczonych w pobliżu uniwersyteckiego kampusu. Jeden z nich, John Shade, był sławnym poetą, drugi, profesor Charles Kinbote, przybył niedawno z Europy. Kinbote wynajął dom w sąsiedztwie poety; trafiać chciał, że właścicielem tego domu był sędzia Goldsworth. Jakiś czas przedtem sędzia Goldsworth wysłał pewnego szaleńca do zakładu dla umysłowo chorych, człowiek ów uciekł i szukał sędziego, chcąc się na nim zemścić. Pewnego letniego wieczoru Kinbote i Shade przechodzili z jednego domu do drugiego. Wtedy zjawił się morderca, w ciemności wziął Shade'a za sędziego (poeta był do niego trochę podobny) i zabił go strzałem z pistoletu”⁵⁰. Dość zbliżona, choć wzbogacona np. o przekonanie o fikcyjności Kinbote'a, jest rekonstrukcja zawarta w eseju Mary McCarthy: „Kinbote jest szalony. W istocie to nieszkodliwy emigrant, pedant nazwiskiem Botkin, uczący na wydziale rusycystyki⁵¹ i rojący sobie, że jest wygnanym królem Zembla. Urojenie owo, choć uważa je za swój sekret, znane jest poecie, który sąsiadowi współczuje, i całemu kampusowi, który żadnej litości nie odczuwa – bezduszna kobieta w sklepie spożywczym wyraża powszechną opinię. Morderca jest dokładnie tym, za kogo się podaje, Jackiem Greyem, obłąkanym przestępcą, który uciekł ze stanowej kliniki psychiatrycznej, gdzie posłał go sędzia Goldsworth, właściciel domu wynajętego przez Botkina. To właśnie sędziego Goldswortha szaleniec chciał zabić, nie Botkina alias Kinbote'a, alias Karola Ukochanego; zamordowany poeta to ofiara przypadku podwójnej omyłki dotyczącej tożsamości (na jego poemacie także dokonuje się mord ze strony edytora, który bierze go za coś innego). Co więcej, klucz do kwestii Gradusa-Greya znajdował się w rękach Botkina, kiedy ten blisko początku opowieści kartkował sentymentalny album sędziego, zawierający zdjęcia zabójców, których posłał on do więzienia albo skazał na śmierć: «[...] całkiem z pozoru zwyczajne dłonie dusiciela, wdowa na własne życzenie, bezlitosne spojrzenie zbyt blisko osadzonych oczu maniakałnego mordercy (nieco podobnego, przynajmniej do nieboszczyka Jacques'a d'Argus), siedmioletni ojcobójca [...]»⁵². Botkin zetknął się więc ze zwiastunem późniejszego filmu – rzecz dość częsta w podobnych okolicznościach. Na zemblańskie tło rzucane są w istocie codzienne wydarzenia z kampusu. W szefie Gradusa, Izumrudowie, jednym z przywódców Cieni, spotkanym na Riwierze, ubranym w zieloną aksamitną marynarkę, powoli rozpoznajemy «małego Pana Anonima»⁵³ alias Geralda Szmaragda⁵⁴, alias Reginalda Szmaragda, wykładającego angielski studentom pierwszego roku, który czynił awanse (co należy czytać odwrotnie: «to jemu czyniono awanse») profesorowi Botkinowi i który jest również autorem niegrzecznej anonimowej notki sugerującej, że profesor Botkin ma cuchnący oddech⁵⁵. Paranoiczna struktura polityczna nazywana w wygnańczych fantazjach Botkina

⁵⁰ N. Berberova, *The Mechanics of „Pale Fire”*. [W:] Nabokov: *Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr., C. Newman, New York 1970, s. 148.

⁵¹ Tu, jak się zdaje, McCarthy się myli, Botkin uczy raczej na innym wydziale (przypis mój – L.E.).

⁵² S. 74 (przypis mój – L.E.).

⁵³ S. 90 (przypis mój – L.E.).

⁵⁴ W oryginale powieści nazwisko to brzmi Emerald, co oznacza właśnie „szmaragd”, po rosyjsku *izumrud* to także „szmaragd”, szmaragd jest, rzecz jasna, kamieniem zielonym (przypis mój – L.E.).

⁵⁵ W przekładzie Kłobukowskiego zmienione ze względu na grę słów (przypis mój – L.E.).

Zembla – z ekstremistycznymi władzami i tajnymi agentami – to transliteracja kompleksu prześladowania homoseksualisty, skomplikowana przez «normalną» manię konspiracyjną wspólnego pokoju wykładowców na wydziale uniwersytetu⁵⁶.

Brian Boyd w przekonujący sposób pokazuje w swej poświęconej *Blademu ogniowi* książce, jak w mózgu szalonego komentatora w elementy zemblańskiej historii zmieniają się jeszcze inne fragmenty „realnego” otaczającego go świata. Zwraca on uwagę na fakt, że zemblańska fikcja musiała zacząć się kształtować w jego chorym umyśle już po przybyciu do New Wye⁵⁷. Oto w domu sędziego Goldswortha, gdzie zamieszkał, Kinbote’a prześladowają po przyjeździe fotografie rodzinne, m.in. zdjęcia córek sędziego, które tak go drażnią, że ciska je „na dno szafy” (s. 74), gdzie później zresztą schowa rękopis poematu Shade’a (s. 294); córki owe noszą imiona Alphina, Betty, Candida i Dee (zauważmy, że pierwsze dwa kryją w sobie nazwy liter greckich – alfa, beta – i dzięki temu słowo „alfabet”; z kolei nazwa jeziora, w którym utopiła się Hazel Shade, Omega, łączy ją jakoś z tym alfabetycznym motywem, choć zarazem pobrzmiwa tu nazwa rosyjskiego jeziora Onega, kojarząca się z Onieginem). Jak trafnie zauważa Boyd, w chorym umyśle przekształciły się one w postaci z historii zemblańskiej⁵⁸. Nie przypadkiem ojcem Karola Ksawerego jest król Alfin (najoczywistszy związek imion z dwu światów – amerykańskiego i zemblańskiego), a jego matką królowa Blenda. Karol po angielsku to oczywiście Charles, mamy więc literę „c”. Wreszcie jego nieszczęsna żona ma na imię Disa⁵⁹. Dodajmy, że jeśli dodać do siebie liczbę lat przeżytych w tym momencie przez wszystkie córki sędziego, otrzymamy liczbę lat życia króla Alfina⁶⁰.

Podniętą do wymyślenia Disy jest wprawdzie Dee, ale nie tylko, bo także Sybil Shade. Kinbote w jakiejś mierze przyznaje się do tego, zwracając uwagę na podobieństwo obu pań. Píše, że kiedy Shade malował w poemacie portret żony, „modelka była dwakroć starsza od królowej Disy. [...] Otóż dziwne jest to, że trzydziestoletnia Disa [...] osobiście przypominała – oczywiście nie panią Shade taką, jaką ją poznałem, lecz jej wizerunek, wyidealizowany i wystylizowany ręką poety w omawianym fragmencie «Bladego ognia». O idealizacji i stylizacji można tu właściwie mówić tylko w odniesieniu do starszej z dwóch kobiet; co się bowiem tyczy Królowej Disy [...] passus ten zawiera jej wierną, nietkniętą retuszem podobiznę” (s. 203). W postaci Disy, jak zauważa Boyd⁶¹, znajdujemy echo jednej jeszcze osoby, Hazel Shade. Disa jest jedną z kobiet odrzuconych przez króla (obok Fleur i Garh), tak jak odrzucona przez mężczyzn była Hazel. Zauważmy za Boydem⁶², że Disa to „Duchess of Payn, of Great Payn and Mone”⁶³, co Kłobukowski tłumaczy „Księżniczka Boulu, Wielkiego Boulu i Yenqu” (s. 305). Słowa *pain*

⁵⁶ M. McCarthy, *op. cit.*, s. vii–viii.

⁵⁷ B. Boyd, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 97.

⁵⁸ Przypomina to mechanizm przekształcania się realnych ludzi w fikcyjne postaci utworu artystycznego.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 97. Na związek Alphiny, Betty i Candidy (ale nie Dee) z postaciami fabuły zemblańskiej zwraca już uwagę R. Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley 1975, s. 195.

⁶⁰ Zwraca na to uwagę P. Tammi, [hasło] *Pale Fire*, s. 579.

⁶¹ B. Boyd, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 164–165.

⁶² *Ibidem*, s. 165.

⁶³ V. Nabokov, *Pale Fire*, s. 240.

(„ból”) i *moan* („jęk”) pojawiają się w oryginale poematu w opisie Hazel (w przekładzie zamiast „bólu” jest „cierpienie”):

Tobie wymyśliła nazwę
Poczwarka-Pouczarka. Ale na jej własnej
Twarzy uśmiech był tylko symptomem cierpienia.
Zaciekle krytykując nasze zamierzenia,
Z oczami bez wyrazu, na nigdy nie slanym
Łóżku, wparta w podłogę spuchniętymi stopami,
Drapała się po głowie z monotonnym jękiem,
Klnąc swą łuszczycę, siebie, nas, całą tę mękę.
(s. 39)

Zdaniem Boyda⁶⁴, w dwu radzieckich „ekspertów” szukających ukrytych Klejnotów Koronnych, Niagarina i Andronnikowa, przekształcili się w umyśle komentatora dwaj „eksperci” od twórczości Shade’a, profesor H. i C. (Sybil Shade – z oburzeniem pisze Kinbote w *Przedmowie* „wysłała mi nagle depeszę z prośbą, żebym zgodził się przyjąć profesorów H. (!) i C. (!!) do współpracy przy redagowaniu poematu jej męża”, s. 13)⁶⁵. Profesorowie nie znajdują rękopisu poematu, tak jak radzieccy szpiedzy nie znajdują klejnotów⁶⁶. W obu fabułach pary „ekspertów” mają związek z korespondencją: w amerykańskiej pojawiają się w telegramie, w zemblańskiej Andronnikow i Niagarin znajdują w sekretarzyku królowej, do którego się włamali, list z adresem króla (s. 252–253), ponadto prof. H. (Paul Hurley junior), jak powiada Kinbote, „sprawny administrator i nieudolny naukowiec” (s. 190), rozpowszechnia zaraz po zgonie poety list wyrażający zaniepokojenie losami rękopisu jego poematu (s. 190–191). Na poparcie tezy Boyda można przytoczyć jeszcze jeden argument, otóż łacińskie „H” to w alfabecie rosyjskim „Н”. Kolejny powód, dla którego profesor H. może zmienić się w Niagarina. W dodatku angielskie *hurl* („rzucić”, „ciskać”, „miotać”, „wyrzucać z siebie”, jak również – jako rzeczownik – „lawina kamieni” i w dialektach „wir wodny”) może się kojarzyć z wodospadem, którym jest Niagara. Zabójca Gradus wreszcie powstał w wyniku przekształcenia realnego mordercy poety, o czym będzie jeszcze mowa dalej.

Tym, co w poemacie *Blady ogień* najbardziej nurtuje Johna Shade’a, który już w młodości postanowił poświęcić życie badaniu otchłani śmierci („Wreszcie – owa bezsenna noc, kiedy nad ranem / Postanowiłem: Zajmę się jednym zadaniem / I całe pokrecone życie jemu oddam: / Będę zgłębiać i zwalczać tę ohydłą otchłań”, s. 33) jest również hipoteza istnienia pewnego świata, chodzi mu mianowicie o „tamten świat”, świat

⁶⁴ B. B o y d, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 102.

⁶⁵ Swoją irytację komentator wyładowuje na profesorach, przeganiając ich z *Indeksu* czy też raczej do niego nie wpuszczając. W najdłuższym zamieszczonym w nim haśle *Kinbote, Charles, Dr* czytamy m.in. (s. 309–310): „pogarda dla profesora H. (nie uwzględnionego w Indeksie)” i „on [Kinbote – L.E.] i S[hade] turlają się ze śmiechu nad różnymi kawałkami z uniwersyteckiego podręcznika, który napisał profesor C. (nie uwzględniony w Indeksie)”.

⁶⁶ *Nota bene*, wiele drogich kamieni znaleźć można w tekście poematu, są one elementami metafor. Na owe „klejnoty” zwraca uwagę S. J. P a r k e r, *Understanding Vladimir Nabokov*, Columbia, South Carolina 1987, s. 104.

pośmiertny. Poeta stara się znaleźć coś, co potwierdzałoby tę hipotezę i pozwoliło wysnuć jakiś choćby wąty domysł dotyczący charakteru „zaświatów”.

W 682 wersji poematu czytamy: „Ja zmarłem” (s. 51). To nie wyznanie zza grobu, wyznanie ducha Shade’a. Poeta żyje, ale doznał kiedyś podczas swego odczytu ataku serca, nastąpiła zapaść:

W pierwszym rzędzie przez czysty przypadek
Siedział lekarz. Upadłem do stóp jemu właśnie.
Serce stanęło we mnie i po jakimś czasie
Dopiero – dobre kilka chwil musiało minąć –
Ruszyło ciężko dalej swoją koleiną
Ku bardziej ostatecznej mecie.

(s. 51)

Shade przekonany jest, że przez chwilę był „po drugiej stronie”. W czasie ataku miał wizję, widział mianowicie białą fontannę. Po pewnym czasie czyta w jakimś magazynie relację niejakiej pani Z., która przeżyła śmierć kliniczną i która również widziała „po drugiej stronie” białą fontannę. Poeta jedzie trzysta mil, żeby spotkać się z panią Z., która okazuje się osobą bardzo nieciekawą. W końcu od autora artykułu dowiaduje się, że w druku była jedna literówka: „fountain” (fontanna) zamiast „mountain” (góra).

Żywot Wiekuisty
I byk drukarski! Czy to aluzja, przejrzysty
Sygnał, że mam zostawić w spokoju otchłanie?

(s. 55)

Tak by się zdawało. Ale nie, jest inaczej, poeta doznaje olśnienia:

prawdziwym przesłaniem,
Stałym tematem w owym kontrapunkcie głosów,
Jest to: tekstura nie tekst; nie sen, ale sposób,
W jaki ze zderzeń zdarzeń tworzy swoją gęstość
Jawa; i nie nietrwały nonsens lecz sieć sensu.
(*ibidem*, kursywa autora cytatu)

Jedynym „dowodem” na istnienie tamtego świata są artystyczne powiązania, łączniki, powtórzenia, tworzące „sieć sensu”, a także artystyczne „kontrapunkty”, jedynym dowodem jest artystyczna harmonia:

Jeśli mój mały wszechświat ma rytm do tej pory
Równy, to i puls boskich galaktyk nie zamęt
Ma u swych podstaw, ale jambiczny pentametr.

(s. 62)

Shade nabiera pewności, że „zgon nie urywa życia”, powiada, że jest tego „dość pewien” (s. 62), tak jak dość pewien jest, że obudzi się następnego dnia o godzinie szóstej rano. Ta druga pewność okazuje się zwodnicza, bo poeta w chwilę po napisaniu

tych słów zginie. Czy należy więc na tej podstawie stanowczo odrzucić również jego pierwszą pewność? Wprost przeciwnie. Te zdania, z których los za chwilę zadrwi, „grają” przecież w obrębie pewnej harmonijnej struktury artystycznej – książki *Błady ogień*, którą właśnie czytamy. „Artystyczny dowód” – co prawda, dowód dość wątpliwy i niepewny – pozostaje w mocy, na innym poziomie.

Jeden z dystychów poematu Shade’a brzmi następująco:

Życie człowieka: przypis do ciemnego zdania

Nie skończonego wiersza. Do wykorzystania.

(s. 60, kursywa autora cytatu)

To jak gdyby notatka w poetyckim brulionie, poetycki półprodukt. Półprodukt ten znalazł jednak swoje miejsce, został wykorzystany (i w utworze Shade’a, i w utworze Nabokova). Zdanie, o którym się tu mówi, jest ciemne, wiersz nie skończony, ale skoro mamy do czynienia z przypisem do zdania, to zdanie owo istnieje. Komentarz zakłada istnienie komentowanego tekstu (a tekst zakłada istnienie kogoś, kto go napisał, autora). Nawet jeśli jest to komentarz mętny, skażony i od tekstu bardzo odległy, nawet jeśli na jego podstawie nie można o owym tekście powiedzieć nic konkretnego, zawsze da się powiedzieć o nim przynajmniej jedno: że istnieje. Skoro widzimy cię, choćby niewyraźny i bardzo zniekształcony, musi być przecież coś, co cię ów rzuca. Skoro istnieje błady odbłask, blade odbite światło, musi istnieć jego źródło, światło płonące jasno i samo z siebie.

Podobnie zinterpretować można inną poetycką notkę, jakiś wyrwany z kontekstu cytat:

Życie jest to przesłanie nabazgrane w mrokach.

Anonim.

(s. 35, kursywa autora cytatu)

A więc życie jest przesłaniem, to nic, że nabazgrany w mrokach, a więc pewnie nieczytelny. Skoro jest przesłaniem, istnieje coś poza nim, przesłanie w dodatku musi mieć jakiś sens. Jednak skoro tekst jest nieczytelny, owego sensu nie sposób w pełni odcyfrować, przynajmniej dopóki nie stanie się ponad życiem.

Ale uważnie czytając po raz któryś *Błady ogień*, odkryjemy również inne dowody na to, że śmierć nie jest końcem. Shade powiada w pewnym miejscu swego poematu, częściowo już wyżej cytowanym:

Jestem dość pewien tego, że zgon nie urywa

Życia, że moja mała czeka gdzieś tam – żywa;

Podobnie jak w zasadzie dosyć pewien jestem,

Że się zbudzę o szóstej w jutrzejszym dwudziestym

Drugim dniu lipca [...].

(s. 62)

Wspominaliśmy już o tym, że los zdaje się drwić z tych przekonań: poeta następnego dnia się nie obudzi, umrze wieczorem dnia, w którym te słowa napisał. A jednak można znaleźć dowody na to, że drwina jest pozorna, że „mała czeka gdzieś tam

– żywa”, dowody obecności umarłych, także jego córki, w świecie Shade’a. Hazel była brzydkim dzieckiem i wyrosła na brzydką dziewczynę. Wygląd odziedziczyła nie po pięknej matce, tylko po nieatrakcyjnym fizycznie ojcu. Shade pisze: „Łabędzik nasz brzydki i drogi / Nie stał się leśną kaczką” (s. 38). Kinbote komentuje ten fragment: „Ładny pomysł. Leśna kaczka, ptak w bogatych barwach szmaragdu, ametystu i karneolu z czarno-białym wzorkiem, jest nieporównanie piękniejsza niż mocno przeceniany łabędź, węzowata gęś o brudnej szyi z żółtawego pluszu i czarnych gumowych łapach płetwonurka” (s. 180). Słowa te nie świadczą jednoznacznie o tym, że komentator zauważył polemiczną aluzję poety do znanej baśni Hansa Christiana Andersena *Brzydkie kaczątko* (*Den grimme aeling*). Zapewne jednak aluzja ta jest tak oczywista, że Kinbote ją przemilcza. Tekst Andersena mógł zapewne, jako skandynawista, czytać w oryginale i mógł on poruszyć jego wyobraźnię, gdyż tytułowe kaczątko jest samcem, domniemana matka-kaczka mówi o nim: „To jest zresztą kaczor [...] i dlatego uroda nie będzie miała dla niego znaczenia. Myślę, że będzie silny i że jakoś da sobie radę”⁶⁷. Jak dowodzi Boyd, pożądana metamorfoza nie zaszła za życia Hazel, ale za to zaszła po jej śmierci⁶⁸. Tuż przed przypadkowym zabójstwem poety w ogrodzie Shade’ów pojawia się wspaniały motyl, rusałka admirał (*Vanessa atalanta*), co zostaje uwiecznione w poemacie:

Ciemna Vanessa z pręgą szkarłatu w poblasku
Słońca kołuje chwilę, osiada na piasku:
Atramentowe czubki jej skrzydeł biel skrapia.
(s. 62)

Na motyla zwraca również uwagę komentator: „Minutę przed tym, nim zginął, kiedy idąc z jego posiadłości do mojej zaczęliśmy piąć się ścieżką między jałowcami i krzewami ozdobnymi, motyl z gatunku czerwonych admiracji [...] nadleciał zataczając się i jał wirować wokół nas niby barwny płomień. Nieraz widywaliśmy ten sam okaz o tej samej porze, w tym samym miejscu, gdzie słońce chyląc się ku zachodowi znajdowało szparę wśród listowia i skrapiało brązowy piasek ostatkiem promieni, gdy resztę ścieżki skrywał cień. Nasz wzrok nie nadszedł za szybkim lotem Vanessy w słonecznym snopie, motyl bowiem na przemian migotał, znikał i znów błyskał, w bez mała zatrwajający sposób pozorując świadomą zabawę, którą tym razem spointował, siadając memu zachwycającemu przyjacielowi na rękawie. Natychmiast jednak zerwał się do lotu i niebawem ujrzelśmy, jak w ekstatycznie frywolnym pośpiechu uganiania się wokół krzewu laurowego, co chwila przysiadła na lakierowanym liściu i ześlizguje się jego wzdłużnym rowkiem niby chłopiec zjeżdżający z poręczy w dniu swoich urodzin. A potem przyływ cienia sięgnął po laur i rozpuścił w sobie to wspaniałe, aksamitnie płomienne stworzenie” (s. 288–289). Fragment ten otacza aura tajemniczości, motyl zdaje się ostrzegać poetę przed przejściem do posiadłości sąsiadów (nieomal ciągnie go za rękaw), a zarazem chwalić go za skończone właśnie dzieło (laur to przecież alegoria chwały literackiej). Domyślamy się tu przeto ludzkiej świadomości, a jeśli pamiętamy, że w utworach Nabokova łuskoskrzydłe

⁶⁷ H. Ch. A n d e r s e n, *Brzydkie kaczątko*, przeł. S. Beylin, [w:] i d e m, *Baśnie*, Poznań 1983, s. 130.

⁶⁸ B. B o y d, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 129–137.

pełnią albo funkcję jego sygnatury, albo sygnału obecności umarłych (i że motyle już od czasów antyku traktowane były jako symbole lub wcielenia duszy), zaczynamy zastanawiać się, kto jest owym manifestującym się w owadzie bliskim Shade'owi nieboszczykiem. W poemacie z *Vanessą* skojarzona została żona poety, Sybil („Chodź, daj się wielbić, moja Vanesso, motylu / Ciemny w szkarłatne pręgi, mój ty od lat tylu / wiernie admirowany admira!” s. 36). Ona jednak żyje, chwilę przedtem pojechała samochodem na obiad do swojego klubu. Ta, która pojawia się tu w postaci barwnego motyla, jest Hazel⁶⁹. Teraz jest podobna do swej matki. Dokonała się metamorfoza, przepoczwarczenie. W pieśni pierwszej poematu tuż przed słowami „Łabędzik nasz brzydki i drogi / Nie stał się leśną kaczką” (s. 38) pojawia się „Łuskiewnik biały”. Komentator przyznaje się do swej bezradności: „Prawdę rzekłszy, nie jestem pewien, o co tu idzie” (s. 179). Łuskiewnik to roślina. Ale skąd wobec tego w zanotowanym na marginesie wariantcie bierze się „trzepot”? Rozwiązanie jest proste. Łuskiewnikami nazywane bywają żerujące na łuskiewnikach-roślinach motyle, nieefektywne, drobne, brudnobiałe, swego rodzaju „brzydkie łabędziałka” wśród motyli. *Vanessa atalanta* natomiast to leśna kaczka „o bogatych barwach”⁷⁰.

Dodajmy, nadal za Boydem, że to wcielenie Hazel zapowiada wcześniej inny duch, ciotka Maud, która wychowywała poetę po przedwczesnej śmierci jego rodziców. Sceptyczny stosunek zarówno Shade'a, jak i Kinbote'a do badanych przez Hazel dziwnych zjawisk w „nawiedzanej stodole”, udziela się czytelnikowi, zwłaszcza że nie wydaje mu się chyba możliwe odczytanie zapisanego przez córkę poety komunikatu ducha: „blo ata ulic blok nie start stary wagr alan ih storia feur fur rant land żak rzekł” (s. 184). W oryginale komunikat ten wygląda następująco: „pada ata lane pad not ogo old wart alan ther tale feur far rant lant tal told”⁷¹. Kinbote łamie sobie głowę nad tymi literami, „szukając w nich cienia aluzji do losu nieszczęsnej dziewczyny” (s. 185). Nie znajduje jednak żadnego sensownego wytłumaczenia. Nic dziwnego, komunikat nie odnosi się do losów i samobójczego końca Hazel, jest ostrzeżeniem dotyczącym śmierci jej ojca, tyle że da się je odczytać dopiero, gdy śmierć owa nastąpi i przyniesie odpowiednie wskazówki interpretacyjne. Brian Boyd proponuje następujące zgrabne odczytanie, zakładające to, co jest zresztą oczywiste, mianowicie że tekst jest w wielu miejscach zdefektowany: ojciec (*pa, da, padre*) nie powinien przechodzić przez uliczkę do starego Goldswortha (*old wart*, może nawet powinno być po prostu Goldswortha – L.E.)⁷², kiedy motyl *atalanta* tańczy obok, po tym jak [ojciec] ukończy *Blady ogień* (*tale feur*), na

⁶⁹ Pojawienia się ducha umarłej osoby wcześniej domyślał się w tym miejscu William Woodin Rowe, sądził jednak, że jest to duch ciotki Shade'a, Maud, który stara się zapobiec śmierci poety. W. W. R o w e, *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor 1981, s. 30–32. W świetle ustaleń Boyda hipotezę tę uznać należy za błędną, ale godne odnotowania jest to, że także Rowe wyraźnie dostrzega w tym fragmencie czyjaś zaświatową obecność.

⁷⁰ Jest jeszcze jeden powód, dla którego Hazel pojawia się w tej właśnie postaci. Otóż jak powiada Nabokov, rusalki admirały w północnej Rosji nazywane były „motylami przeznaczenia” (działo się tak dlatego, że wyjątkowo dużo się ich pojawiło w roku 1881, kiedy zamordowano cara Aleksandra II). V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 170.

⁷¹ V. N a b o k o v, *Pale Fire*, s. 151.

⁷² Rowe proponuje czytać ten fragment tekstu: „not to go Goldworth” (nie iść [do] Goldworth). W. W. R o w e, *op. cit.*, s. 27.

zaproszenie kogoś z obcego kraju, kto mu opowiedział, a nawet z patosem wygłosił (*rant*) swą niesłychaną (*tal – tall*) historię⁷³. Co więcej, w komunikacie da się znaleźć zaszyfrowane, trzykrotnie (jak w bajce) powtórzone słowo *atalanta* (też z pewnym defektem): „pada ATA LANE pad noT ogo old wArT ALAN Ther tAle feur fAr rAnT LANt tAl told”⁷⁴. Widać w tym oczywiście podkreślenie znaczenia motyla. Komunikat – pamiętajmy – powstaje tak, że w stodole pojawia się krążek bladego światła (w oryginale *pale light*⁷⁵, skojarzenie z tytułem poematu Shade’a i całej powieści nasuwa się samo), po jakimś czasie Hazel recytuje alfabet, a światło chwilami wykonuje „lekki potakujący podskok” (s. 184) przy którejś ze zgłosek. Komentując wzmiankę o historii nawiedzanej stodoly Kinbote pisze: „W baśniach zawsze mowa jest o «trzech nocach», więc i w tej smutnej baśni nie zabrakło trzeciej” (s. 186). To kieruje naszą uwagę na trzykrotne powtórzenie słowa *atalanta*.

Już wkrótce po opublikowaniu *Bladego ognia* badacze zaczęli dostrzegać paralele między tekstem poematu i komentarza, przedmowy i indeksu, podświadome echa między nimi, które skłaniały ich do poszukiwania wspólnego autora całości, innego niż jedynie autor rzeczywisty, znajdujący się na zewnątrz tekstu, Vladimir Nabokov. Fragmentem, który szczególnie skłaniał do pytań o jednego autora, było motto z *Żywota Samuela Johnsona* Jamesa Boswella: „To mi przypomina humorystyczną relację, jaką zdał panu Langstonowi o żalosnym stanie pewnego młodzieńca z dobrego domu. «Wie pan, kiedy ostatnio o nim słyszałem, uganiał się po mieście i strzelał do kotów». Tu pogrążył się jakby w dobrotliwej zadumie, pomyślał o własnym ulubionym kocie i dodał: «Ale Hodge’a nikt nie zastrzelił: nie, Hodge’a nikt nie zastrzelił»” (s. 5). Powiązanie motta z książką nie jest zbyt jasne. Kto je właściwie wprowadził – Kinbote czy Shade? Związek z poematem tego ostatniego jest żaden (najwyżej „Żywoć” z tytułu koresponduje z żywotem poety, będącym tematem jego utworu). Czy więc ostatecznym autorem przedstawionym jest Kinbote? I kto myśli o sobie jako o kocie Hodge’u, który nie zostanie zastrzelony? Kinbote, który przecież uważa, że był prawdziwym celem zabójcy, ale uszedł z życiem, uniknął kuli? A może Shade (szalony młodzieniec odpowiadałby może wtedy Kinbote’owi, chcącemu metaforycznie „ustrzelić” poetę, zawładnąć jego talentem), który w istocie wcale nie zginął, a więc wymyślił swoją śmierć. W takim wypadku to on oczywiście powinien zostać uznany za jedyne go autora.

Już w 1966 r. Page Stegner wystąpił z hipotezą, że za wszystkie teksty książki odpowiedzialny jest obdarzony wspaniałą wyobraźnią Kinbote (skoro mógł wymyślić barwną, baśniową Zemblę, mógł też wykreować zwyczajną Appalachię)⁷⁶. W 1967 Andrew Field uznał, że autorem całości jest Shade⁷⁷. Argumentował, że zdrowy na umyśle człowiek jest w stanie wymyślić bohatera-wariata, natomiast sytuacja odwrotna

⁷³ B. Boyd, *Nabokov’s „Pale Fire”*, s. 110.

⁷⁴ Pierwszy zwrócił na to uwagę Giennadij Barabtarło: G. Barabtarło, *Aerial View: Essays on Nabokov’s Art and Metaphysics*, New York 1993, s. 207. Za nim pisze o tym Boyd: *Nabokov’s Pale Fire*, s. 133.

⁷⁵ V. Nabokov, *Pale Fire*, s. 150.

⁷⁶ P. Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, New York 1966, s. 116–132.

⁷⁷ A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, s. 291–322.

jest niemożliwa⁷⁸. Widać w powieści było coś takiego, co skłaniało do tego typu rozważań, rozważań o jednym fikcyjnym autorze całości. Musiało coś takiego być, skoro tak szybko je podjęto. Nabokoviści opowiadali się albo za autorstwem Kinbote'a (Botkina)⁷⁹, albo Shade'a, albo też uznawali, że hipoteza jednego autora nie ma wystarczających podstaw, a nawet w świetle tekstowych faktów nie wytrzymuje krytyki. I znów najbardziej przekonujące rozwiązanie zaproponował Brian Boyd, wcześniej przytoczywszy argumenty zarówno przeciw tezie „kinbote'owskiej”, jak i „shade'owskiej”. Dowodzi on, że na komentarz Kinbote'a, na wymyśloną przezeń historię zemblańską (wymyśloną, przypomnijmy, dopiero po tym, jak zamieszkał w sąsiedztwie Shade'ów) ma wpływ duch Hazel. „Dlaczego – zastanawia się nowozelandzki badacz – Hazel miałaby pomagać Kinbote'owi budować jego melancholijną kompensacyjną rzeczywistość Zembla? Zapewne zwraca na niego uwagę, ponieważ zamieszkał obok jej ojca i ponieważ tak bardzo jej ojca podziwia. Hazel wyróżnia go swym zainteresowaniem, bo rozpoznaje w nim skłonności samobójcze, które sama również miała, jak również dlatego, że Zembla nie tylko daje mu promienną, acz jedynie czasową ucieczkę od rozpacz, ale także każe mu opowiedzieć swoją historię Shade'owi, pozwalając córce na swego rodzaju niebezpieczną, ale ostatecznie bardzo owocną komunikację z ojcem⁸⁰. Imię i nazwisko Hazel Shade stanowią aluzję literacką, mianowicie do poematu Waltera Scotta *Pani jeziora* (*The Lady of the Lake*) – przypomnijmy, że dziewczyna popełnia samobójstwo topiąc się w jeziorze – konkretnie do wersu 397 i 398: „'A stranger I,' the Huntsman said, / Advancing from the hazel shade”⁸¹, czyli przekładając dosłownie: „Jestem tu obcy – Myśliwy rzecze, / Wychodząc z cienia leszczyny” (imię Hazel istotnie pochodzi od nazwy drzewa lub krzewu)⁸². Jak powiada Boyd: „Kinbote wychodzi z cienia Hazel Shade, pani jeziora, by grać rolę zamaskowanego króla północnej krainy, a Hazel, inspirując go historią Zembla, zainspiruje zarazem swego ojca *Bładym ogniem*”⁸³. Oczywiście wolno spytać, dlaczego Hazel nie inspiruje swego ojca bezpośrednio. Możliwa odpowiedź jest taka, że zapewne również tak czyni, ale w pewnych wypadkach wpływ pośredni wydaje się bardziej efektywny; w powieści *Przezroczyście przedmioty* czytamy, a czytając słyszymy głos kogoś dobrze w tej kwestii poinformowanego, kogoś, kto nie żyje, że oddziaływanie umarłych na żywych może być jedynie bardzo delikatne i niebezpośrednie⁸⁴.

Jak przekonująco dowodzi Boyd, cała zajmująca niemal połowę komentarza historia przygotowywanego zamachu na króla, zamachowca Jakuba Gradusa, królobójczej

⁷⁸ *Ibidem*, s. 317.

⁷⁹ Szczególną pozycję zajmuje D. B. Johnson, który powiada: „W świecie *Bładego ognia* V. Botkin jest źródłem, z którego wszystko wypływa. To on tworzy swoje dwie anagramatyczne postaci i ich światy, to on, w przebraniu Kinbote'a, jest protagonistą, edytorem i narratorem”: *The Index of Refraction in „Pale Fire”*, s. 72. Johnson zwraca też uwagę na anagramatyczną bliskość V. Botkina i V. Nabokova. *Ibidem*. Zarazem jednak badacz zakłada realne istnienie Shade'a i jego zabójcy. *Ibidem*, s. 71.

⁸⁰ B. Boyd, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 153.

⁸¹ Sir W. Scott, *Poetical Works*, ed. J. Logie Robertson, London 1971, s. 212.

⁸² I. Macleod, R. Freedman, *The Wordsworth Dictionary of First Names*, Ware 1995 (hasło *Hazel*); P. Hanks, F. Hodges, A. D. Mills, A. Room, *The Oxford Names Companion*, Oxford 2002, s. 777 (hasło *Hazel*).

⁸³ B. Boyd, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 152–153.

⁸⁴ V. Nabokov, *Przezroczyście przedmioty*, przeł. J. Kozak, s.l. [Warszawa] 1997, s. 112–113.

organizacji Cienie, musi być wymysłem stosunkowo późnym, pochodzącym już z okresu po śmierci Shade'a, gdyż właśnie owa śmierć daje do niej asumpt⁸⁵. Boyd uważa, iż w jej ukształtowaniu pomaga sam nieżyjący poeta, wpływając na wyobraźnię Kinbote'a. Charakterystyczne, że kilkakrotnie podkreślana jest siwizna twórcy poematu⁸⁶: „jego bujne siwe włosy wyglądały w słońcu jak oszronione” (s. 15), „szara strzecha [the grey mop]⁸⁷ bujnych włosów” (s. 22), „mój siwowłosy przyjaciel” (s. 24), „mój ty siwy poeto, mój niedobry” (s. 65); Shade jest siwy, czyli po angielsku *gray*. Słowo *shade* może znaczyć nie tylko „cień” (Gradus jest cieniem, bo po pierwsze należy do organizacji Cieni, po drugie w momencie pisania Komentarza nie żyje), ale również „a minute degree of something” („drobny stopień czegoś”)⁸⁸, a łacińskie słowo *gradus* to stopień właśnie⁸⁹. W dodatku w indeksie czytamy „Gradus, Jakob, 1915–1959; *alias* Jack Degree” (s. 306), wiemy też z komentarza, iż „Jakub Gradus przedstawiał się rozmaicie: jako Jack Degree, Jacques de Gray czy James de Gray (s. 67). Jeszcze jedną cechą łączącą Gradusa i Shade'a jest ten sam dzień urodzin (Shade jest jednak o siedemnaście lat starszy): w komentarzu do wersu 181 poematu Kinbote, który zresztą też ma w tym dniu urodziny (te same co Gradus, bo urodzili się w tym samym 1915 r.), pisze: „Dopiero widok płaskiego pudła przewiązanego wstążką [...] uświadomił mi, że o mało nie przegapiłem urodzin barda” (s. 153), a przedtem dowiadujemy się, że jest to 5 lipca (s. 151). Z kolei w drugim komentarzu do wersu 949 widzimy Gradusa czytającego ogłoszenie o jakimś wekslu płatym „1 lipca 1979 roku” (s. 272), i dowiadujemy się, że „gdzieś na dalszym planie mogła mu przemknąć szara myśl, że cztery dni po upływie tego terminu skończy sześćdziesiąt cztery lata” (*ibidem*). A więc dostrzegamy wyraźne paralele między poetą a wymyśloną postacią Gradusa. „Jakub Gradus – pisze Boyd – wydaje się fantazją, którą Kinbote tworzy po śmierci Shade'a, wychodząc od nazwiska i czynów jego zabójcy, Jacka Greya. Kinbote pragnie oczywiście uczynić mordercę częścią swego zemblańskiego świata i zupełnie nie interesuje go powiązanie przestępcy z Shade'em: istotą czterdziestu paru stron, które poświęca Gradusowi, jest to, że wyruszył on, aby zabić j e g o, a nie Shade'a czy Goldswortha. Biorąc pod uwagę fakt, że korelacje nie mogą odzwierciedlać intencji Kinbote'a, i fakt, że tylko związane z Gradusem elementy zemblańskiej historii niewątpliwie formują się w umyśle Kinbote'a po śmierci Shade'a, fakt niezwykle związku Shade'a i kogoś tak niepodobnego doń jak Gradus oraz fakt, że jedynie dotyczące Gradusa partie Komentarza wskazują na świadomą kontrolę i kunszt artystyczny, obce zwykłej praktyce Kinbote'a, ale doskonale pasujące do praktyk Shade'a, proponuję uznać [...], że zaproszeni jesteśmy do obserwowania tego, jak cień Shade'a, jego duch, wpływa na paranoję Kinbote'a, a to w taki sposób, że jego rozwijające się coraz bardziej fantazje na temat Jacka Greya przyjmują kształt historii Gradusa,

⁸⁵ B. B o y d, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 208–210.

⁸⁶ Zwraca na to uwagę Boyd: *ibidem*, s. 210–211.

⁸⁷ V. N a b o k o v, *Pale Fire*, s. 22.

⁸⁸ *Webster's Third New Dictionary of the English Language*, ed. P. B. Gove, Springfield 1976, s. 2083.

⁸⁹ Na zbieżność tę pierwsza zwróciła uwagę J. B a d e r, *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*, Berkeley 1972, s. 34.

która potem w wyniku niedostrzeżonego przewodnictwa Shade'a staje się skomplikowanym kontrapunktem narracyjnym, kontrapunktem tworzenia poematu"⁹⁰.

Rzecz jasna, to świadectwa oddziaływania zmarłych na żywych w innych utworach Nabokova (a więc szersza od powieści struktura, którą jest pełny dorobek literacki pisarza), pozwalają nam i tu przyjąć, że mamy z takim oddziaływaniem do czynienia. Pozwala nam to przyjąć także fakt, że dla Shade'a przez całe życie kwestia ewentualnego życia po śmierci była najważniejsza, stanowiła niemal jego obsesję. Jak również fakt, że jest ona tak istotna w dziele Nabokova. Jak pamiętamy, Wiera Nabokowa napisała, że całą twórczość jej męża przenika temat zaświatowości. *Blady ogień* jest jednym z koronnych dowodów na potwierdzenie prawdziwości tej tezy.

---

⁹⁰ B. Boyd, *Nabokov's „Pale Fire”*, s. 211, podkreślenie autora cytatu.

XXI

ADA

Na początek garść cytatów:

„Za następnym zakrętem na łagodnym wzniesieniu ze starych powieści pojawiła się romantyczna posiadłość”¹.

„Potem Van i Ada spotkali się w korytarzu i byliby się pocałowali na jakimś wcześniejszym etapie rozwoju powieści w historii literatury” (s. 122).

„Mieli tylko chwilę, żeby ustalić swoje plany, działa się to, ujmując rzecz historycznie, w początkach rozwoju powieści, która wciąż znajdowała się w rękach pań z plebanii i francuskich akademików, więc takie momenty były bardzo cenne” (s. 158).

„Stangret pijący herbatę ze spodka, który wielka łapa przytykała do głośnych ust, zjawił się tu wprost z precelkowego sznurka starych powieści” (s. 191).

„Jednakże – by zastosować formułę narracyjną z długą siwą brodą – stary Francuz znał swego byłego pana zbyt dobrze, żeby oburzać się na salonowy humor” (s. 292).

„Był to – by nie zaprzestać wierności wymaganiom gatunku powieściowego – długi, radosny, wyśmienity obiad” (s. 301).

„Żeby wyrazić się jak postać ze starej powieści – to wydaje się, jakbym już tak dawno, *dawnym dawno*, grywała tutaj w gry językowe z Grace i dwiema innymi uroczymi dziewczynkami” (s. 320).

„Ważny dla powieściowego gatunku temat wiadomości pisanych nabiera teraz rumieńców” (s. 346).

„Włożyła zwiniętą w kłębek chusteczkę z tyłu starych powieści z powrotem do torebki, która jednak nadal pozostała otwarta” (s. 441).

„Puste formuły odpowiednie dla napuszonych powieściopisarzy dawnych czasów, którzy sądzą, że mogą wyjaśnić wszystko” (s. 568).

Mamy więc do czynienia z powieścią, która nie wypiera się swego powieściowego charakteru, a nawet przeciwnie: dobitnie go podkreśla. Mamy do czynienia z powieścią, która chce być zarazem historią powieści i szerzej, historią literatury (do powyższych

---

¹ V. N a b o k o v, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009, s. 52. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

cytatów dorzucimy liczne odwołania do dzieł konkretnych autorów, m.in. do prozy Chateaubrianda, Jane Austen, Dickensa, Flauberta, Joyce'a, Prousta czy Lwa Tolstoja).

Ada, utwór późny, książka pisarza o bogatym i wybitnym dorobku, sławnego i cenionego, miała być w zamierzeniu autora zwieńczeniem jego dzieła („Ada to *summa Nabokova*” – powiada Brian Boyd)², ale także zwieńczeniem całego gatunku powieści. Niemale ambicje.

Najwcześniejsze koncepcje związane z nienazywaną tak jeszcze Adą pojawiły się w umyśle pisarza już w pierwszej połowie roku 1957³. W połowie lutego 1959 Nabokov zanotował m.in.:

Przestrzeń, czas – dwie zasadnicze tajemnice. Ludzki umysł nie może sobie wyobrazić przemiany niczego w coś.

Strumień czasu to tylko tradycyjny obraz poetycki: czas nie płynie. Czas jest całkowicie nieruchomy⁴.

Był to początek medytacji na temat natury czasu i przestrzeni, które po latach miały się ostatecznie przekształcić w *Fakturę Czasu*, „długie opowiadanie w formie traktatu” (s. 673), dzieło fikcyjnego Vana Veena, bohatera i autora przedstawionego Ady. Przypomnijmy, że to nie jedyny w twórczości Nabokova dłuższy utwór bohatera przytoczony *in extenso* w jego powieści. Na przykład, jak pamiętamy, cały rozdział *Daru* zajmuje książka Fiodora Godunowa-Czerdyncewa *Życie Czernyszewskiego*, a poemat Johna Shade'a stanowi niemalą część *Błędego ognia*.

Niezależnie od medytacji temporalnych, przypominających esej filozoficzny, dojrzewał w umyśle Nabokova pomysł nowej powieści. 30 listopada 1959 zanotował: „Zaczęłem L. na T.”⁵. Skrót ten oznaczał tytuł *Listy na Terrę* (*Letters to Terra*). Twórca rozważał również inne tytuły: *Droga Terro* (*Dear Terra*), *Terra incognita*, *Listy z Luny* (*Letters from Luna*). Opisana w *Adzie* pierwsza książka Vana nosi tytuł *Listy z Terry*. W szkicu *Natchnienie* (*Inspiration*), napisanym w 1972 r. dla „Saturday Review”, pisarz wspomina inne jeszcze tytuły: *Willa Wenus* (*Villa Venus*), *Veenowie* (*The Veens*) i *Żar* (*Ardor*)⁶.

Nowa powieść była niby rozpoczęta, medytacje na temat czasu od dawna zajmowały pisarza, jednakże inne zajęcia (przekłady własnych dzieł, scenariusz do filmu *Lolita*) wciąż odrywały Nabokova od tych projektów.

Na początku 1963 pisarz wrócił do notatek o naturze czasu. Potem pracował nad nimi we wrześniu 1964 i wiosną 1965.

W 1965 Nabokov przygotowywał nową wersję swej autobiografii, *Pamięci, przemów.* Praca ta, a chodzi tu zwłaszcza o rozdział 12, opisujący miłość autora do „Tamary”, czyli właściwie Walentyny (Lusi) Szulginy, niewątpliwie stanowiła swego rodzaju impuls i wstęp do pisania pierwszej z dwu ardisowskich części Ady.

² B. B o y d, [hasło] *Ada*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 16.

³ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 307; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 305.

⁴ Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 379.

⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 401.

⁶ Cyt. za przedrukiem w: V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 310.

Dopiero jednak w lutym 1966, jak zaświadcza w wywiadzie dla tygodnika „Time” sam Nabokov, „cała powieść gwałtownie uzyskała tę formę istnienia, której może i musi być nadany kształt słowny. Odszkodnię stanowił telefon Ady (w tym, co jest obecnie przedostatnią częścią książki)”⁷. Wszystko nagle się ułożyło, projekty i notatki, które wydawały się niepowiązane ze sobą, zaczęły tworzyć całość i praca nad powieścią ruszyła z kopyta. Po kilku dniach stało się oczywiste, że jej tytuł będzie brzmiał *Ada*. Nabokov zanotował w dzienniku, że pisze wyjątkowo dużo, zapełnia co najmniej pół tuzina kart bibliotecznych dziennie. *Ada* pochłaniała go coraz bardziej i bardziej. Tworzył swoje dzieło głównie w Palace Hotel w Montreaux, gdzie stale mieszkał, ale także we Włoszech i w szwajcarskich Baix-les-Bains i Verbier. W maju 1967 informował Jasona Epsteina z wydawnictwa Doubleday, Doran & Co.: „Nowa powieść, którą piszę, zabiera mi sporo czasu, ale udaje mi się pokonywać pieszo codziennie do 15 kilometrów po stromych ścieżkach – w poszukiwaniu motyli”⁸. Wczesną jesienią tegoż roku pracował nad książką wyjątkowo intensywnie. Zaczynał dzień o piątej trzydzieści, pisząc w łóżku. O ósmej trzydzieści wstawał i jadł niewielkie śniadanie. Potem kontynuował pracę do dziesiątej trzydzieści. Brał gorącą kąpiel, szedł z żoną na spacer, jadł lunch, ucinął sobie drzemkę i od trzeciej do szóstej trzydzieści lub siódmej pisał dalej. W połowie października niemal gotowa była część pierwsza, ale pewnych niewielkich fragmentów wciąż brakowało albo pozostawały niedokończone. Intensywna praca trwała dalej. W lutym 1968 żona pisarza informowała Edwarda E. Boohera z wydawnictwa McGraw-Hill: „W całkowitym zaufaniu chciałabym Panu powiedzieć, że istnieje obecnie 500 przepisanych na maszynie i poprawionych stron, które tworzą pierwszą część książki”⁹. Część czwarta (*Faktura Czasu*) dzięki wcześniejszym notatkom powstała we wrześniu i październiku 1968 w ciągu zaledwie trzech tygodni. Nabokov zaraz potem zabrał się do części piątej. Ukończył powieść 16 października. W cytowanym już wywiadzie mówił: „*Adę* było fizycznie trudniej stworzyć niż moje wcześniejsze powieści, a to ze względu na długość. Jest to w wersji ostatecznej około 2500 kart bibliotecznych, na jakich piszę i potem na nowo przepisuję swoje rzeczy. Madame Callier, która poczynając od *Błedego ognia* jest moją maszynistką, zmieniła je w ponad 850 stron maszynopisu”¹⁰. Lektura korekty powieści zajęła pisarzowi styczeń i dużą część lutego 1969 r.¹¹

Książka ukazała się na początku maja 1969 nakładem nowojorskiego wydawnictwa McGraw-Hill Book Company, z którym pisarz zawarł umowę w grudniu 1967 i w którym publikował swoje utwory również później, już do końca życia. Przedtem fragmenty powieści, dziewięć rozdziałów z części pierwszej, ukazały się w „Playboyu” (1969, vol. XVI, nr 4). Pierwsza edycja brytyjska, ogłoszona przez londyńskie wydawnictwo

⁷ *Ibidem*, s. 122.

⁸ List datowany 19 V 1976. V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Brucoli, San Diego 1989, s. 412.

⁹ List datowany 23 II 1968. V. N a b o k o v, *Selected Letters*, s. 427.

¹⁰ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 122.

¹¹ Informacje o genezie powieści i pracy nad nią częściowo na podstawie biografii Briana Boyda: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 401, 487, 505, 509, 519, 524–525, 527–528, 533–534, 566; B. B o y d, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 339, 363, 369, 370, 376–377, 379, 382.

Weidenfeld and Nicolson, trafiła do czytelników w październiku 1969. Pierwsze tłumaczenie na język obcy, włoski, wyszło już w listopadzie 1969. Potem pojawiły się kolejne: niderlandzkie, hiszpańskie (w Meksyku), duńskie, fińskie, chorwackie, niemieckie, francuskie, drugie hiszpańskie (w Hiszpanii), japońskie, portugalskie¹², już po przemianach ustrojowych dwa rosyjskie.

Autor poświęcił sporo czasu na sprawdzanie przekładów powieści na francuski i niemiecki, a nawet na włoski. W liście do Franka E. Taylora z wydawnictwa McGraw-Hill Nabokov pisze: „Borykamy się z problemami włoskiego tłumacza *Ady*”¹³. Tłumacze niemieccy trzykrotnie przybywali w 1973 i 1974 r. do Montreux i w sumie przez dziewięć dni po siedem, osiem godzin każdego z nich razem z autorem i panią Nabokov sprawdzali poprawność i artystyczną klasę przekładu. Do wydawcy francuskiego autor pisał: „Włoskie tłumaczenie biednej dziewczuszki zostało *bâclée*, sknocone, sfuszerowane w niecałe dwa miesiące, niemieckie dojrzewało całe lata, a wydawca i tłumacze przyjeżdżali tu na liczne sesje. Ale to francuskiej *Adzie* oddaję krwawicę swojego umysłu, a pobudza mnie ni mniej ni więcej, tylko osobista iluzja doskonałości”¹⁴. Nic dziwnego, w końcu francuski był jednym z trzech języków, w których pisarz tworzył, choć w nim akurat napisał zdecydowanie najmniej. Rezultatem długich i męczących zmagających się z tłumaczeniem była właściwie autorska wersja powieści, w paru szczegółach nawet różna od angielskiej. W 1975 r. Nabokov bawił się w myślach pomysłem samodzielnego przełożenia *Ady* na język ojczysty, co – jak pamiętamy – przedtem uczynił z *Lolity*. W liście do starego przyjaciela, historyka literatury i krytyka Gleba Struve pisał: „Zastanawiam się teraz nad przetransponowaniem *Ady* na rosyjski – nie na sowiecki żargon [...], ale na romantyczny i precyzyjny rosyjski – i jeśli nie zdołam znaleźć uległego pomocnika, wykonam całą robotę sam”¹⁵. Zabrakło na to czasu, ale zamiar ów dowodzi, jak wielką wagę pisarz przykładł do tej powieści.

W Stanach Zjednoczonych książka, trzeba przyznać, dobrze przez wydawnictwo reklamowana, zajęła czwarte miejsce na liście bestsellerów „New York Timesa” i utrzymywała się na niej przez dwadzieścia tygodni, co jak na tak ambitny artystycznie utwór wydaje się dużym osiągnięciem. Wydawca był szczęśliwy, że to grube tomszyszcze zawierające nader wyrafinowaną prozę sprzedaje się jak świeże bułeczki. Inna sprawa, że „The New York Book Review” nazwał dzieło Nabokova „bestsellerem nieczytanym przez najszersze kręgi odbiorców”¹⁶. Później we Francji *Ada* znalazła się na liście bestsellerów aż na miejscu drugim¹⁷. Z okazji wydania powieści Nabokov wystąpił w słynnym programie telewizyjnym Bernarda Pivot *Apostrofy* (*Apostrophes*), a Pivot był z tej audycji wyjątkowo dumny. Wywiad przeprowadzono na warunkach, które postawił

¹² Informacje bibliograficzne za: M. J u l i a r, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 306–308, 589–590.

¹³ List datowany 17 IX 1969. V. N a b o k o v, *Selected Letters*, s. 459.

¹⁴ List do Henri Hella, datowany 30 XI 1974. *Ibidem*, s. 539.

¹⁵ List datowany 21 IV 1975. *Ibidem*, s. 548.

¹⁶ *Outstanding Books of the Year*, „The New York Times Book Review”, 7 XII 1969, s. 90. Cyt. za: S. J. P a r k e r, *Understanding Vladimir Nabokov*, Columbia 1987, s. 106.

¹⁷ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 652; B. B o y d, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 406.

pisarz: wbrew konwencji programu pytania otrzymał wcześniej, odpowiedzi przygotował sobie – jak czynił to zawsze – na piśmie i jedynie udawał, że udziela ich spontanicznie, poza tym Pivot był jego jedynym interlokutorem¹⁸.

Krytycy amerykańscy przyjęli książkę rozmaicie, nie brakowało ani głosów zachwytu, ani recenzji skrajnie negatywnych, choć przeważały te pierwsze.

Alfred Kazin napisał:

Książka ucieka się do pomieszania języków, kontynentów, narodów, miast, wymysłów, radośnie mieszają się one wszystkie ze sobą, gdyż w języku, który nazywa się teraz Vladimir Nabokov, wszystkie oddzielne elementy jego pamięci przekształcają się w tworzącą jedną całość fantazję. Tak jak w Guliwerze, Tristramie Shandym czy Alicji w Krainie Czarów (którą Nabokov przełożył na rosyjski) mamy świadomość transformacji życia w czystą fantazję, czysty obraz, czystą rozkosz.

Nasz Władimir Władimirowicz to nadzwyczajny artysta, przy obecnym stanie powieści jest sam dla siebie prawem absolutnym. Ada, która pojawiła się, jak wiadomo, po Lolicie i Bładym ogniu, książce znacznie bardziej od Lolity skomplikowanej, ale większej, tworzy z nimi trylogię, niemającą sobie obecnie równych, jeśli chodzi o pomysłowy szczegół, skalę zainteresowań, formę architektoniczną, kapryśny i genialny język. Ada jest fantastyczna¹⁹.

Alfred Appel junior w opublikowanej w „The New York Times Book Review” recenzji, którą rozszerzył potem i zmienił w artykuł, przypominał, że Nabokov uważał wielkie powieści za wielkie bajki i stwierdzał: „Ada [...] jest wielką bajką, niezwykle oryginalnym tworem wyobraźni. Opublikowana dwa tygodnie po siedemdziesiątych urodzinach Nabokova, dostarcza kolejnych dowodów na to, że jest on porównywalny z Kafką, Proustem i Joyce’em, owymi wcześniejszymi mistrzami całkowicie wyjątkowych kosmosów prozy artystycznej”. Appel nazywa też powieść Nabokova „erotycznym arcydziełem” i „rajską fantazją”²⁰.

Z kolei Matthew Hodgart pisał: „trzeba powiedzieć wprost, że mimo mnożących się bezustannie kalamburów i zagadek książka ta zawiera najwspanialszą prozę Nabokova. Wizja Ardisu, a zwłaszcza pikników w jego lasach, wydaje się czymś magicznym, a erotyczna liryka jest najwyższej próby”²¹.

Profesor Morris Bishop, przyjaciel Nabokova z Cornell University, żartobliwie napisał mu w liście, że Ada prawdopodobnie jest najlepiej przyjętym przez krytykę dziełem od czasów *Eneidy* Wergiliusza²².

W odpowiedzi na chwalby pierwszych recenzentów Morris Dickstein w tekście zatytułowanym *Szaleństwo Nabokova* (*Nabokov's Folly*) nazwał Adę najbardziej przecenioną książką dziesięciolecia, rozdętą, pretensjonalną i pełną zawłości, *Ulisesem* dla ubogich,

¹⁸ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 651–652; B. Boyd, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 406.

¹⁹ A. Kazin, *In the Mind of Nabokov*, „Saturday Review”, 10 V 1969. Cyt. za przedrukiem w: *Nabokov: The Critical Heritage*, ed. N. Page, London 1982, s. 206.

²⁰ A. Appel, Jr., „Ada” Described. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr., C. Newman, New York 1970, s. 160. Cytowane słowa znalazły się już w recenzji.

²¹ M. Hodgart, *Happy Families*, „New York Review of Books”, 22 V 1969. Cyt. za przedrukiem w: *Nabokov: The Critical Heritage*, s. 211.

²² List datowany 5 VI 1969. Uwaga Bishopsza przytoczona za: B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 567.

i uznał ją za zwycięstwo Nabokova-formalisty, pedanta i miłośnika kalamburów nad Nabokovem-autorem *Lolity* i *Prina*, dzieł niewyżytych związku z ludzkimi uczuciami i problemami²³. Za Brianem Boydem można też przytoczyć dalsze sądy odsądzające autora *Ady* od czci i wiary. Angielski prozaik, poeta i krytyk Philip Toynbee „uznał ją za przerażający przykład nieustannego ekshibicjonizmu. Dwa lata później Mary McCarthy stwierdziła, że ponieważ powieść jest wyjątkowo niedobra, będzie musiała ponownie ocenić wcześniejsze utwory Nabokova, nawet *Blady ogień*, który bardzo chwaliła”²⁴.

Także autorzy książek o Nabokovie, poświęconych mu monografii i opracowań literaturoznawczych, bardzo różnie oceniają jego najobszerniejszą powieść.

Stephen Jan Parker: „Pod wieloma względami *Ada albo Żar. Kronika rodzinna* to apogeum sztuki Nabokova”²⁵. Z kolei czeski monografista pisarza powiada: „*Ada* jest dziełem osobliwym, ale doskonałym. Nabokov z wyjątkową precyzją wymyślił na jego potrzeby nie tylko cały nowy świat, ale cały nowy kosmos, nową geografie, nową historię, nową mitologię i nową metafizykę. I przedstawił jeden z najbardziej przekonujących dowodów autonomii literatury i jej niezależności od świata «zewnątrznego», a także dowodów swojej wyjątkowej wyobraźni, wynalazczości i pomysłowości. Gdyż mimo palimpsestowego charakteru *Ady* chodzi o jedną z najoryginalniejszych powieści, jakie kiedykolwiek zostały napisane. Przedstawił również jednoznaczny dowód swego talentu poetyckiego – mimo charakteru parodyjnego, całego skomplikowania i wyraźnej literackości *Ada* jest jedną z najbardziej lirycznych, najsilniej oddziałujących i najpiękniejszych historii miłosnych w dziejach powieści. Ale i to jeszcze nie wszystko – niezależnie od tego, z jakiego punktu widzenia na *Adę* spoglądamy, w jaki sposób łączymy ze sobą zabiegi metodologiczne, wciąż bardzo wiele w niej pozostaje...”²⁶.

Robert Alter: „znajdowanemu w *Adzie* literackiemu wyrazowi doskonałego zachwycenia życiem i pięknem u kogoś zakochanego dorównuje bardzo niewiele w całej historii powieści”²⁷.

Z kolei Douglas Fowler pisał: „Jest to powieść Nabokova, która wymaga s p e c j a l i s t y: czytelnika pełnego zrozumienia, mającego dostęp do dobrej biblioteki i mnóstwo czasu. Niestety nie w pełni zasługuje ona na taką szczególną uwagę, ponieważ jak sądzę, mimo wywierających duże wrażenie fragmentów, jest to bardzo niedoskonała książka”²⁸.

Andrew Field ma o *Adzie* wyrobioną bardzo negatywną opinię: „To najsłabsza powieść, jaką Nabokov napisał, i najbardziej przeceniona przez wielu krytyków. Ma ona być parodią dziewiętnastowiecznej powieści typu kronika rodzinna, ale taki obiekt parodii wydaje się problematyczny. Co więcej, obecność Nabokova w tekście oznacza, że powieść ta jest parodią parodii, a to zapewne musiało się skończyć niepowodzeniem, przynajmniej w tym wypadku”²⁹.

²³ M. Dickstein, *Nabokov's Folly*, „The New Republic”, 28 VI 1969, s. 27–29.

²⁴ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 567.

²⁵ S. J. Parker, *op. cit.*, s. 105.

²⁶ M. Sýkora, *Vladimir Nabokov. „Americká” témata*, Brno 2006, s. 156.

²⁷ R. Alter, „*Ada*” or the Perils of Paradise. [W:] *Vladimir Nabokov. A Tribute*, ed. P. Quennell, London 1979, s. 112.

²⁸ D. Fowler, *Reading Nabokov*, Ithaca–London 1974, s. 177, podkreślenie autora cytatu.

²⁹ A. Field, *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1987, s. 363.

Jak słusznie powiada Brian Boyd, „*Ada* najbardziej ze wszystkich dzieł Nabokova dzieli jego czytelników”³⁰, każąc im wyrażać albo entuzjazm i zachwyt, albo potępienie i niesmak.

Już pierwsze zdanie zasadniczego tekstu *Ady* stanowi nawiązanie do jednego z największych dzieł w historii powieści, Tolstojowskiej *Anny Kareniny* („Wszystkie nieszczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda szczęśliwa rodzina jest szczęśliwa na swój sposób» – powiada wielki rosyjski pisarz na początku słynnej powieści”, s. 13), nawiązanie komiczne, bo cytata jest, jeśli chodzi o sens, „przewrócony do góry nogami” (pojawia się tu ważny dla utworu motyw złego tłumaczenia). Jeszcze jednak przed pierwszym zdaniem, na stronie tytułowej, znajdujemy aluzję do należącej do kanonu rosyjskiej klasyki powieści Siergieja Aksakowa *Siemiejna chronika* i zarazem określenie gatunkowe (swoje dzieło określa tak narrator również w pierwszym akapicie tekstu). Kronika rodzinna może być uznana za podgatunek powieści, jeśli mamy do czynienia z utworami powieściowymi wykorzystującymi chwyt typowy dla kroniki rodzinnej jako gatunku nieliterackiego (paraliterackiego)³¹. Choć jednak autor przedstawiony, którym jest Van Veen, wyraźnie stylizuje tekst na powieść, to zarazem przedstawia go nam jako relację z wydarzeń rzeczywistych, na początku ostatniej części książki powiada przecież: „Ta część piąta nie jest pomyślana jako epilog; jest to prawdziwy wstęp do mojej prawdziwej w dziewięćdziesięciu siedmiu procentach i w trzech procentach prawdopodobnej *Ady albo Żaru. Kroniki rodzinnej*” (s. 677). Inna sprawa, że dowolnie rozumiane określenie „kronika rodzinna” (rodzaj powieści, dokumentalny zapis) zostało przez autora przedstawionego wybrane nie całkiem właściwie³², gdyż w istocie nie mamy tu do czynienia z szeroką panoramą życia rodziny Veenów, tekst koncentruje się zaledwie na trzech osobach: tytułowej Adzie, Vanie, który jest głównym narratorem (niekiedy na krótko zastępuje go w narratorskiej roli Ada) i, jak już wspominaliśmy, zarazem autorem przedstawionym książki, oraz Lucette. Osoby te są istotnie rodzinnie ze sobą związane i to bardzo blisko. Ada i Van to rodzeństwo (choć nieuważny czytelnik może sądzić, że pokrewieństwo jest nieco dalsze, wprowadzony w błąd już przez drzewo genealogiczne na początku książki, z którego wynika, że są oni kuzynami, s. 7), Lucette jest najprawdopodobniej ich siostrą przyrodnią, nie ma bowiem w tekście absolutnie żadnych sygnałów pozwalających zakwestionować fakt, że jej ojcem jest Daniel (Dan) Veen, i przypisać ojcostwo jego bratu Diemientijowi (Demonowi). Obok tych osób autor przedstawiony

³⁰ B. B o y d, [hasło] *Ada*, s. 3.

³¹ Por. M. N. E p s z t e j n, [hasło] *Chronika*. [W:] *Kratkaja literaturnaja encyklopedija*, t. 8, red. A. A. Surkow, Moskwa 1975, s. 333–334.

³² Donald Morton pisze jednak: „powieść ma wszystkie zwykłe cechy, których na ogół oczekuje się po kronice rodzinnej: szeroką gamę postaci, poczucie tła historycznego i geograficznego, swego rodzaju fabułę obejmującą obszerny okres”. D. M o r t o n, *Vladimir Nabokov*, New York 1974, s. 134. Również Aleksiej Zwieriew uznaje określenie gatunkowe za w pełni adekwatne, pisząc, że w powieści „rzeczywiście opisana została rozciągnięta na cały wiek historia pewnej niezwyklej rodziny (co prawda w historii tej są ogromne czasowe luki, pomija się dziesiątki lat). Nie należy traktować jej ani jako bajki, ani jako przypowieści, tym bardziej, że o alegoriach i przypowieściach Nabokov wypowiadał się zawsze pogardliwie: «literatura idei», co znaczyło, że według systemu jego kryteriów to w ogóle nie literatura. Nie, jest to jednak swego rodzaju kronika rodzinna, przynajmniej, jeśli sądzić po tym, jak wygląda akcja”. *Nabokov*, Moskwa 2002 (Żyźń zamiecielnich ludiej, wyp. 812), s. 357.

poświęca jeszcze trochę uwagi swemu ojcu, Demonowi, swej matce, Marinie, swej domniemanej matce, a w istocie ciotce, Aquie, i swemu stryjowi, Danowi³³.

W tekście *Ady* pojawiają się liczne chwytły znane z różnych etapów rozwoju powieści, na ogół parodiowane. A więc mamy tu na przykład bezpośrednie zwroty do czytelnika czy komentarze do wydarzeń, charakterystyczne dla narracji auktoralnej³⁴, częstej w powieści osiemnastowiecznej. Na obecność osobowego narratora wskazuje na przykład zaimbek „nasi”: „nasze dzieciaki”, „nasi kochankowie”, „nasi przyjaciele” itp. Włączając się na chwilę w narrację, komentuje to Ada: „lubisz autorski zaimbek dzierzawczy, co, Van?” (s. 258). Mamy w tekście listy postaci, element gatunku powieści epistolarnej, najbardziej popularnej również w wieku XVIII i na początku XIX. Mamy odwołania do romansu pasterskiego i jego parodii³⁵. Mamy oczywiście elementy powieści o dojrzewaniu i powieści o artyście. Ze względu na uwagi o procesie pisania mamy nawiązania do powieści autotematycznej (warsztatowej, powieści o pisaniu powieści). Mamy strumień świadomości w formie – jeśli stosować terminologię Roberta Humphreya³⁶ – bezpośredniego monologu wewnętrznego: „*N'est vert, n'est vert, n'est vert. L'arbre aux quarante écus d'or*, przynajmniej jesienią. Nigdy, nigdy nie usłyszę już jej «botanicznego» głosu, obniżającego ton przy *biloba*, «przepraszam, że popisuję się łaciną». *Ginkgo*, giń go, gnik, inkog. Znane też jako *adiantofolia* z Salisbury. In folio *Ady*, biedna *Salisburya*: anulowana; biedny strumień świadomości, teraz *marée noire*. Kto chce Ardis Hall!” (s. 360). Mamy wreszcie parodię *nouveau roman*, a ściślej rzecz biorąc, chwytów wysoko cenionego zresztą przez Nabokova³⁷ Alaina Robbe Grilleta: „Można było teraz śledzić okiem artysty przednie i tylne światła samochodu, posuwające się na wschód wzdłuż brzegu AB prostokątnego jeziora, a następnie gwałtownie skręcające po dotarciu do rogu B, pokonujące długość krótszego boku i pełnzące z powrotem na zachód, mętne i pomniejszone, ku środkowi drugiego brzegu, gdzie zbaczały na północ i znikaly” (s. 145)³⁸.

Oczywiste jest też nawiązanie do gatunku autobiografii i stylizowanej na autobiografię powieści (*nota bene*, powieść autobiograficzna znajduje się w systemie gatunków epickich w ścisłej bliskości powieści-kroniki)³⁹. Warto tu też wyróżnić „autobiografię dzieciństwa”⁴⁰, dla której w literaturze rosyjskiej wzorami są *Dzieciństwo* (1852, *Dietstwo*)

³³ Michał Sýkora zwraca uwagę na to, że gatunkowi kroniki rodzinnej nie odpowiada w powieści Nabokova liczba postaci. „*Ada* – pisze – jako kronika rodzinna nie jest kroniką rodu czy społeczności. Nie ma bohatera zbiorowego – z rodziny śledzimy tylko losy trojga rodzeństwa i ich rodziców”. Czeski badacz podkreśla też, że „*Ada* inaczej niż kroniki nie podąża za naturalną linią ludzkiego czasu, Vana jako narratora interesuje tylko czas z *Adą* [...], z życia Vana powieść przedstawia tylko jakieś wysepkę czasu, a reszta – jako życie bez *Ady* – prezentowana jest w dużym skrócie”. M. Sýkora, *op. cit.*, s. 126.

³⁴ Termin, jak pamiętamy, wprowadzony przez Franza Stanzla: F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, przeł. R. Handke. [W:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. I, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 212.

³⁵ J. Kurganow, *Lolita i Ada*, Sankt-Pietierburg 2001, s. 118–139.

³⁶ R. Humphrey, *Strumień świadomości – Techniki*, przeł. S. Amsterdamski. [W:] *Studia z teorii literatury*, s. 226–227.

³⁷ Por. V. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 44, 173–174.

³⁸ Por. też opisowy fragment na s. 502–503, gdzie *expressis verbis* wspomniana jest nowa powieść.

³⁹ I. Pospíšil, (hasło) *Powieść-kronika*, przeł. K. Kardyni-Pelikánová. [W:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 573

⁴⁰ M. Malikowa, *W. Nabokov. Awto-bio-grafija*, Sankt-Pietierburg 2002, s. 57.

Lwa Tolstoja, wymienione już w pierwszym akapicie zasadniczego tekstu *Ady*, oraz *Lata dziecięce Bagrowa-wnuka* (1859, *Dietskije gody Bagrowa-wnuka*) Siergieja Aksakowa, do których aluzję znajdziemy w 24. rozdziale jej części pierwszej. Z „autobiografią dzieciństwa” połączyć można „autobiografię lat chłopięcych” i powołać się na *Lata chłopięce* (1854, *Otroczestwo*) Tolstoja. Warto przypomnieć, że głównie dzieciństwu i latom chłopięcym poświęcone są wszystkie wersje autobiografii samego Nabokova i że niezwykle ważny jest w niej motyw „raju utraconego” dzieciństwa, który występuje również w wielu innych utworach pisarza, w tym oczywiście w *Adzie*, gdzie ów raj utracony to pierwszy Ardis, co potwierdza już dźwiękowe podobieństwo nazwy majątku z łacińskim słowem *paradisus*, oznaczającym raj właśnie, a także z angielskim *paradise*, francuskim *paradis* czy włoskim *paradiso*.

Zarazem, odchodząc na chwilę od kwestii parodii różnych gatunków powieściowych, trzeba powiedzieć, że nazwa Ardis, jak zauważył Jefim Kurganow⁴¹, silnie naznaczona jest erotyzmem (i grzechem), mającym źródło w jednej z apokryficznych ksiąg Starego Testamentu. Oto w etiopskiej księdze Henocha czytamy: „Kiedy ludzie rozmnożyli się, urodziły im się w owych dniach ładne i piękne córki. Ujrzeni je synowie nieba, aniołowie, i zapragnęli ich. [...] Było ich wszystkich dwudziestu. Zstąpili na Ardis, szczyt góry Hermon. [...] Wzięli sobie żony, każdy po jednej. Zaczęli do nich chodzić i przestawać z nimi”⁴². Ten fragment wraz z nazwą Ardis cytuje ważny filozof rosyjskiego Srebrnego Wieku, Wasilij Rozanow⁴³. Jak więc widać, nazwa „Ardis” odwołuje się zarówno (przez skojarzenie z rajem) do kanonicznego tekstu biblijnego, księgi Genezys, jak i do apokryfu.

Mamy wreszcie odwołanie do gatunku literatury popularnej, powieści science fiction, jako że akcja *Ady* nie toczy się na Ziemi, tylko w innym miejscu fikcyjnego wszechświata, na planecie o nazwie Antytterra (a także dlatego, że Van jest autorem dość dokładnie opisaną w *Adzie* powieści science fiction *Listy z Terry*). Wcześniej Nabokov umieścił akcję innego swego utworu powieściowego, *Zaproszenia na egzekucję*, wprawdzie nie na innej planecie, ale za to w odległej przyszłości. Także akcja opowiadania *Lance*, ostatniej krótkiej formy prozatorskiej w dorobku pisarza, toczy się w nieokreślonej przyszłości, a ponadto mamy w nim do czynienia z motywem podróży międzyplanetarnej i z parodystyczną zabawą konwencjami literatury fantastycznonaukowej.

Czy jednak możemy stwierdzić z pewnością, że istotnie miejscem akcji *Ady* jest inna, nieznana zresztą naszym astronomom planeta? Zdawałoby się, że nic nie usprawiedliwia wątpliwości. Wiedząc wszelako, jak stosunkowo często w swych powieściach Nabokov wprowadza narratora niewiarygodnego, mamy prawo podejrzewać o niespolegliwość także Vana Veena. Przypomnijmy fakty z twórczości rosyjsko-amerykańskiego pisarza: z narratorem niewiarygodnym, przedstawiającym fałszywą wizję świata spotykamy się już w mikropowieści *Szpiciel*, jak pamiętamy, znanej w Polsce pod tytułem *Oko*

⁴¹ J. Kurganow, *op. cit.*, s. 98–107.

⁴² *Księga Henocha etiopska*, przeł. R. Rubinkiewicz. [W:] *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. i wstępny ks. R. Rubinkiewicz, SDB, Warszawa 2000, s. 145.

⁴³ W. W. R o z a n o w, *Judaizm*, [w:] *Tajna Izraela, Jewriejskij wopros w russkoj religioznoj mysli konca XIX–pierwej połowiny XX ww.*, Sankt-Pietierburg 1993, s. 195.

(za wersją angielską, *The Eye*). Później niewiarygodny narrator występuje w *Rozpaczy* i *Bladym ogniu*, a już po *Adzie* pojawia się w *Patrz na te arlekiны!* Niewiarygodnym opowiadaczem jest też Humbert Humbert z *Lolity*. Hermann z *Rozpaczy* ma skłonność do umyślnego oszukiwania adresata tekstu, przede wszystkim jednak jest szalony, więc istnieją dwa powody, które sprawiają, że nie sposób mu ufać. Obląkani są też narratorzy *Bladego ognia* i *Patrz na te arlekiны!* Relację Humberta Humberta pozbawia wiarygodności zaślepiające go zboczenie i zarazem obsesja, a także jego gwałtowna chęć przekonania do siebie odbiorców.

Nasuwa się przypuszczenie, a nasuwa się *per analogiam*, że także narrator *Ady* może wykazywać odchylenia od normy zdrowia umysłowego „Inaczej niż Hermann, Humbert czy Kinbote – twierdzi jeden z badaczy – Van z całą pewnością nie jest ani całkowicie ani częściowo obląkany, choć w wieku lat dziewięćdziesięciu siedmiu może być odrobinę umysłowo zniedołężniały”⁴⁴, a jednak owo „z całą pewnością” nie wydaje się w pełni uzasadnione. Van przedstawia nam się jako psychiatrę – zajmuje się terrologią, a ta w okresie jego działalności naukowej jest, jak czytamy (s. 32), gałęzią psychiatrii – ale wolno się zastanawiać, czy przypadkiem nie zna oddziałów psychiatrycznych także, by tak rzec, od drugiej strony, jako pacjent. Wówczas moglibyśmy uznać, że akcja powieści toczy się w istocie na Ziemi, a Antytterra, ta tylko trochę inna Ziemia, Ziemia z pewnymi przesunięciami i zmianami czasowymi, historycznymi, politycznymi, technicznymi i kulturalnymi, to wizja chorego umysłu, spoza której prześwituje prawdziwa, jak najbardziej ziemską rzeczywistość.

Pierwsza z wątpliwościami dotyczącymi spolegliwości opowiadającego nam tę historię i realności Antyttery wystąpiła Bobbie Ann Mason. „Van Veen, narrator powieści – pisała – zwariowany na punkcie swej siostry *Ady* i opętany chęcią odtworzenia w swej kronice Ardisu czy raju swojej wczesnej młodości z nią, ma skłonność do przesady, jak również do okłamywania samego siebie, idealizowania i (zarówno świadomego, jak i nieświadomego) zniekształcania wspomnień i manipulowania pamięcią. Nie potrafi on stawić czoła rzeczywistemu światu, jest to dla niego bardzo trudne, więc posuwa się do fantazjowania i udawania, że jego historia rozgrywa się nie na planecie Ziemia, gdzie żyją i umierają ludzkie istoty, tylko na planecie Antytterra, nazywanej też czasem Demonią, a będącej piekłem, z którego, jak twierdzi, musi uciec; metodą tej ucieczki jest osobisty, samoodzwierciadlający się akt kazirodztwa, mamy tu do czynienia z rozkoszną, erotyczną ucieczką przed okropnymi roszczeniami otaczającego bohatera świata. Van, jak mi się wydaje, wymyśla Antytterę, aby usprawiedliwić swoje odejście od rzeczywistości: dla niego Demonią to planeta rządzona przez jego ojca Demona i jemu podobnych (tych, co uznają różne tabu, przy czym systemy ich wartości pełne są niekonsekwencji). Jeśli świat jest takim miejscem, to Van może sobie pogratulować, że próbuje stworzyć świat bliższy doskonałości, swój prywatny Ardis czy Eden”⁴⁵.

⁴⁴ S. J. Parker, *op.cit.*, s. 110.

⁴⁵ B. A. Mason, *Nabokov's Garden: A Guide to „Ada”*, Ann Arbor 1974, s. 12.

Wydaje się, że można wskazać w tekście powieści kilka momentów sugerujących, że antyterrańska rzeczywistość „naprawdę” (naprawdę w ramach świata powieści) nie istnieje. Za taki sygnał dałoby się uznać jedną z uwag wtrąconych przez Adę: „Van, ufam twemu smakowi i talentowi, ale czy jesteśmy c a ł k i e m p e w n i, że powinniśmy ciągle tak o c h o c z o powracać do tego okropnego świata, który w końcu istniał być może jedynie oneirologicznie, co, Van?” (s. 28, podkreślenie w tekście Nabokova). „Oneirologicznie”, czyli zgodnie z logiką snów (*oneiros* – gr. „sen”), nie jawy, nie „rzeczywistości”. Słowo „oblęd” odniesione do samego siebie, opisywanego w trzeciej osobie Vana, pojawia się w pewnym miejscu książki: „Często czuł, że słynne miasta, muzea, prastare katownie i wiszący ogród to tylko punkty na mapie jego oblędu” (s. 538). Inny sygnał wątpliwości co do statusu ontologicznego Antyterry to rozważania wywołane filmową adaptacją powieści Vana: „Rzeczywistość Demonii skurczyła się do wymiarów przypadkowego złudzenia. W istocie przeszliśmy przez to wszystko. Politycy zwani w zapomnianych komiksach Stary Kapeluch i Wujek Joe naprawdę istnieli. Kraje tropikalne kojarzyły się nie tylko z rezerwatami dzikiej przyrody, ale i głodem, śmiercią, niewiedzą, szamanami i agentami z dalekiego Atomska. Nasz świat w gruncie rzeczy b y ł światem połowy XX wieku. Terra wracała do zdrowia przetrwawszy łamanie kołem i wbijanie na pal, zbiorów i zbójów, jakich nieuchronnie stwarzają Niemcy, kiedy starają się ziszczyć swe sny o chwale. Rosyjscy chłopcy i poeci nie zostali przed wiekami przetransportowani do Estotii i w kanadyjską tundrę, tylko umierali i umierają właśnie w tym momencie w obozach niewolniczej pracy Tatarii. Nawet gubernatorem Francji nie był Charlie Chose, układny bratanek lorda Goala, tylko francuski generał o przykrym usposobieniu” (s. 696)⁴⁶. To już niemal przyznanie się do wymyślenia innej rzeczywistości, rzeczywistości nieprawdziwej.

Świat Antyterry opisany jest bardzo precyzyjnie, ale pewne drobne wątpliwości co do realizacji jego reguł i sprawności mechanizmów mogą się pojawić. Na wymyślonej planecie zakazane jest przez większość długiego życia Vana używanie prądu elektrycznego (ba, nie wolno nawet o nim mówić, a na straży tego zakazu stoją normy prawne, moralne i obyczajowe). W związku z tym, takie np. urządzenia, jak nasz telegraf i telefon, mają inny charakter. W powieści czytamy o „aerogramie” (s. 16, 327, 400, 459, 460), „hydrogramie” (s. 218), „katalogramie” (s. 415, 499), „momentogramie” (nowy wynalazek w roku 1922, s. 660) czy o kuzynie, który „zaaerografował do Mariny” (s. 285), a słowo „telegraficzny” okazuje się nieprzyzwoite (s. 246). Jednakże w pewnym momencie pojawia się informacja, że „szpital w Ladorze zadepeszował” (w oryginale *cable*, s. 519), a później o „depeszy Lucette” (też *cable*, tym razem jako rzeczownik, s. 540); rzecz jasna, depesze mogą tu być niekoniecznie „telegramami”, równie dobrze może chodzić o „katalogramy”, ale co charakterystyczne, tego neologizmu narrator tym razem nie używa. Możliwe, że to właśnie okres, kiedy telegramy są dozwolone (choć między „aerogramem” Vana i trochę późniejszym pytaniem o „katalogram” Ady w semestrze jesiennym 1892 r. a depeszą szpitala do ich ojca w lutym 1893 upłynęło zaledwie kilka

⁴⁶ Mamy tu oczywiste odwołania do rzeczywistości ziemskiej, np. „Stary Kapeluch” i „Wujek Joe” to określenia prezydenta Franklina Delano Roosevelta i Josifa Stalina, lord Goal kojarzy się przez podobieństwo dźwiękowe z nazwiskiem de Gaulle.

miesiący i w tekście nie ma wzmianki o żadnej wielkiej zmianie w przepisach prawnych), możliwe jednak również, że przez drobną szczelinę wlewa się tu „prawdziwa”, ziemską rzeczywistość. Czytamy wielokrotnie o „dorofonie” (s. 29, 219, 238, 314, 372, 387, 436, 461, 465, 503), dwa razy o „kampusofonie” (pozwalającym zapewne na połączenia w obrębie kampusu uczelnianego, s. 449, 461), ale pojawia się też telefon: dziewczyna na rysunku „przypominała Marinę, kiedy przywołana dzwonkiem telefonu z hotelowej łazienki, przysiadła na poręczy fotela i osłaniała słuchawkę” (s. 25, w oryginale *phone*). Oczywiście może tu chodzić o wspomniany niedługo później „telefon hydrodynamiczny” (s. 38), chyba tożsamy z dorofonem. Pod koniec powieści okazuje się, że wprowadzono nową nazwę: „nie zadał sobie trudu «zatelefonowania» (nowy oficjalny termin)” (s. 565). Już przedtem przeczytaliśmy o „książce telefonicznej” (*telephone book*, s. 554). Później spotykamy słowa „telefon” (588, 664, 665), „telefoniczny” (s. 607, 663) i „telefonicznie” (s. 665). Nie ma tu sprzeczności z logiką rzeczywistości innej planety, ale nam, czytelnikom, w każdym razie telefon kojarzy się z rzeczywistością ziemską.

W antyterrańskiej Amerosji płaci się przede wszystkim dolarami, czasem mowa o „złotych dolarach” (s. 22, 354), raz o „zielonym dolarze rosyjskim” (s. 49). Po słowach młde Larivière: „Sława uderzyła, potoczyły się ruble, a dolary spadły jak deszcz” (s. 238), z nawiasowej uwagi dowiadujemy się, że „w Estotii Wschodniej używano w tym czasie obu walut” (*ibidem*). Raz jednak czytamy, że Van „[p]odziękował stajennemu garścią stellarów” (s. 196). O takiej walucie nie ma mowy nigdzie indziej. Oczywiście mogą to być po prostu dolary ozdobione gwiazdami z gwiazdzonego sztandaru, w dodatku, jak zauważa Boyd, cytując słownik Webstera, w ziemskich Stanach Zjednoczonych w latach 1879–1880 były w obiegu tak nazywane eksperymentalne złote monety czterodolarowe⁴⁷, ale można się zastanawiać, czy autora przedstawionego, ma się rozumieć, zgodnie z zamiarem autora rzeczywistego, przypadkiem nie poniosła tu fantazja w w y m y ś l a - n i u antyterrańskich realiów.

Van studiuje w antyterrańskiej Anglii, na uniwersytecie w Chose (jak się zdaje, jest to odpowiednik ziemskiego Cambridge, gdzie w latach 1919–1922 studiował Nabokov)⁴⁸, skąd – jak czytamy – „od czasu do czasu udawał się do Londynu albo Lutecji (jak nazywali to urocze, perłowszare smutne miasto po drugiej stronie Kanału zamożni, ale bynajmniej nie przerafinowani brytyjscy koloniści)” (s. 213). Lutecja (w oryginale *Lute*) to, rzecz jasna Paryż, nazwa ta odwołuje się do jego starożytnej nazwy łacińskiej, Lutetia, po raz pierwszy wspomnianej przez Cezara. Zarazem jednak wielokrotnie czytamy w *Adzie* o Paryżu (s. 134, 181, 288, 311, 358, 390, 393). Ale i Lutecja występuje jeszcze kilka razy (s. 390, 408, 491, 544, 552). Oczywiście łatwo to wytłumaczyć tym, że w antyterrańskiej rzeczywistości używane są obie nazwy, ale Paryż niewątpliwie kojarzy się z realiami świata czytelników, a Lutecja nie.

I jeszcze jedno, antyterrański Bóg nazywa się Logiem: „skrycie nasłuchiwał śwędzenia w dolnych partiach ciała, które to śwędzenie uważał (słusznie, dzięki Logu) tylko

⁴⁷ B. B o y d, *Nabokov's „Ada”: The Place of Consciousness*, Ann Arbor 1985, s. 7.

⁴⁸ Odwieczny rywal Cambridge, starszy uniwersytet w Oksfordzie, zostaje w antyterrańskiej rzeczywistości zdegradowany do roli „pobliskiego żeńskiego college'u” (s. 223).

za niewielkie podrażnienie nablonka" (s. 50); „nazwisko panieńskie, chwała Logu, zostało zapomniane" (s. 61). Nie ma potrzeby mnożyć przykładów. Kiedy jednak Van w swym dziele filozoficznym, *Fakturze Czasu*, wspomina św. Augustyna, oczywiście antytterrańskiego św. Augustyna, który też, tak jak ziemski, jest autorem *Wyznań*, nagle pojawia się słowo „Bóg”: „on jednak przynajmniej mógł ponownie zapełnić umysł ofiarowaną przez Boga energią" (s. 642). A później w tym samym dziele Vana mamy Loga: „ale na Loga, nie mylmy Czasu z Brzęczeniem w uszach" (s. 669). Zresztą Bóg wymienia się z Logiem już wcześniej: „Boże (w oryginale: *God*), jak bardzo chciałbym być Guliwerem wielkości skrzaczika i badać tę jaskinię" (s. 130); „Boże jedyny (*God*), przypomina nam wszystkim – powiedział Van" (s. 149). Natrafiamy też na rosyjskie „*Boże mój*" (s. 525, 543, 633). Wygląda to tak, jakby autor przedstawiony zapominał czasami o Logu.

Niezależnie od tego, czy przyjmiemy hipotezę szaleństwa Vana (a mamy chyba zbyt mało dowodów na jej prawdziwość) lub choćby jego umyślnego zacierania prawdziwych miejsc i okoliczności zdarzeń przenoszonych przezeń na fikcyjną planetę, czy też nie, i tak musimy go uznać za narratora przynajmniej nie całkiem spolegliwego.

Przyjrzyjmy się bowiem słownikowej definicji narratora niewiarygodnego: „Narratora wiarygodnego można zdefiniować jako takiego, którego prezentacja danej historii i komentarze na jej temat mogą być odbierane przez czytelnika jako niepodważalnie prawdziwe. Narrator niewiarygodny to taki, którego relacja jest podejrzana, gdyż jego (lub jej) wiedza o opisywanych wydarzeniach okazuje się ograniczona, gdyż jego (lub jej) osobiste zaangażowanie w owe wydarzenia nie pozwala na bezstronność, albo wreszcie dlatego, że jego (lub jej) system wartości wchodzi w konflikt z systemem implikowanym przez samą narrację. Narratorzy niewiarygodni niekoniecznie kłamią, mogą się po prostu mylić w kwestii swych właściwości"⁴⁹.

System wartości Vana (np. wartości etycznych) niewątpliwie niejednokrotnie wchodzi w konflikt z systemem wartości „implikowanych przez samą narrację”.

Van z pewnością jest narratorem bardzo egotycznym i wykazuje skłonność do autoapoteozy. Jest w powieści chłopcem, a potem młodzieńcem niezwykle wręcz pod wieloma względami zdolnym, inteligentnym, czytającym, dowcipnym, uroczym, nieodpartym, sprawnym fizycznie. Także jego możliwości seksualne wydają się niemal bajkowe. Bez wysiłku robi błyskawiczną karierę naukową. Jeszcze w latach studenckich osiąga niemały sukces estradowy, występując w numerach wymagających umiejętności chodzenia i tańczenia na rękach. Wyjątkowa pod wieloma względami jest też Ada. Wystarczy choćby wspomnieć, jak wielką wiedzę biologiczną posiada jako dwunastoletnia dziewczynka. Także jej erudycja literacka w tym wieku jest niezwykła. W narracji Vana oboje jawią się nam jako tak dalece wyrastający ponad przeciętność, że musi to wzbudzić niejake niedowierzanie i wątpliwości.

Nabokov w jednym z wywiadów nazywa Vana „czarującym łajdakiem (*charming villain*)"⁵⁰, Adę zaś określa jako „niemoralną i lubieżną" i oburza się na Johna Updike'a,

⁴⁹ D. M a c e y, *Dictionary of Critical Theory*, London 2001, s. 387 (hasło *unreliable narrator*).

⁵⁰ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 143.

który zasugerował „w skądinąd inteligentnym artykule”, że tytułowa bohaterka powieści pod pewnymi względami przypomina żonę autora⁵¹. W innej rozmowie pisarz oznajmia, że Vana „nie znosi”⁵². Wreszcie w liście do profesora Matthew Hodgarta, który zrecenzował powieść dla „New York Review of Books”, protestuje przeciw temu, że dostrzega on w połączonych po latach Adzie i Vanie („dość okropnych istotach”)⁵³ obraz małżeństwa Nabokówów. To oczywiście świadectwa spoza tekstu utworu, ale sam tekst potwierdza negatywną ocenę bohaterów, o której pisze też Boyd: „Van i Ada wydają się w *Adzie* ulubionymi bohaterami Nabokova, pisarz jednak bynajmniej nie owija ich ochronnym kokonem pobłażliwości, nie usprawiedliwia ich kosztem innych postaci, przez całą powieść surowo krytykuje ich obojętność wobec losu tych, których lekceważą jako nieistotnych dla własnych potrzeb i pragnień. Kiedy Van ignoruje Lucette, Grega Erminina, Kima Beauharnais, Dana czy Andrieja Vinelandera, kiedy nimi gardzi lub kiedy sprawia im ból, Nabokov każdego z nich broni – niezależnie od tego, czy dana postać jest pełna uroku, nieciekawa czy wielce podejrzana – przed tym, którego w oczywisty sposób obsypał łaskami i którego obdarzył wszelkiego rodzaju przewagą”⁵⁴.

Zauważmy, do czego zdolny jest Van, do czego sam się przyznaje, tak jednak ustawiając narracyjne oświetlenie, że skłonni jesteśmy zlekceważyć te fakty, łatwo przejść nad nimi do porządku albo bezrefleksyjnie im pobłażać.

Powodowany zazdrością bohater gotów jest zabijać (sam jednak nie ma oporów przed przyprawianiem komukolwiek rogów), o czym zresztą mówi, jeszcze zanim może mieć do zazdrości powody: „Dziewczyny się nie liczą – powiedział Van – chodzi o facetów, będę zabijał, jeśli zbliżą się do ciebie” (s. 196). Kiedy już takie powody istotnie ma, chce wyzwać rywali na pojedynek i unicestwić ich lub przynajmniej trwale okaleczyć. Wyręcza go Los, ale Van w swym gniewie rwie się do dowolnego pojedynku i pod blahym pretekstem wyzywa na pistolety nieznanego sobie mężczyznę. Oczywiście instytucja pojedynku, mającego formę niemal rytualną, obwarowaną licznymi przepisami, uświęcona jest przez tradycję i przez literaturę („był to rodzaj pojedynku opisany przez większość powieściopisarzy rosyjskich i przez niemal wszystkich rosyjskich powieściopisarzy pochodzenia szlacheckiego”, s. 373), co sprawia, że czytelnik ma tu tendencję do mniejszego oburzenia moralnego niż w wypadku innej metody zabójstwa.

W wypadku okaleczenia Kima, chłopca kuchennego z Ardisu (oczywiście wyzwanie służącego na pojedynek nie wchodzi w rachubę), zafascynowanego fotografią, oburzenie to ogranicza fakt, że okazuje się on łajdakiem: szantażuje swymi zdjęciami tytułową bohaterkę powieści (zauważmy przy okazji, jak konsekwentnie powtarza się przedtem motyw robienia zdjęć, a także, jak elegancko autor sugeruje przebieg wydarzeń prowadzących do obicia szantażysty). Okrucieństwo Vana jest jednak niezaprzeczalne: „Kim [...] znowu niepokoiłby Adę, gdyby nie wyniesiono go z jego domku z jednym okiem

⁵¹ *Ibidem*, s. 146.

⁵² *Ibidem*, s. 120.

⁵³ List datowany 12 V 1969. V. N a b o k o v, *Selected Letters*, s. 450. Obszerniejszy cytat w rozdziale poświęconym *Patrz na te arlekiń!*, s. 391.

⁵⁴ B. B o y d, *Nabokov's „Ada”*, s. 94.

zwisającym na czerwonej nitce i drugim pływającym we krwi” (s. 528–529). Zauważmy tu trzy rzeczy. Po pierwsze, użyty został tryb warunkowy, a więc Kim wcale nie niepokoił Ady powtórnie. Po drugie, właściwym powodem zachowania Vana jest potrzeba wylądowania wściekłości po wymuszonym rozstaniu z ukochaną. I wreszcie po trzecie, Kim zostaje oślepiiony, co w wypadku entuzjasty fotografii jest szczególnie bolesne. Dodajmy, że Van powoduje także spalenie jego archiwum fotograficznego „i przy okazji większej części sosnowego lasu w Kaługano” (s. 534).

Warto zauważyć, że Van sam stosuje szantaż, szantaż uczuciowy – mianowicie w stosunku do Lucette:

– Kochanie – powiedział Van – pomóż mi, proszę. Opowiadała mi [Ada – L.E.] o swoim walentyńskim estanciero, ale nie mogę sobie teraz przypomnieć nazwiska, a nie chcę jej przeszkadzać.

– Nigdy ci go nie podała – powiedziała lojalna Lucette – więc nie masz czego sobie przypominać.[...]

– Proszę cię, lisiczko! Nagrodzę cię bardzo specjalnym całusem.

– Ech, Van – powiedziała, głęboko westchnąwszy. – Obiecujesz, że jej nie powiesz, kto ci powiedział?

– Obiecuje. Nie, nie, nie – ciągnął, teraz z rosyjskim akcentem, kiedy Lucette w bezmyślnym zapamiętaniu miłości chciała przycisnąć swój brzuch do jego. – Nikak-s niet: nie w usta, nie w ten kawałek nad górą wargą, nie w czubek nosa, nie w płynne oko. W pachę lisiczki, o tak... [...] Ręka do góry! Kierunek – Raj! Terra! Venus! – rozkazał Van i na kilka skoordynowanych uderzeń dwu serc przycisnął pracowite usta do gorącego, wilgotnego, niebezpiecznego wgłębienia.

Gwałtownie usiadła na krześle, przyciskając dłoń do czoła.

– Światła rampy wyłączyć! – powiedział Van. – A teraz nazwisko tego gościa.

– Vinelander – odpowiedziała.

(s. 497–498)

Podejrzana wydaje się też etyka lekarska Vana. „To prawda, że jeden pacjent, który wpadł w obłąd wskutek kontaktu ze spletem czasu, to zbyt mała próbka w porównaniu z wielką grupą gadatliwych akrofbów i czytelnicy oskarżający Vana o nierozwagę i brak rozsądku [...], nabiorą o nim lepszej opinii, jeśli dowiedzą się, że nasz młody badacz robił, co mógł, by pan C. L. (ów chronofob) nie wyszedł ze swej rzadkiej i ważnej choroby nazbyt szybko” (s. 464). Tu narrator usiłuje wręcz narzucić nam, czytelnikom, kryteria oceny jego osoby (wykorzystuje chwyt retoryczny). Liczyć się ma jego praca badawcza, to, że Van jako lekarz powinien dążyć do możliwie najszybszego wyleczenia pacjenta, nie jest ważne.

To chyba nie przypadek, że imię czy raczej zdrobnienie Van może się skojarzyć z angielskim słowem *vanity* – „próżność”. Dodajmy przy okazji, że Bobie Ann Mason podkreśla zbieżność dźwiękową nazwiska Veen z rosyjskim słowem „wina” (po polsku, jak wiadomo, znaczącym to samo co po rosyjsku)⁵⁵.

Pełen przyzwolenia jest też stosunek narratora do ojca. Nic dziwnego, to od Demona Van przejął wiele cech charakteru i od niego nauczył się wielu sposobów zachowania. Ojciec często nawet w drobnych sprawach jest dla niego wzorem i autorytetem: „Wchodząc, [Van] przystanął na chwilę, żeby oddać płaszczy, zatrzymał jednak czarną fedorę

⁵⁵ B. A. M a s o n, *op. cit.*, s. 23.

i cienki jak trzcina parasol, podpatrzył bowiem u swego ojca, że tak właśnie czyni w tego rodzaju cieszących się dość wątpliwą reputacją, ale eleganckich miejscach, których przyzwite kobiety nie odwiedzają, przynajmniej jeśli ktoś im nie towarzyszy” (s. 550). Jak zauważa Boyd: „To od Demona Van nauczył się przedmiotowego stosunku do kobiet, wykorzystywania ich bez zmrużenia powiek, postawy, z którą przyjeżdża do Ardisu i którą manifestuje podczas próby zbliżenia się do Blanche”⁵⁶. Także podobnie jak jego ojciec Van reaguje w stanie zazdrości: „powiedziałaś coś, jak sądzę do mężczyzny, z którym spędziłaś noc (i którego chętnie bym sprzątnął, gdybym nie miał jeszcze większej ochoty go wykastrować)” (s. 29) – to akurat słowa Demona, ale równie dobrze mogłyby być słowami młodszego Veena.

Oczywiste są poza tym pedofilskie skłonności starzejącego się Demona: „coraz bardziej zajmowały go hiszpańskie dziewczęta, każdego roku coraz to młodsze, aż w końcu pod koniec wieku, kiedy miał lat sześćdziesiąt i włosy ufarbowane na kolor ciemnego granatu, zapłonął namiętnością do nieznosnej dziesięcioletniej nimfетки” (s. 468). Zaraz po tragicznej śmierci Demona, jak Van i czytelnik dowiaduje się od Ady, na ranczo jej męża pojawili się niespodziewani goście, między innymi ośmioletnia dziewczuszka i jej opiekunka, zapewne rajfurka: „Wiedźma zażądała fantastycznej sumy, której Demon – jak stwierdziła – nie zdążył uiścić, za «dziurę w błonie dziewiczej»” (s. 624). Komentarz Vana to jak zwykle u Veenów żart: „Niedługo chyba jego terenem łowieckim stałyby się inkubatory” (*ibidem*).

Jak powiada w jednym z wywiadów Nabokov: „W istocie wierzę, że pojawi się ktoś, kto oceni mnie na nowo i stwierdzi, że wcale nie byłem pozbawionym powagi ognistym ptakiem, tylko surowym moralistą, depczącym grzech, zwalczającym głupotę, drwiącym z prostactwa i okrucieństwa oraz przyznającym całkowitą władzę czułości, talentowi i dumie”⁵⁷. Za Adą nie wlecze się żaden moral⁵⁸, ale etyczna postawa reprezentującego samego pisarza autora implicytnego jest jasna i zdecydowana, a hierarchia wartości moralnych niewzruszona.

Wielu badaczy zwraca szczególną uwagę na postać Lucette jako kluczową dla wymowy utworu. Bobby Ann Mason pisze: „Relacje Ady i Vana z Lucette zajmują w powieści miejsce centralne, ponieważ to, jak ją traktują, staje się źródłem winy i smutku w ich życiu”⁵⁹. Z kolei Brian Boyd powiada: „Nabokov uczynił z Lucette centralny punkt ważnych motywów Ady i jej wzajemnych połączeń strukturalnych. Fakt ten i jego konsekwencje są trudne do odkrycia, ponieważ Van jest bardzo świadomym opowiadaczem, który w żarze namiętnej miłości swojej i Ady widzi wspaniałe usprawiedliwienie. Chociaż smuci go śmierć przyrodniej siostry, nie dostrzega rozmiarów swojej i Ady odpowiedzialności za tę tragedię ani tego, że sposób, w jaki siostrę traktowali, rzuca

⁵⁶ B. B o y d, *Nabokov's „Ada”*, s. 136.

⁵⁷ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 193.

⁵⁸ „Nie jestem czytelnikiem ani autorem prozy dydaktycznej, a za *Lolita* [...] nie wlecze się żaden moral”. *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita”*. [W:] V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997, s. 380.

⁵⁹ B. A. M a s o n, *op. cit.*, s. 22–23.

jasne światło na całe ich niewłaściwe postępowanie. Trudno odkryć znaczenie Lucette, ponieważ dla celów Nabokova nader istotne jest, byśmy początkowo nie w pełni uświadamiali sobie, jaką krzywdę Van i Ada jej wyrządzają, i byśmy w konsekwencji zdali sobie sprawę, jak łatwo prześlepić odpowiedzialność wynikającą z faktu, że losy ludzkie tak mocno są ze sobą splecione⁶⁰.

Cały czas widzimy Lucette oczami Vana i Ady (dopiero list wysłany przez nią do przyrodniego brata przed fatalnym rejsiem, podczas którego popełnia samobójstwo, pozwala nam przez chwilę, jakże krótką, patrzeć z jej punktu widzenia). W optyce kochanków jest ona, zwłaszcza na pierwszym etapie ich miłości, prawdziwym utrapieniem: „Lucette robiła wszystko, co tylko można, by uwolniwszy się spod opieki leniwej służącej, towarzyszyć kuzynowi i siostrze. Złowieszcze słowa: «Cóż, jeśli panicz Van pozwoli ci przyjść», albo: «Tak, panna Ada na pewno nie będzie miała nic przeciwko temu, żebyś poszła na grzyby razem z nią», stały się czymś w rodzaju dzwonu obwieszającego pogrzeb miłosnej swobody” (s. 176). „W każdej chwili, kiedy nie znajdowała się pod opieką swojej schizofrenicznej guwernantki, nie czytała, nie chodziła na spacerzy czy nie kładziono jej do łóżka, Lucette stanowiła prawdziwe utrapienie. [...] Lucette [...] zdawała się czaić za każdym parawanem, wyglądać z każdego lustra” (s. 256).

Dwoje młodych geniuszy wyteża całą swoją inteligencję, żeby choć na chwilę pozbyć się dokuczliwego dzieciaka, a czytelnik im w tych próbach gorąco kibicuje, bo skłania go do tego tekst opowieści, sposób przedstawienia wydarzeń.

Z bezwzględnością Vana i Ady, także i później, gdy ich przyrodnia siostra nie jest już dzieckiem, kontrastuje dobroć i życzliwość Lucette, która nawet tuż przed samobójczą śmiercią, zamiast wyjść z okrętowego kina z Vanem i próbować jeszcze o niego walczyć, towarzyszy parze starych nudziarzy, których prawie nie zna: „Promieniejąc i rozplywając się w uśmiechach życzliwości i skromności, przysunęli się i opadli na fotele koło Lucette, która odwróciła się do nich ze swym ostatnim, ostatnim, ostatnim bezinteresownym darem niewzruszonej uprzejmości, silniejszej niż klęska i śmierć” (s. 586).

Jak wykazuje Boyd, bezinteresowność Lucette zapewne przetrwała jej ziemski czy raczej antytterrański kres. Przez analogię bowiem do innych powieści Nabokova, uznaje on, że Lucette może po swej śmierci delikatnie wpływać na losy żywych. Van po latach rozłąki spotyka się w Mont Roux, odpowiedniku ziemskiego Montreux, z Adą, która mocno zmieniona fizycznie nie budzi w nim dawnego pożądania i przystaje na to, by ta wyjechała natychmiast do Genewy załatwić sprawę zatrzymanych bagaży i pokojówek. W wynajętym pokoju hotelowym, tym samym, w którym mieszkał kilkanaście lat wcześniej, znajduje w szufladzie biurka „owalne pudełeczko, kiedyś zawierające «Duvet de Ninon» (puder do twarzy z rajskim ptakiem na wieczku)” i uznaje, że to „nędzna sztuczka pozornego odzyskania, zainscenizowany zbieg okoliczności – i fatalna gafa, gdyż pudełeczko należało do Lucette, obecnie syreny w gajach Atlantyku (a nie do Ady, obecnie cudzoziemki w czarnej limuzynie gdzieś koło Morges), która przedkładała ten puder nad inne” (s. 669). Potem Ada wyrzuca Vanowi, że spał spokojnie, kiedy ona

⁶⁰ B. B o y d, *Nabokov's „Ada”*, s. 42.

w wynajętym samochodzie z szoferem oddalała się od niego, być może mając zamiar oddać się na zawsze: „Kazałam mu [szoferowi – L.E.] zawrócić – powiedziała – gdzieś koło Morżej („morsów” lub „koni morskich”, rosyjska gra ze słowem Morge – być może wiadomość od syreny). A ty spałeś, mogłeś spać!” (s. 673). Zwraca tu uwagę powracający po kilku stronach rzeczownik „syrena”, który poprzednio odnosił się do Lucette (dużo wcześniej pojawia się on w liście Vana do niej: „podstępnie skloniliśmy naszą Esmeraldę i syrenkę do brzydkich figli”, s. 504) i najprawdopodobniej odnosi się do niej i tutaj. Zresztą sam Nabokov – jako Vivian Darkbloom – potwierdza w komentarzu, że syrena to „aluzja do Lucette” (s. 722).

Zauważmy też sen Vana przed ostatecznym połączeniem się z Adą:

Przyśniło mu się, że wygłasza jakiś tekst w sali wykładowej transatlantyku i że jakiś włóczęga podobny do autostopowicza z Hilden szyderczo pyta, jak wykładowca wyjaśni fakt, że w snach mamy świadomość czekającego nas obudzenia, czy nie jest to analogiczne do pewności śmierci, a jeśli tak, to przyszłość...

O brzasku zerwał się i usiadł na łóżku z gwałtownym jękiem, cały drżący: jeśli nie podejmie n a - t y c h m i a s t działania, utraci ją na zawsze!

(s. 671–672, podkreślenie autora cytatu)

Tu transatlantyk musi skojarzyć się z Lucette, bo właśnie skacząc do morza przez burtę transatlantyku popełniła ona samobójstwo. W dodatku we śnie pojawia się słowo „śmierć”. To pozwala nam spekulować co do możliwości wpływu umarłej na ów sen, a „wiadomość od syreny” pozwala się domyślać jej wpływu na zmianę decyzji Ady, zwracającej do Mount Roux, dającej Vanowi kolejną szansę, którą ten już wykorzysta.

Słowo „wiadomość” także wiąże się z Lucette, bo w jednym z kluczowych momentów powieści przekazuje ona Vanowi wiadomość od Ady, co prowadzi do połączenia kochanków na pewien czas. Działa przy tym absolutnie bezinteresownie, a nawet wbrew swym „żywotnym uczuciowym interesom”. Owo przekazanie dokonuje się w Voltemand Hall (s. 440), a Voltemand (Voltimand, Voltymand, Woltymand) to epizodyczna postać z Szekspirowskiego *Hamleta*, duński poseł na dworze norweskim, a więc m.in. ten, kto przekazuje listy; istotnie, w scenie 2 aktu II poseł ów przynosi Klaudiuszowi pismo od norweskiego władcy. Van wydaje swoją powieść *Listy z Terry* pod pseudonimem Voltemand właśnie, utożsamia się więc jakoś z tą postacią, ale jej funkcję naprawdę pełni, jako przekazicielka listu Ady, jego przyrodnia siostra⁶¹, która wiele lat później, w momencie dla Ady i Vana kluczowym jest – można by wnioskować – autorką wiadomości z Terry, czyli z zaświatów („wiadomość od syreny”). Lucette kojarzy się z korespondencją także dlatego, że „[j]esienią 1891 przysłała mu (Vanowi – L.E.) z Kalifornii chaotyczne, nieprzyzwoite, szalone, niemal dzikie wyznanie miłosne w postaci dziesięciostronicowego listu” (s. 437), a przede wszystkim dlatego, że planując popełnić samobójstwo, gdyby podczas rejsu na „Admirale Tobakoffie” już pierwszego dnia nie zdobyła Vana, wysłała do niego do Ameryki swego rodzaju list pożegnalny, który on przeczyta dopiero po jej śmierci, a więc już jako list od umarłej. Mowa jest w tym liście

⁶¹ Podkreśla ten fakt B. B o y d, *Nabokov's „Ada”*, s. 193.

o wierszu, którego Van kazał jej się nauczyć na pamięć, kiedy była dzieckiem. Charakterystyczne, że w wierszu tym, przypisanym w tekście fikcyjnemu antyterrańskiemu autorowi (w istocie jednak napisanym przez Nabokova) pojawia się słowo „mara” (s. 181). Poza tym, jak powiada pisarz w liście do badaczki swej twórczości Bobby Ann Mason, a więc w świadectwie metatekstowym, „jest to stylizowany migawkowy obraz tajemniczej osoby odwiedzającej dostępne dla turystów miejsce, gdzie w legendarnych czasach («legendarnych» w rozumieniu Antyterry) niejaki Peter T. po raz ostatni rozmawiał z siostrą królowej. Chociaż nazywa on starego przewodnika «marą», w istocie to właśnie on, w cofniętym czasie, jest widmowym turystą, marą samego Petera T.”⁶².

Jak pisze Boyd, słowa „wiadomość od syreny” w intencji wypowiadającej je Ady brzmią niepoważnie, nie traktuje ona bowiem tego konceptu serio, ale dla nas „czytelników, którzy potrafią wykryć wszystkie wzory łączące Lucette z listami i wiadomościami z zaświatów [...], ta myśl nie wydaje się żartem, tylko realną możliwością, którą Nabokov wplócił w deseń powieści”⁶³.

Lucette od początku otacza aura śmierci. Słowo to pojawia się już, kiedy widzimy ją po raz pierwszy: „na wiosnę miała zapalenie płuc i wciąż jeszcze otaczał ją welon osobliwego oddalenia, nadając jej wygląd, który dzieci, zwłaszcza psotne, otarłszy się o śmierć, zachowują jeszcze przez jakiś czas” (s. 54). Dość szybko znajdujemy zapowiedź jej krótkiego życia: „Pozbawiona blasku biel skóry Ady (w wieku lat dwunastu, szesnastu, dwudziestu, trzydziestu trzech itd.) była nieporównanie bardziej wyjątkowa niż złotawy rumieniec Lucette (w wieku lat ośmiu, dwunastu, szesnastu, dwudziestu pięciu, *finis*)” (s. 131).

Postać ta kojarzona jest przez narratora z Szekspirowską Ofelią (znów odwołanie do *Hamleta*). Podstawą skojarzenia jest oczywiście fakt, że obie zakończyły życie jako topielice. W rozmowie przy okazji przekazania Vanowi listu Ady Lucette bezbłędnie lokalizuje źródło cytatu „Twój na zawsze, dopóki ta machina pozostanie jego własnością”, a jest nim *Hamlet*. To zakończenie listu księcia duńskiego do Ofelii, który w scenie 2., aktu II Królowi i Królowej czyta Poloniusz. Znamienne, że jest to ta sama scena, w której wcześniej pojawia się na chwilę Voltemand i wręcza Klaudiuszowi pismo od króla norweskiego.

W mowie pozornie zależnej słyszymy głos Ady: „Mała Lucette opowiedziała mu [Vanowi] o późniejszej eskapadzie, prawda? W ofelijnym oblędzie kalamburując o kobiecym żołędziu? Rozwodząc się nad rozkoszami clitoryzmu?” (s. 471, podkreślenie moje – L.E.). Mamy tu oczywiście aluzję do sceny oblężenia Ofelii (*Hamlet*, akt IV, sc. 5).

W liście Vana do ukochanej, biorącym pod uwagę cenzorskie oko Demona (z tego względu w liście tym pojawia się nawet bezpośredni zwrot do męża Ady), nadawca wraca do Szekspirowskich aluzji:

⁶² B. A. M a s o n, *op. cit.*, s. 185 (przypis 2).

⁶³ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 358. Boyd dowodzi również, że to Lucette mogła wpłynąć na decyzję Vana o napisaniu *Ady*. I d e m, *Nabokov's „Ada”*, s. 187–195.

Jako psycholog, zdaję sobie sprawę z bezzasadności rozważań, czy Ofelia by się ostatecznie nie utopiła, nawet bez pomocy zdradzieckiej gałęzi, gdyby wyszła za swojego Voltemanda. Traktując rzecz bezosobowo, uważam, że zmarłaby w swym łóżku, siwa i pogodna, gdyby V. ją kochał, ponieważ ten jednak owej nieszczęsnej małej virgo w istocie bynajmniej nie kochał, ponieważ nawet największa cielesna czułość nie mogła ani nie może ująć za prawdziwą miłość i ponieważ, nade wszystko, fatalnej młodej Andaluzyjki, która – powtarzam – weszła w kadr, nie dało się zapomnieć, muszę, droga Ado i drogi Andrieju, dojść do wniosku, że cokolwiek by tu nieszczęsny człowiek wymyślił, ona by i tak pokonczyła s sobą („skończyła ze sobą”). W innych światach, dogłębniej moralnych niż ta kupa gnoju, istnieją może więzy, zasady, transcendentalne pociechy, a nawet niejaka duma z tego, że uczyniło się szczęśliwym kogoś, kogo się nie kocha, ale na t e j planecie Lucetty są skazane.

(s. 594–595, podkreślenie autora cytatu)

Widać tu doskonale, że nad żalem po śmierci Lucette góruje chęć porozumienia z kochanką, upewnienia jej, że „fatalnej młodej Andaluzyjki”, czyli Ady właśnie, ona bowiem grała w filmie ową „Andaluzijkę”, „nie dało się zapomnieć”. Pomysł miłości Ofelii do Voltemanda, którego tekst Hamleta nie usprawiedliwia, służy jedynie szyfrowi: V. to przecież nie tyle Voltemand, co Van.

Jak próbowaliśmy dowieść wyżej (podążając za argumentacją Briana Boyda), Lucette mogła po swej śmierci pomóc w ostatecznym połączeniu się bohaterów powieści (w lipcu 1922 r., Van ma wtedy pięćdziesiąt dwa lata, Ada zaś lat pięćdziesiąt), po którym żyli oni „długo i szczęśliwie”.

Nota bene, owo „długie i szczęśliwe” życie powieściowych kochanków jest ze strony Nabokova swoistą prowokacją. W artykule dołączanym do wydań *Lolity* jako posłowie pisarz wymienia dwa tematy, które jak uważa, podobnie jak temat jego najsłynniejszej powieści, stanowią dla większości wydawców amerykańskich absolutne tabu: „małżeństwo, w którym dochodzi do pomieszania rasy białej z czarną, uwieńczone pełnym i triumfalnym sukcesem, owocujące tłumem dzieci i wnuków; oraz pełny ateista, który wie, że żywot szczęśliwy i pożyteczny, a umiera we śnie, mając sto sześć lat”⁶⁴. Vanowi z Ady pod koniec powieści już dość niedaleko do setki, a jego stwórcy udało się znaleźć tabu nawet bardziej efektowne, bo niemal powszechne, obowiązujące w większości kręgów kulturowych i występujące również w świecie przyrody⁶⁵ – kazirodztwo. Tyle, że od napisania *Lolity* czasy się zmieniły, cenzura obyczajowa zanikła i wydawcy nie mieli już obaw przed przekraczaniem tabu.

Jak się zdaje, incest potrzebny był Nabokovowi nie tylko jako zasadniczy element prowokacji. Chodziło też o wydobywanie z miłości Vana do Ady silnego pierwiastka narcystycznego (przypomnijmy, że temat narcyzmu był już istotny w powieści *Rozpacz*). Van Veen i jego siostra są bardzo do siebie podobni, co w powieści jest wyraźnie akcentowane. Ada to nieomal drugi Van, jego lustrzane odbicie. Motyw ten powraca: „Na grzbiecie lewej dłoni miała taką samą brązową plamkę, jaka znaczyła jego prawicę” (s. 132). To zdecydowanie wygląda tak, jakby Van stał przed lustrem, którym jest Ada (zauważmy przy okazji, że jest to imię „zwierciadlane”, czyta się tak samo od przodu i od

⁶⁴ Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „*Lolita*”, [w:] V. Nabokov, *Lolita*, s. 379.

⁶⁵ Z. Lew-Starowicz, *Encyklopedia erotyki*, Warszawa 2001, s. 286 (hasło Kazirodztwo).

tyłu). „Podbicie prawej stopy oraz grzbiet lewej dłoni miały na sobie te same malutkie, nierzucające się w oczy, ale niemożliwe do usunięcia i święte znamiona, którymi natura naznaczyła jego prawą rękę i lewą stopę” (s. 263). Pod koniec powieści okazuje się, że nie tylko natura naznacza rodzeństwo piętnem odzwierciedleń. „Zauważył, że jej uśmiech ujawnia złotą koronkę na górnym zębie przedtrzonowym; miał podobną po drugiej stronie ust” (s. 666). Na tym oczywiście nie koniec motywu podobieństwa. „Jej (Ady – L.E.) czysto irlandzki nos był miniaturą nosa Vana” (s. 80). I jeszcze: „Ich usta były absurdalnie podobne, jeśli chodzi o styl, zabarwienie i fakturę. Górna warga Vana przypominała kształtem długoskrzydłego ptaka morskiego, lecącego prosto na człowieka, a warga dolna, gruba i posępna, dodawała jego zwykłemu wyrazowi twarzy nutę brutalności. Nic z tej brutalności nie rysowało się w przypadku warg Ady, ale wygięta w kształt łuku górna i duża, lekceważąco wysunięta i matoworóżowa dolna powtarzały w kobiecej tonacji usta Vana” (s. 129). Ada zdaje sobie sprawę, że fizycznie są z bratem „bardziej bliźniakami” (s. 184) niż kuzynami (ich oficjalne pokrewieństwo). Wzmocnieniu motywu bliźniaczego podobieństwa służą postaci autentycznych bliźniaków, Grace i Grega Ermininów.

Podobieństwo Ady i Vana nie ogranicza się jednak do wyglądu fizycznego. Bohaterka w pewnym momencie to sobie uzmysławia, pisze przecież w jednym z listów: „Nigdy nie uświadamiałam sobie faktu, że paleotropikalne nektarniki (poszukaj ich w książkach!) to «mimotypy» kolibrów Nowego Świata, a wszystkie moje myśli, najdroższy, to mimotypy twoich” (s. 398). Adę i Vana łączy wyjątkowość: niezwykła inteligencja, wiedza, erudycja i niezwykle apetyty seksualne. Narrator używa w pewnym miejscu określenia „nadimperialna para, *swierchimpierskaja czeta*” (s. 94), co podkreśla wyjątkowość, a zarazem stanowi zawołowaną obronę incestu, jako że wśród władców (niekiedy również wśród arystokracji) tabu kazirodztwa czasami nie obowiązywało, np. „w peruwiańskich i egipskich rodzinach królewskich małżeństwa między rodzeństwem były czymś normalnym. Aby zostać następcą króla, w niektórych dynastiach dziedzic tronu musiał ożenić się z siostrą”⁶⁶.

Zacytujmy Bobby Ann Mason: „Ada mówi o kazirodztwie, a kazirodztwo, przez sposób potraktowania, jest w książce w gruncie rzeczy tożsame z solipsyzmem. Van i Ada Veen, brat i siostra, są do siebie podobni jak bliźnięta i namiętnie się kochają, ale ich miłość zasadniczo jest jak masturbacja przed lustrem”⁶⁷.

Niewątpliwie Nabokowowi zależy na zaakcentowaniu narcyzmu w miłości bohaterów. Zarazem jednak możemy w ich podobieństwie dostrzec odwołanie do znanej z *Uczty Platona* (wypowiedzianej tam ustami Arystofanesa) historii dwu połówek, na które Zeus rozciął człowieka, i które tęsknią do siebie, i koncepcji pierwotnej androgynicznej doskonałości, ważnej między innymi dla rosyjskiego Srebrnego Wieku⁶⁸, z pewnością mającego zasadniczy udział w ukształtowaniu osobowości artystycznej młodego Nabokova.

⁶⁶ Ar [L. Aresin], [hasło] *Tabu kazirodztwa*. [W:] L. Aresin, K. Starke, *Erotyka od A do Z*, przeł. K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Katowice 2007, s. 360. Zob. też Z. Lew-Starowicz, *op. cit.*, s. 286.

⁶⁷ B. A. Mason, *op. cit.*, s. 13.

⁶⁸ Por. I. Malej, *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008, s. 227–247. Por. też rozdział pierwszy niniejszej pracy, s. 13.

Nie przypadkiem u chronologicznych i koncepcyjnych początków *Ady* znajdują się zapiski o czasie. Czas jest jednym z głównych tematów tej książki. Nie tylko czas, który próbuje się tu określić filozoficznie (próbuje to mianowicie uczynić Van w *Fakturze Czasu*)⁶⁹, ale także czas rozumiany potocznie, łączony z przemijaniem, starzeniem się, zbliżaniem się śmierci. Trudno więc byłoby twierdzić, że jest to powieść wyzbyta związków z autentycznymi ludzkimi problemami.

W koncepcji czasu przedstawionej w eseju filozoficznym Vana kluczową rolę odgrywa pamięć. Van próbuje się zmierzyć z upływającym czasem także walcząc orężem sztuki. Jak powiada Nabokov w jednym z wywiadów, „zarówno pamięć, jak i wyobraźnia są negacją czasu”⁷⁰.

Wyeksponowaniu elementów temporalnych służy chwyt dobrze znany z historii powieści: nadanie dużego stopnia jawności sytuacji narracyjnej i wyraźne określenie czasu narracji skontrastowanego z czasem fabuły. Nabokov chwytu tego w *Adzie* używa (w odniesieniu do czasu narracji Van stosuje na ogół narrację pierwszoosobową, w odniesieniu do czasu fabuły – trzecioosobową), wprowadzając jeszcze czas pracy fikcyjnego edytora (znamy jego imię i nazwisko – Ronald Oranger) nad tekstem, a więc okres, kiedy jego autora nie ma już pośród żywych. Fiński nabokovista Pekka Tammi doliczył się dwudziestu czterech osobnych interwencji edytora⁷¹. Zresztą od początku jesteśmy świadomi faktu, że autor przedstawiony *Ady* i jej główni bohaterowie w momencie naszej lektury (czy raczej w momencie lektury jakiegoś wpisanego w tekst abstrakcyjnego czytelnika) są martwi, jako że po karcie tytułowej natrafiamy na jednoznacznie nas o tym informującą notkę:

Z wyjątkiem p. Ronalda Oranger, jego żony, kilku postaci marginalnych i paru osób niebędących obywatelami amerykańskimi wszyscy, którzy w książce są wymienieni z nazwiska, już nie żyją.

[Wyd.]

(s. 9)

Pierwszy pomysł napisania *Ady* błyska autorowi przedstawionemu jesienią 1892 r. według kalendarza antyterrańskiego, gdy po kilkuletnim rozstaniu znów łączy się z ukochaną. Kiedy razem oglądają zdjęcia zrobione w Ardisie przez szantażystę Kima, Van mówi: „Żałuję, że mi to pokazałaś. Ten małpizjon sprostytuował nasze pamięciowe fotografie. Albo wybatożę mu mordę tak, że mu oczy wypłyną, albo uratuję nasze

⁶⁹ Nabokov w jednym z wywiadów powiada: „Nie zdecydowałem się jeszcze, czy zgadzam się z nim (Vanem Veenem – L.E.) we wszystkich poglądach na fakturę czasu. Chyba raczej nie”. V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 143. W innym zaś czytamy: „Moja koncepcja faktury czasu nieco przypomina swój obraz w części czwartej *Ady*. Teraźniejszość jest jedynie wierzchołkiem przeszłości, a przyszłość nie istnieje”. *Ibidem*, s. 184. Tak czy owak, musimy pamiętać, że *Faktura Czasu* to w *Adzie* dzieło jej bohatera i charakteryzuje tylko jego, a nie na przykład autora implicytnego. *Nota bene*, przekonanie o nieistnieniu przyszłości nie kłóci się z koncepcją losu czy Losu, ten bowiem musi liczyć się z niepowodzeniem niektórych swoich zabiegów, z czego wynika, że przyszłość nie jest z góry wyznaczona: „Jednakże przewidziawszy właśnie taką ewentualność, Los przygotował inne zagranie” (s. 520). Los jest tu jakby jedną ze stron w partii jakiejś gry.

⁷⁰ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 78.

⁷¹ P. T a m m i, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, tom 231), s. 177.

dzieciństwo, zmieniając je w książkę: *Ardis*, kronika rodzinna” (s. 486). Ada gorąco ten ostatni pomysł popiera, ale jej kochanek jeszcze w trakcie tej samej rozmowy z niego rezygnuje: „Po namyśle uznałem, że jednak nie napiszę tej kroniki rodzinnej” (s. 488). Zresztą, jak się z czasem przekonujemy, Van realizuje pierwszy człon alternatywy.

Właściwy proces twórczy zaczyna się dużo później, Van ma już osiemdziesiąt siedem lat: „Kiedy pewnego popołudnia w 1957 r. Ada, pan Oranger (urodzony katalizator) i Van omawiali te kwestie (właśnie ukazała się książka Ady i Vana *Informacja i forma*), nasz stary polemista uświadomił sobie, że wszystkie ogłoszone przezeń prace – nawet skrajnie zawile i fachowe *Samobójstwo i zdrowie psychiczne* (1912), *Compitalia* (1921) i *Kiedy psychiatra nie może spać* (1932), by wymienić tylko niektóre – nie były rozwiązywaniem problemów epistemologicznych, postawionych sobie przez erudytę, tylko żwawymi i wojowniczymi ćwiczeniami stylu literackiego. Zapytano go, czemu wobec tego nie pozwolił sobie na większą swobodę, czemu nie wybrał wielkiego boiska na mecz między Inspiracją i Zamyśłem, i od słowa do słowa, ustalono, że napisze wspomnienia, które zostaną opublikowane pośmiertnie” (s. 690–691).

Proces ów trwa długo: „Był bardzo powolnym autorem. Sześć lat zajęło mu pisanie pierwszego szkicu i dyktowanie go pannie Knox, potem poprawił maszynopis, przepisał go w całości piórem (1963–1965) i ponownie podyktował całość niezmordowanej Violet, której śliczne paluszki wystukwały ostateczną wersję w roku 1967” (s. 691). „Ostateczna wersja” błyskawicznie jednak okazuje się nieostateczna: „To, co – jak wszyscy sądzili – miało okazać się szczytowym osiągnięciem Violet, idealnie czyste drukowane specjalnymi kursywowymi czcionkami (wyidealizowana wersja charakteru pisma Vana) i na specjalnym papierze atticus dzieło, egzemplarz nr 1, oprawny w fioletową cielącą skórę, przygotowany na dziewięćdziesiąte siódme urodziny Vana, natychmiast zmieniło się w prawdziwe piekło zmian i poprawek zrobionych czerwonym atramentem i niebieskim ołówkiem” (s. 702).

W gruncie rzeczy wersja ostateczna nie powstanie nigdy, Van nie zdąży jej stworzyć, o czym świadczą niektóre fragmenty tekstu, zawierające na przykład zapisane przez maszynistkę skierowane do niej uwagi dyktującego (przykładowo: „jej ciało, głowę, a zwłaszcza te cholerne spragnione spodnie nasączała Oceanus Nox, en, o, iks”, s. 591), a także niektóre uwagi edytora, dość nieudolnego i dość nieodpowiedzialnego.

Do tekstu Vana trafia też jego *Faktura Czasu*, napisana wcześniej, kiedy miał lat 52 – „mam dzisiaj (połowa lipca 1922 r.) dokładnie pięćdziesiąt dwa lata” (s. 640) – i wypełniająca większość części czwartej kroniki rodzinnej.

Niekiedy sytuacja narracyjna i czas narracji (w poniższym wypadku niejako podwójny czas narracji) przywoływane są w sposób wyjątkowo wyrazisty:

[...] zbiła mnie z tropu twoja... jak to ująć... niepowściągliwość.

– Idiota – powiedziała odwrócona do ściany Ada, nie podnosząc głowy.

Lato 1960? Zatloczony hotel gdzieś między Ex i Ardez?

Powinniśmy zacząć stawiać daty na każdej stronie rękopisu, przez wzgląd na moich nieznanach mi wędrujących wśród snów podróżników.

(s. 152)

Sytuację narracyjną uświadamiają też wtręty pisane ręką Ady (Tammi naliczył ich czterdzieści dwa)⁷², z których najwcześniejszy znajdujemy już w pierwszym rozdziale części pierwszej, ostatni zaś w piątym części drugiej. Fiński badacz pyta w związku z tym: „Czy ma to doprowadzić nas do wniosku, że u m i e r a ona (Ada – L.E.) po tym momencie, nigdy nie docierając do końca manuskryptu brata?”⁷³. Byłby to chyba wniosek zbyt daleko idący, gdyż jej obecność czujemy do końca. Być może jednak powinniśmy domyślać się osłabienia jej sił witalnych, choroby. Zwłaszcza, że przy jednym z jej wtrętów czytamy: „Zapisek Ady na marginesie, 1965 r.; słabo przekreślony znacznie później ręką drżącą i niepewną” (s. 28, czyja jednak dłoń, zastanawiamy się, dokonała skreślenia – Ady czy Vana?).

Tak czy owak, bardzo prawdopodobna wydaje się teza, że oboje umierają w trakcie pracy nad rękopisem. W wypadku Vana mamy kilka sygnałów zbliżającej się śmierci, np. „Czy to już czas na morfinę? Nie, jeszcze nie. Temat «czas i ból» w *Fakturze* nie został poruszony. Szkoda, jako że w ból wnika element czystego czasu, w gęste, stałe, twarde trwanie bólu typu «nie mogę już tego znieść»; nie ma w tym nic z szarej gazy, to twarde i nieprzeniknione jak czarny pień, nie mogę, ooo, zawołaj Lagosse’a” (s. 701). Albo: „Jestem słaby. Piszę niedobrze. Być może umrę dziś w nocy. Mój latający dywan nie szybuje już nad baldachimem wierzchołków drzew i rozdziawionych piskląt, i jej rzadkich orchidei. Wstawić” (s. 267).

Pociechą może być dzieło: „Można nawet przypuścić, że jeśli nasza para, rozciągana na łożu tortur czasu, kiedykolwiek postanowi umrzeć, to śmierć przeniesie ją, by tak rzec, do skończonej książki, do Edenu lub Hadesu, do prozy samego utworu lub poezji jego reklamowej notki” (s. 702). Na końcu tekstu istotnie znajduje się reklamowa notka⁷⁴, która jednak nie jest już dziełem Vana⁷⁵, chyba że uznamy ją za jego parodię takiej notki, tylko raczej napisana została przez edytora⁷⁶.

Ada i Van mogą liczyć na nieśmiertelność sztuki, na „schronienie w sztuce”⁷⁷. I tam, w dziele sztuki, jest ich raj odzyskany. I piekło odzyskane, bo jedno i drugie wypełnia tę książkę.

⁷² P. T a m m i, *op. cit.*, s. 176.

⁷³ *Ibidem*, podkreślenie autora cytatu.

⁷⁴ Jak zauważa Annapaola Cancogni, w wypadku owej notki mamy do czynienia z tym, co współczesna nauka o literaturze nazywa *mise-en-abyme* (termin wymyślony, czy raczej przeniesiony z heraldyki do literaturoznawstwa i historii sztuki, przez André Gide’a, w dzienniku), czyli miniaturą obrazu umieszczoną w tym właśnie obrazie. A. C a n c o g n i, *The Mirage in the Mirror. Nabokov's Ada and Its French Pre-Texts*, New York–London 1985, s. 117.

⁷⁵ Innego zdania jest Cancogni: *ibidem*.

⁷⁶ Za tekst pióra Rolanda Orangerę uznaje ją P. T a m m i, *op. cit.*, s. 178, jak również M. S ý k o r a, *op. cit.*, s. 128.

⁷⁷ V. N a b o k o v, *Lolita*, s. 374.

XXII

PRZEZROCZYSTE PRZEDMIOTY

Przedostatnia ukończona powieść Vladimira Nabokova, *Przezroczyste przedmioty* (*Transparent Things*), powstała między 7 października 1969 r. a 1 kwietnia 1972 (na ostatniej fiszce autor napisał 1 kwietnia, 18.30, precyzyjnie określając moment ukończenia książki)¹. Ukazała się nakładem nowojorskiego wydawnictwa McGraw-Hill w październiku tegoż roku. Pierwszą edycję brytyjską opublikowało londyńskie wydawnictwo Weidenfeld and Nicolson w maju 1973. W tym samym roku wyszły tłumaczenia niderlandzkie i portugalskie, w 1974 fińskie, a w 1975 włoskie i hiszpańskie (Argentyna)². Pierwszy polski przekład, pióra Ariadny Demkowskiej-Bohdziewicz, zatytułowany był *Przejrzystość rzeczy*, ogłosił go w 1982 Państwowy Instytut Wydawniczy. Tłumaczenie było mocno krytykowane³. W 1997 wydawnictwo Da Capo opublikowało przekład Jolanty Kozak pt. *Przezroczyste przedmioty*.

Kiedy rzecz się ukazała, wielu czytelników było najwyraźniej zbitych z tropu. Nawet wybitny pisarz, od dawna uważnie śledzący twórczość autora *Lolity*, bezradnie przyznał: „Nie rozumiem nowej powieści Vladimira Nabokova”⁴. Sam Nabokov napisał w dzienniku: „Recenzje oscylują między rozpaczliwą adoracją a bezsilną nienawiścią. Bardzo zabawne”⁵.

Przezroczyste przedmioty to książka będąca pod wieloma względami przeciwieństwem poprzedniej powieści, *Ady*. Po bardzo obszernej książce pojawiła się krótka, po konstrukcji bardzo skomplikowanej – stosunkowo prosta, po bohaterach niezwykle, obdarzonych wszelkimi talentami – bohater zwyczajny, niezbyt uzdolniony, niczym specjalnym się nie odznaczający, jak powiada D. Barton Jonson, „niewydarzony, niezdarny, z lekka absurdalny”⁶. Z drugiej jednak strony bohater ów ma pewne cechy

¹ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 572, 567; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 385, 390.

² Informacje bibliograficzne za: M. Juliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 323–324, 590.

³ Por. zwłaszcza H. Dąbsko, *Nabokov po polsku. Na marginesie książki „Przejrzystość rzeczy”*, „Polityka” 1983, nr 31, s. 6.

⁴ J. Updike, *The Translucence of Hugh Person*, „The New Yorker”, 18 XI 1972, s. 242.

⁵ Zapis z 24 XI 1972. Cyt. za: B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 608.

⁶ D. B. Johnson, [hasło] *Transparent Things*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 725.

wyjątkowe, narrator w pewnym momencie mówi wręcz o jego „geniuszu”⁷, nazywa go też „błyskotliwym”, jednak w kontekście, który stwierdza właściwie kompletny brak przydatności tej cechy: „Person żył z wykonywania rozmaitych nieciekawych zajęć, co zwykle bywa udziałem ludzi, którzy z braku szczególnych talentów i ambicji, zatrudniają zaledwie część swego intelektu do zadań z pogranicza nudy i szarlatanerii” (s. 31). Zauważmy też, że imię bohatera, Hugo (w oryginale Hugh), wywodzi się ze słowa *hugu* (*huge*) – „zmysł”, „rozum”, „talent” i oznacza człowieka rozumnego, bystrego⁸. W pewnym momencie Hugo z żalem mówi (s. 118): „gdybym był poetą (lecz jestem tylko korekto-rem)”, a przecież nie brak mu wspaniałych, choć izolowanych, nie składających się na żadną całość pomysłów poetyckich.

„Oto właściwa persona. Hej tam, persono! Nie słyszy” (s. 7) – tak zaczyna się owa powieść. Nieco dalej natrafiamy na fragment wyjaśniający tytuł:

Gdy m y koncentrujemy się na dowolnym obiekcie materialnym obojętne gdzie umieszczonym, sam akt skupienia uwagi może nas doprowadzić do mimowolnego zapadnięcia się w historię tegoż obiektu. Nowicjusze muszą się nauczyć ślizgać po powierzchni, jeżeli chcą, aby materia trwała dokładnie na poziomie chwili obecnej. Ech, rzeczy przewroczyste, przez które prześwituje przeszłość!

Dzieła rąk ludzkich, jak i dzieła natury, same w sobie beczynne, lecz ustawicznie używane przez nonszalancki czas (wyobrażacie sobie zaraz, i słusznie, głaz na zboczu góry, przez który w ciągu nieprzeliczonych pór roku przedreptały miriady drobnych stworzeń) szczególnie niechętnie pozwalają utrzymać ostrość na swojej powierzchni; nowicjusze, nucąc beztrósco pod nosem, wpadają pod powierzchnię i już po chwili pływają się z dziecięcym entuzjazmem w dziejach tego kamyka, owego wrzosowiska. Wyjaśniam bliżej. Materia, pochodzenia zarówno naturalnego, jak sztucznego, powleczone jest cienką powłoką bezpośredniej rzeczywistości, a każdemu, kto życzy sobie trwać w teraz, z teraz, na teraz, odradza się zakłócanie jej napięcia powierzchniowego. W przeciwnym bowiem razie niedoświadczony cudotwórca stwierdzi nagle, że już nie stąpa po wodzie, tylko wyprężony na baczność opada w toń pośród wytrzeszczających oczy ryb.

(s. 7–8, podkreślenie autora cytatu)

Co wynika z powyższemu fragmentu? Że istnieje grupa ludzi (czy, powiedzmy ostrożniej, istot myślących) obdarzonych szczególnego rodzaju zdolnościami: widzenia rzeczy (ale także „dzieł natury”, a więc i żywych stworzeń) w czasie „cofniętym”, w dowolnym momencie ich jednostkowych dziejów. Mówiąc inaczej, istnieją istoty myślące, dla których rzeczy są przewroczyste w płaszczyźnie temporalnej (z wyłączeniem czasu przyszłego), które potrafią zobaczyć całą ich historię. Narrator należy do tych istot i nie jest wśród nich bynajmniej nowicjuszem. Rzeczywiście dalej zaprezentuje nam historię pewnego ołówka (wstecz, aż po moment produkcji grafitu i aż do obrazu drzewa, z którego zrobiono drewnianą oprawę, s. 13–15)⁹ i historię pewnej figurki (s. 21). Nade

⁷ V. N a b o k o v, *Przewroczyste przedmioty*, przeł. J. Kozak, s.l. [Warszawa] 1977, s. 49. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

⁸ H. F r o s, S J, F. S o w a, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 2007, s. 276–277 (hasło Hugo [Hugon]); J. G r z e n i a, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 151–152 (hasło Hugon, Hugo).

⁹ Rozdział trzeci, w którym znajduje się historia ołówka, zapewne właśnie ze względu na nią Nabokov nazwał w liście do Katherine Fox z wydawnictwa Weidenfeld and Nicolson „kluczem do całej historii”. V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Brucoli, San Diego 1989, s. 506.

wszystko jednak otrzymamy historię „persony” ze zdania rozpoczynającego utwór (historią tą jest właściwie całość tekstu). Owa „persona” (po angielsku *person*) to Hugo Person, „zniekształcone «Peterson»” (s. 9), bohater powieści. Najpierw dostrzegamy go przed hotelem Ascot w szwajcarskim uzdrowisku Witt, gdzie – jak się dowiadujemy – nie jest po raz pierwszy. Za chwilę narrator poinformuje nas, że to czwarta podróż Persona do Szwajcarii i opowie o pierwszej, wcześniejszej o lat osiemnaście, podczas której w trakcie przymierzania spodni w sklepie z odzieżą umarł ojciec bohatera. Druga wizyta Persona w Szwajcarii wiąże się z jego pracą: jest on redaktorem i korektorem w dużym wydawnictwie amerykańskim i jedzie na spotkanie z autorem zamówionej przez nie książki, mieszkającym w Europie amerykańskim pisarzem pochodzenia niemieckiego, panem R. W czasie tej podróży Hugo poznaje Armandę, swoją przyszłą żonę. Również po raz trzeci (żonaty już) Person jedzie do Szwajcarii na polecenie swojej firmy – zobaczyć się z panem R. W miesiąc po trzeciej wizycie w Europie Hugo zabija żonę. Jest to zabójstwo nieumyślne. Bohaterowi śnił się pożar domu (wcześniej, podczas miodowego miesiąca, Armanda zaczęła pewnej nocy mówić o pożarach w hotelach i zaproponowała, żeby przećwiczyć ucieczkę przez okno i po fasadzie budynku, s. 81–82). Hugo śnił, że wszędzie dokoła „strzelały płomienie i wszystko widać było poprzez szkarłatne pręgi szklatego plastiku. Jego przypadkowa towarzysza łoża jednym szarpnięciem otworzyła okno na oścież” (s. 98). Dziewczyna (poznaliśmy ją wcześniej — to prostytutka, pierwsza kobieta bohatera, Giulia Romeo; jak się zdaje, zgodnie z prawami snu zamienia się ona niepostrzeżenie w inną drugoplanową postać czy przynajmniej zaczyna łączyć w sobie dwie osoby, ową inną postacią jest kolejna Julia, Julia Moore¹⁰, pasierbica pana R., z którą Hugo spędził kiedyś noc) zamierza wyskoczyć, a Person usiłuje ją powstrzymać: „Szukając najlepszego chwytu, złapał ją od tyłu za szyję, kciukami o tępo spiłowanych paznokciach wpił się w oświetloną na fioletowo nasadę jej karku, a ośmioma palcami ucisnął okolice grdyki” (s. 99). Co prawda wszystko to się bohaterowi śniło, ale kobietę, która leżała przy nim, chwycił za gardło rzeczywiście; oboje spadli z łóżka. „Wymacał upadłą lampę i prawie ją zapalił w nowej, wielce osobliwej pozycji. Zdziwił się przelotnie, co jego żona porabia na podłodze, czemu leży plackiem, z włosami rozpostartymi jak do lotu. Potem spojrzął na swoje struchlałe szpony” (s. 100).

W wyniku tego zdarzenia Person został oskarżony o morderstwo. Sąd mu nie dał wiary i wymierzył wyrok. Po paru latach spędzonych w więzieniach i szpitalach psychiatrycznych bohater, wypuszczony wreszcie na wolność, jedzie znowu do Szwajcarii. Tym razem nie po to, żeby spotkać się z panem R. (pan R. już nie żyje), lecz niejako „w poszukiwaniu straconego czasu” i w poszukiwaniu miejsc, w których był ze zmarłą żoną (pod tym względem powieść przypomina jedno z najznakomitszych opowiadań

---

¹⁰ Zauważmy, że nazwisko „Moore” po odpowiednim przestawieniu liter może się zmienić w nazwisko (lub imię) Romeo. Nie trzeba wskazywać na odwołanie do słynnej tragedii Williama Shakespeare’a. Historia Romea i Julii jest, ma się rozumieć, historią wielkiej, absolutnej miłości. Nabokov dość przewrotnie czyni do niej aluzję przy okazji postaci prostytutki i niezbyt skłonnej do wierności seksualnej Julii Moore. Odwołanie to jednak może, jak się zdaje, zasygnalizować potencjalność takiej miłości w wypadku Persona, a nawet fakt, że jego miłość do żony jest takim właśnie wielkim uczuciem.

Nabokova, *Powrót Czorba*)¹¹. Nie wróci już z tej podróży, zginie podczas pożaru hotelu w Witt, pożaru będącego wynikiem podpalenia (tu też mamy więc do czynienia z motywem zabójstwa): „Ogień karmiony najpierw nasączonymi olejem szmatami podłożonymi w piwnicy, a następnie wabiony na górę lżejszym płynem, rozpylonym z rozmysłem tu i ówdzie po schodach i ścianach, błyskawicznie ogarnął cały hotel” (s. 126). Jeśli czytamy tekst uważnie, potrafimy wskazać podpalacza, jest nim „krewki kelner” (s. 118), który wcześniej na fioletowo podbił oko *maître de hotel*¹². Wiemy też, że nie wezwano po tym fakcie policji (*ibidem*), co z pewnością ułatwiło krewkiemu osobnikowi realizację jego zbrodniczych zamiarów.

Ostentacyjnie wszechwiedzący narrator¹³, zwracający na siebie uwagę narrator auktoralny, przypominał zapewne niektórym krytykom znanych z historii epiki narratorów-autorów (narratorów występujących w roli autora), bawiących się swoją wszechwiedzą i wszechmocą, które — robiąc doń oko — demonstrują czytelnikowi. „Nasz pocziwy Hugo” (s. 13), „nasz biedny przyjaciel” (s. 25), „nasz Person” (wielokrotnie, np. s. 28, 54, 65). Tak, to rzeczywiście przywodzi na myśl takich narratorów. A i pierwsze zdanie powieści, owszem, mogło się komuś skojarzyć na przykład z Byronowskim „Szukam nie lada rzeczy — bohatera”¹⁴. Tego typu narratorzy igrają z rzeczywistością przedstawioną, nieustannie podkreślając, że są jej twórcami i władcami absolutnymi, że są pisarzami. Początkowo krytycy przyjęli więc, nie czytając widać uważnie dzieła Nabokova, które takiej interpretacji wyraźnie się sprzeciwia, że ową grupę istot przenikających wzrokiem osoby i rzeczy stanowią literaci. Autor uznał za niezbędne wyjaśnić nieporozumienie i to w sposób bardzo klarowny, nie mogący pozostawiać żadnych wątpliwości. „Recenzenci mojej książeczki — powiedział w specjalnie włączonym do tomu *Strong Opinions* wywiadzie — zrobili błąd, niefrasobliwie przyjmując, że widzenie rzeczy na wskroś należy do profesji powieściopisarza. Tymczasem takie uogólnienie jest nie tylko ponurym komunalem, ale i oczywistą nieprawdą. W odróżnieniu od tajemniczego obserwatora czy obserwatorów z *Przezroczystych przedmiotów* powieściopisarz, jak wszyscy śmiertelnicy, znacznie lepiej radzi sobie na powierzchni teraźniejszości niż w szlamie przeszłości”¹⁵.

Kim jednak, zapytajmy, są te obdarzone zdolnością niezwykłego widzenia istoty? Kim jest narrator? Przytoczmy ostatnie zdanie powieści (s. 127): „Tylko spokojnie, synu, nic na siłę” („Easy, you know, does it, son”)¹⁶. Porównanie tego zdania z wcześniejszymi

¹¹ Na podobieństwo to jako pierwszy zwrócił uwagę S. Karlinsky, *Russian Transparencies*, „Saturday Review”, 6 I 1973, s. 44–45.

¹² Pierwszy na tożsamość podpalacza zwrócił uwagę M. Rosenblum, *Finding What the Sailor Has Hidden: Narrative as Patternmaking in „Transparent Things”*, „Comparative Literature” 1978, vol. 19, nr 2, s. 222.

¹³ Pekka Tammi mówi o doprowadzaniu wszechwiedzy narratora *Przezroczystych przedmiotów* do absurdu i o jej parodii. P. Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, tom 231), s. 148.

¹⁴ [G.G.] Byron, *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1954, s. 3.

¹⁵ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 195. Narrator powieści przyznaje jednak w pewnym momencie, że istnieje pewne pokrewieństwo między nim i podobnymi doń istotami a autorami, czyli pisarzami: „Skierujmy teraz oko obiektywu na główną ulicę Witt [...]. Ulica roi się od przezroczystych osób i działań, w które i poprzez które moglibyśmy dać nura z rozkoszą godną anioła, lub a u t o r a, lecz dla potrzeb niniejszego raportu musimy wyselekcjonować tylko jednego Persona” (s. 57, podkreślenie moje – L.E.).

¹⁶ V. Nabokov, *Transparent Things*, Greenwich, Conn. 1974, s. 158.

partiami utworu przekonuje nas, że wypowiada je z pewnością pan R., literat, z którym Hugh spotykał się w Szwajcarii. Raz czy dwa pan R. zwrócił się do bohatera „synu” (zwrócił się tak również do innej osoby, barmana, s. 43) i wielokrotnie wtrącał „you know”¹⁷. Zacytujmy choćby taki oto fragment jego wypowiedzi: „[...] duma nie pozwoliłaby mi na zakup taniego wina w prowincjonalnym sklepie, jedyny napój, jakim mogę pana poczęstować – widzę, że z góry kręci pan głową, i słusznie, synu – to sok morelowy z puszek” (s. 87)¹⁸. Skoro pan R. wypowiedział ostatnie zdanie tekstu, to może wypowiedział także i pozostałe lub przynajmniej ich większość? Przypuszczenie to nie jest pozbawione podstaw, wiele przemawia za jego słusnością. Niewykluczone jednak, że głównym narratorem jest ktoś inny, a pan R. włącza się tylko od czasu do czasu, zauważmy bowiem, że nie cała historia opowiedziana została w jego stylu; z drugiej strony, w cytowanym wywiadzie Nabokov zwraca uwagę, powtarzając zresztą informację zawartą w samych *Przezroczystych przedmiotach* (s. 33), że pan R., mieszkający w Szwajcarii Amerykanin, urodzony wszelako w Niemczech, lepiej po angielsku pisze niż mówi (jego mówiona angielszczyzna pełna jest germanizmów i przekręconych idiomów), więc może mamy tu dwa style jednej osoby¹⁹. W każdym razie, jeśli nawet pan R. nie jest głównym narratorem, to z pewnością należy do tej samej grupy co główny narrator, do grupy istot, dla których rzeczy są przezroczyste. Ale przecież pan R. nie żyje. Otóż to! W tym właśnie tkwi sedno sprawy. Ci, którzy widzą przedmioty i ludzi na wskroś, to umarli. Za chwilę dołączy do nich Hugo Person. Właśnie przekracza granicę życia i śmierci. To jemu pan R. próbuje pomóc swoim „tylko spokojnie”.

Na pana R. jako narratora wskazują nie tylko specyficzne cechy stylistyczne, lecz również na przykład taki oto fragment sceny, w której bohater czyta korektę powieści pana R.: „Nasz Person, nasz czytelnik, nie uważał się za wielbiela barokowo-rynsztokowego stylu R.” (s. 94, podkreślenie moje – L.E.)²⁰. To „nasz” odnosi się do nieżyjącego pisarza, który mówi tu o sobie w liczbie mnogiej.

Oczywiście można się zastanawiać, dlaczego ów ciekawy i oryginalny, może nawet wybitny pisarz miałby interesować się Hugonem. Odpowiedź jest prosta, powodem zainteresowania jest sympatia, zaświadczona fragmentem listu napisanego przez pana R. na śmiertelnym łożu: „zawsze uważałem Persona za jednego z najsympatyczniejszych ludzi, jakich znam” (s. 103).

Uważny czytelnik znajdzie w *Przezroczystych przedmiotach* wiele fragmentów składających do przypuszczenia, że narrację prowadzi zmarli. Warto zwrócić uwagę choćby na takie zdanie: „An adjacent customer, comically resembling Person's late Aunt Melissa whom we like very much, was reading *l'Erald Tribune*”²¹. Ponieważ druga polska

¹⁷ Nawiasem mówiąc imię bohatera w oryginale ze względu na podobną wymowę kojarzy się z zaimkiem „you” (ty). Mająca francuską wymowę Armanda, chcąc się upewnić czy rozmawia ze swym nowym znajomym, którym jest bohater, w pewnym momencie pyta przez telefon zamiast „Hugh Person?” właśnie „You Person?”. V. N a b o k o v, *Transparent Things*, s. 69.

¹⁸ W oryginale mamy też w tym fragmencie „you know”: „I'm too proud, you know, to buy the cheap wines they have in village”. V. N a b o k o v, *Transparent Things*, s. 108.

¹⁹ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 195.

²⁰ Na fragment ten zwraca uwagę P. T a m m i, *op. cit.*, s. 153.

²¹ V. N a b o k o v, *Transparent Things*, s. 73.

tłumaczka pomija tu dość istotny szczegół oryginału (*late*), posłużymy się przekładem wcześniejszym: „Najbliższa sąsiadka w zabawny sposób podobna do nieboszczki ciotki Persona, Melissy, którą bardzo lubimy, czytała «l'Erald Tribune»”²². Nieboszczkę ciotkę bohatera lubić mogą w czasie teraźniejszym jedynie nieboszczycy.

Niewątpliwie Persona, który (kryje się w tym ironia Nabokova) nawiasem mówiąc nie wierzy w duchy (s. 115), obserwują i oczekują również inni umarli. Są nimi, jak zaświadczył Nabokov (wciąż ten sam wywiad), „być może jego zmarły ojciec lub zmarła żona albo też, co bardziej prawdopodobne, świętej pamięci Monsieur Kronig, poprzedni dyrektor hotelu Ascot”²³. Najpewniej na bohatera czekają widma wszystkich wymienionych przez autora osób. Wydaje się niewątpliwe, że czeka nań duch Armandy, który – jak wykazał William Woodin Rowe²⁴ – pragnął jego śmierci. Motywu tego pragnienia szukać należy chyba w chęci połączenia się z mężem, kontaktu z nim, a nie w chęci zemsty za nieumyślne zabójstwo. Zdaniem amerykańskiego krytyka, obecności widma Armandy dowodzi fakt, że recepcjonistka z hotelu Ascot mówi tonem typowym dla żony bohatera (s. 10). Kiedy jakiś duch próbuje skłonić Hugona do wyjazdu – „Person poczuł, że coś lub ktoś radzi mu bezzwłocznie wyjechać z Witt” (s. 120) – recepcjonistka zatrzymuje go „dobrą wiadomością” (*ibidem*): pokój, do którego chciał się przenieść, właśnie się zwolnił. O obecności widma Armandy świadczy też fakt, że tuż przed otrzymaniem wiadomości o zwolnieniu się pokoju Hugo rozmawia z niejakim Monsieur Wildem, którego angielszczyzna przypomina „zarówno gramatyką, jak i intonacją” (s. 17) angielszczyznę jego żony, i który w pewnym momencie posługuje się jej wyrażeniem (s. 118). Przy pomocy recepcjonistki Armanda usiłuje (z powodzeniem) wpłynąć na postępowanie męża, spowodować, żeby pozostał w hotelu, w którym wybuchnie wkrótce pożar. Jej duch – jak dowodzi Rowe – pojawia się też w powieści w postaci białego motyla (s. 110), a także w postaci deszczu (s. 111). Kropla, która pada na łysinę Hugona, jest zapewne pocałunkiem Armandy (oczywisty dowód pragnienia kontaktu z jej strony), ale bohater sobie tego nie uświadamia.

Pan R. jest najprawdopodobniej głównym narratorem powieści, ale z pewnością nie jest narratorem jedynym. Nie wypowiedział (teraz widzimy to wyraźnie) wszystkich zdań tekstu, lecz najwyżej ich większość, bo od czasu do czasu niewątpliwie słyszymy głosy innych zmarłych. Weźmy na przykład następujący fragment:

Doszedł do wniosku [chodzi o Persona – L.E.], że pora coś przekąsić – i ujrzał ją [Armandę — L.E.] przy stoliku w ulicznym ogródku kawiarni. Rzucił się ku niej, myśląc, że jest sama, a gdy dostrzegł na krześle naprzeciwko drugą damską torebkę, było już za późno. W tej samej chwili jej towarzyszka wyszła z herbaciarni i zajmując z powrotem swoje miejsce, przemówiła tym cudnym nowojorskim głosem z lekką chrypką ulicznicy, który poznałby wszędzie, nawet w niebie.

– Kibel że skonać można.

²² V. N a b o k o v, *Przejrzystość rzeczy*, przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa 1982, s. 60, podkreślenie moje – L.E.

²³ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 196.

²⁴ W. W. R o w e, *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor 1981, s. 13–16.

Tymczasem Hugo Person, niezdolny pozbyć się maski grzecznego uśmiechu, podszedł bliżej i został zaproszony do towarzystwa. [...] Amanda ufała (w prostackim tego słowa znaczeniu), że Julia Moore i Percy [tak Armada nazywa Hugona — L.E.] znają się. Julia ufała, że owszem. Hugo — podobnie, rzeczywiście, no tak. [...] Przerywa nam ogłuszającym rumorem apatyczna kelnerka, nieszczęsna kobiecina, która też ma swoje prawa: upuściła tacę z lemoniadą i ciastkami i kuca w tym wszystkim, rozszczępiona na mnóstwo charakterystycznych dla siebie drobnych gestów, z miną wciąż apatyczną.

(s. 57)

„Przerywa nam...” – zwróćmy uwagę na owo „nam”. Zdanie to wypowiada najwyraźniej osoba, która brała udział w tej rozmowie. Jest nią Armada, gdyż ona jedna z trójki rozmawiających już nie żyje. Wydaje się, że Armada przyjmuje rolę narratora także w innych miejscach. Oto przykład (s. 109): „Jego [Persona – L.E.] pamięć podążała tymczasem własną ścieżką. Znów, dysząc ciężko, gramolił się bezlitosnym śladem Armady. Ona znów kokietowała Jacques’a, przystojnego młodego Szwajcara o lisiorudym owłosieniu i marzycielskich oczach. Znów flirtowała z eklektycznymi angielskimi bliźniakami, którzy na każdy żleb mówili Zimna Wojna, a na grań – Kategoria Ach. Hugo, mimo swych imponujących rozmiarów, nie miał ani dość dobrych nóg, ani płuc, żeby za nimi nadażyć – nawet we wspomnieniach. A gdy idąca przodem czwórka przyspieszyła kroku i zniknęła mu z oczu, razem ze swymi okrutnymi czekanami, zwojami liny i innymi narzędziami tortur (ignorancja sprzyja przesadzie w ocenie sprzętu), spoczął na skale i patrząc w dół przez zwiewny welon mgieł, miał wrażenie, że śledzi proces formowania się tych gór, po których deptali oto jego dręczyciele: krystaliczna skorupa dźwigała się w górę, razem z jego sercem, z samego dna niepamiętnego *moria* (morza)”.

Tu narratorem, którego perspektywa nakłada się na perspektywę Persona, może być tylko jakiś nieboszczyk znający język rosyjski (bo użyte zostało rosyjskie słowo), a więc albo Armada, albo jej urodzona w Rosji matka²⁵. Nawiasowa uwaga o ignorancji Hugha pasuje raczej do wysportowanej Armady, jak sama twierdzi, „znającej się na wspinaczce” (s. 82) i, jak się dowiadujemy, jeżdżącej na nartach i łyżwach (s. 81). Na Armadę wskazuje również wzmianka o rudym owłosieniu Jacques’a i o jego marzycielskich oczach (choć teoretycznie mógł te szczegóły dostrzec każdy duch), gdyż Jacques był jej kochankiem (por. s. 67–68).

W ogóle wydaje się, że w wielu momentach narratora możemy nazwać zbiorowym. Nic dziwnego, bo jak czytamy, „zmarli świetnie się integrują – przynajmniej to jedno można o nich powiedzieć na pewno” (s. 113). Być może więc w przedstawionym w powieści świecie umarłych nie ma równie ostrych różnic między różnymi „ja” jak te, które dzielą żyjących.

Zmarli mogą ujrzyć w jednej chwili całą historię obserwowanej osoby. W wypadku Persona jest to cała jego dorosłość, której wyrazistą granicę początkową stanowią śmierć

²⁵ *Nota bene*, matka Armady ma na imię Anastazja i należy do niej willa Nastia (co jest zdrobnieniem tego imienia). W związku z tym warto być może przypomnieć, że Anastazja pochodzi od greckiego słowa *anasthasios*, co znaczy „zmarłychwstanie”, „wskrzeszenie”, a taki źródłosłów w wypadku zmarłych narratorów wolno uznać za znaczący. Na temat imienia „Anastazja” por. H. Fros, S.J., F. Sowa, *op. cit.*, s. 93 (hasło *Anastazja*); J. Grzenia, *op. cit.*, s. 49 (hasło *Anastazja*).

ojca oraz inicjacja seksualna. Nabokov w autobiografii, jak pamiętamy, powiada, że autor dzieła w tym gatunku powinien starać się odkryć we własnym życiu rozmaite wzory i desenie, inaczej mówiąc, motywy tematyczne. Widząc całą historię danej postaci, umarli mogą próbować odnaleźć podobne wzory w jej egzystencji. Istotnie takie wzory (wbudowane w tekst oczywiście przez autora powieści, ale to inna sprawa) znajdują, a wraz z nimi znajdują je czytelnicy. Jeden z badaczy twórczości Nabokova twierdzi, że dwa główne lejtmotywy *Przezroczystych przedmiotów* to ogień oraz zabójstwo²⁶. Wydaje się, że dorzucić by tu można jeszcze inne, również istotne motywy przewodnie. Michal Sýkora powiada, że w utworze „wzory czy motywy są w wyrafinowany sposób poprzepłatanane, powracają i wzajem nadają sobie znaczenie, tak więc całość powieści tworzy system o wiele bardziej skomplikowany, niż mogłoby się wydawać. Takimi kluczowymi wzorami czy motywami są ogień, spadanie, pokój, sen, śmierć, odwołania do książek pana R., jak również imiona postaci. Znamienne jest, że żaden ze wspomnianych wzorów nie funkcjonuje osobno, że nie da się ich z powieści wyjąć i analizować tekstu wyłącznie przez pryzmat jednego motywu”²⁷. Z kolei D. Barton Johnson zwraca uwagę na trzy motywy „śmiertelne”: ogień, spadanie i uduszenie²⁸.

Najłatwiej dostrzec motyw ognia i pożaru, bo występuje najczęściej. Pojawia się już w rozdziale piątym (powieść złożona jest z dwudziestu sześciu numerowanych rozdziałików), w którym podczas swej pierwszej wizyty w Szwajcarii Hugo idzie z ojcem do sklepu z konfekcją. Dwoje współpracowników ekspedientki, jak się dowiadujemy, „odwieziono niedawno do szpitala po pożarze w mieszkaniu, które zajmowali” (s. 20). Potem motyw ten wyeksponowany jest w scenie, w której bohater poznaje w pociągu swoją przyszłą żonę. Na kolanach dziewczyny spoczywa książka o okładce „w barwach sadzy i ognia” (s. 35), której autorem jest Paul Plam; nazwisko to może się skojarzyć z rosyjskim słowem *plamia* (w transkrypcji angielskiej *plamya* lub *plamia*) – „płomień”²⁹. Później okładka owa pojawia się w zapiskach dziennikowych Hugona, wiemy więc, że przedstawia „okno płonącej willi” i „sylwetkę człowieczego przerażenia” (s. 38). W tychże zapiskach bohater cytuje (bez podania tytułu czy nazwiska autora) wiersz Alfreda de Musset *Do Julii* (*À Julie*)³⁰: „Ouvre ta robe Déjanire, abym mógł wspiąć się sur mon bûcher” (s. 38). *Sur mon bûcher* znaczy „na swój stos”. Książka, powieść pana R., zatytułowana jest *Postaci w złotym oknie*, ale Armanda przekręca tytuł na *Płonące okno* (s. 37). Hugo, spytany o jakieś dramatyczne sceny w powieści, opowiada o fragmencie, w którym córeczka narratora podpala nowy domek dla lalek, w rezultacie czego ogień trawi całą willę, gdzie wydarzenia te się rozgrywają (s. 36). Kolejny raz motyw ognia powraca, kiedy czytamy o przedstawieniu teatralnym, podczas którego widownia

²⁶ A. de Jonge, *Nabokov's Uses of Pattern*. [W:] *Vladimir Nabokov. A Tribute*, ed. P. Quennell, London 1979, s. 69.

²⁷ M. Sýkora, *Vladimir Nabokov. „Americá” témata*, Brno 2006, s. 165.

²⁸ D. B. Johnson, *op. cit.*, s. 727.

²⁹ Zwraca na to uwagę Johnson: *ibidem*.

³⁰ Cytat identyfikuje Johnson: *ibidem*. Przypomnijmy, że w fatalnym śnie Persona o pożarze pojawia się osoba, która częściowo jest Julią Moore, a częściowo Giulią Romeo.

protestuje przeciw rzekomym planom zdjęcia awangardowej sztuki z afisza, rzucając petardy. Ich wybuchy – dowiadujemy się – „wypełniły salę gryzącym dymem, ogień błyskawicznie zaatakował stertę serpentyn z różowego i zielonego papieru, i cały teatr ewakuowano” (s. 46). Podczas miesiąca miodowego Armanda ogląda w dzienniku telewizyjnym sceny z pożaru i oznajmia mężowi, że „statystycznie rzecz biorąc, ostatnia noc w hotelu bez drogi ewakuacyjnej jest najniebezpieczniejsza, a ich hotel wygląda na wyjątkowo łatwopalny” (s. 81), potem zaś, o czym już wspominaliśmy, upiera się, by przeciwzyć ucieczkę przed ewentualnym ogniem. Tuż przed końcową kulminacją motywu ognia, którą jest pożar hotelu w Witt, pożar, wskutek którego ginie bohater, raz jeszcze pojawia się ów motyw: Hugo dowiaduje się, że hotel w Stresie, dokąd chciał pojechać, „jest w trakcie remontu po pożarze” (s. 120).

Oczywiście te wszystkie wzmianki o ogniu układają się w pewien wzór, zapowiadający śmierć bohatera. W podobny wzór zdają się układać obrazy spadania, upadków, zagrożenia upadkiem, spadających lawin (pierwsze pojawienie się tego motywu – w rozdziale czwartym – to wzmianka o żaluzji, która „runęła w dół grzechoczącą lawiną”, s. 17). Tym razem jednak mamy do czynienia z typowym dla Nabokova fałszywym tropem, bohater bowiem ginie przecież uduszony dymem. Wzory budują – przez wspomnianie o takich, a nie innych zdarzeniach, a także przez użycie pewnych słów – narratorzy. Proces narracji zaczyna się chyba, kiedy trwają już przygotowania do podpalenia. Narratorzy mogą więc z bardzo dużym prawdopodobieństwem przewidzieć pożar. Przewidują jednak również, już z mniejszym prawdopodobieństwem, że niezdamy Hugo będzie próbował uciec przed ogniem przez okno i runie w dół, a jego upadek zakończy się śmiercią. Ich przepowiednia – bo ów wzór wydaje się między innymi przepowiednią – tym razem się nie sprawdzi. Hugo wskutek niedawnej zmiany pokoju pomylił kierunki, zamiast do okna, popędził do drzwi, myśląc, że to okno (s. 125). Pamiętajmy, że ci ostentacyjnie wszechwiedzący narratorzy są naprawdę tylko częściowo wszechwiedzący: nie znają przyszłości. Już w trzecim akapicie tekstu czytamy: „przyszłość jest tylko figurą stylistyczną, widmem myśli” (s. 7). Nie mogą też sprawić, by ich przypuszczenia zmieniły się w rzeczywistość.

Czy i w jaki sposób zmarli mogą oddziaływać na żywych, dowiadujemy się od pana R. (tu słyszymy jego głos niemal na pewno, „niemal”, gdyż nie można wykluczyć, że jakiś inny duch naśladuje lub parodiuje jeden z jego stylów, styl jego prozy, lub też „zaraża się” tym stylem):

„Bezpośrednia ingerencja w życie osoby nie wchodzi w zakres naszych działań, lecz, z drugiej, mówiąc tralatycyjnemu [*Tralatycje* to tytuł książki pana R. – L.E.], strony, los nie jest też łańcuchem z góry ustalonych ogniów: zgoda – pewne «przyszłe» zdarzenia bywają bardziej prawdopodobne od innych, ale wszystkie są chimeryczne, a ciągi przyczynowo-skutkowe składają się zawsze ze strzałów w ciemno, nawet gdy już pętla zacisnęła ci się na szyi, a tępy tłum wstrzymuje oddech.

Powstałby tylko chaos, gdyby jedni z nas kibicowali panu X., podczas gdy inna grupa popierałaby Julię Moore, której interesy [...] okazały się sprzeczne z interesami jej

podstarzałego, niedomagającego absztyfikanta, pana (obecnie lorda) X. Jeśli chcemy sterować swoim faworytem w optymalnym kierunku, zakładając, że nie czynimy szkody innym, wolno nam co najwyżej zadziałać jako tchnienie wiatru i wyrzucić najłżejszą, w żadnym razie nie bezpośrednią presję, w rodzaju *próby* indukcji snu, który, *miejmy nadzieję*, nasz faworyt przypomni sobie jako proroczy, jeśli w ogóle dojdzie do owego prawdopodobnego zdarzenia. Również w druku słowa «prawdopodobnie» i «rzeczywiście» powinny być składane kursywą przynajmniej *lekką*, dla podkreślenia *lekkiego* tchnienia wiatru, skłaniającego dane postacie (rozumiane jako znaki i jako osoby) w danym kierunku. Prawdę mówiąc, polegamy na kursywie w większym nawet stopniu niż znani z arcydziwnych pomysłów autorzy książek dla dzieci” (s. 112–113).

Fragment ten jest niezwykle istotny nie tylko dla interpretacji *Przezroczystych przedmiotów*, lecz także dla interpretacji wielu innych tekstów Nabokova, owej większej struktury, którą stanowi cała twórczość pisarza. Nigdzie w jego dziełach zmarli nie wpływają na losy żywych bezpośrednio, nie prowadzą ich za rękę, nie narzucają im w sposób nie znoszący sprzeciwu swojej woli, ale wielokrotnie zdarza się owym widmom podejmować próby, nie zawsze udane, a nawet najczęściej nieudane, delikatnego sterowania ich czynami i decyzjami. Przynajmniej w kilku utworach obecność takich prób, których dostrzeżenie ułatwia przytoczony wyżej urywek, jest niewątpliwa, w kilku innych – prawdopodobna.

Przezroczyste przedmioty to powieść najpełniej, a przede wszystkim najwyraźniej i najdosłowniej ujmująca temat, który – według słów żony pisarza – był, jak pamiętamy, najważniejszym tematem jego twórczości, a mianowicie temat innego świata, życia pozagrobowego, „zaświatowości”. Stwierdzenie, że *Przezroczyste przedmioty* pozwalają lepiej zrozumieć całe dzieło Nabokova to bynajmniej nie pusty frazes.

Wymiar zaświatowy nie jest jedynym metafizycznym wymiarem powieści. Nie na wszystkie pytania próbuje się w niej odpowiedzieć tak jednoznacznie, jak na pytanie o życie pozagrobowe. Co więcej, utwór sugeruje, że nie jest to wcale pytanie aż tak zasadnicze, jak by się mogło wydawać:

Pacjent jednego ze szpitali dla psychicznie chorych, w których przebywał Hugo, zły człowiek, ale niezły filozof, podówczas nieuleczalnie chory (to wstrętne fraza, żaden cudzysłów jej nie pomoże), wpisał się Hugonowi do Albumu Domów Wariatów i Więzień (był to rodzaj pamiętnika, który Hugo prowadził w owych koszmarnych latach):

Przyjmuje się powszechnie, że gdyby człowiek zdołał udowodnić fakt istnienia życia po śmierci, rozwiązałby zarazem, lub zbliżyłby się do rozwiązania, zagadki Bytu. Niestety, te dwa zagadnienia niekoniecznie nakładają się na siebie, czy choćby łączą.

(s. 113–114)

Raz jeszcze w twórczości Nabokowa pojawia się wymyślony filozof i raz jeszcze pojawia się motyw tajemnicy istnienia. I oto dowiadujemy się, że odpowiedź na dręczące pytanie o życie pośmiertne nie pokrywa się z poznaniem owej tajemnicy. Narrator potwierdza ten domysł, gdyż on przecież zna odpowiedź na pytanie o bytowanie za

granicą śmierci. Może więc z całą odpowiedzialnością stwierdzić, że autor tej myśli jest „niezłym filozofem”.

Rozwiązania „zagadki bytu” brakuje, bo narratorzy, duchy wiedzące zdecydowanie więcej niż żywi, też go nie znają. Brian Boyd trafnie zauważa: „Mimo, że obdarzeni możliwościami przekraczającymi ludzkie, narratorzy pozostają tylko narratorami, nie są autorami swojego świata”³¹, a tylko autorzy mogą „planować naprzód”. W gruncie rzeczy są to narratorzy-postaci, stanowią co prawda bardzo specyficzną odmianę tego typu narratorów, ale nie przestają być „osobami” ze świata przedstawionego (a więc pozbawionymi absolutnej wszechwiedzy), intra-, a nie ekstrapoetycznymi narratorami, jeśli zastosować terminologię Gérarda Genette’a³². Nie zdają sobie sprawy, że są postaciami powieści i nie wiedzą, kto jest ich stwórcą. Wiemy to jednak my, czytelnicy.

---

³¹ B. B o y d, *op. cit.*, s. 600.

³² G. G e n e t t e, *Figures III*, Paris 1972.

XXIII

PATRZ NA TE ARLEKINY!

Utwory Vladimira Nabokova często były i nadal bywają opatrywane przez krytyków etykietką pisarstwa dla znawców. To określenie, w zamiarze niejednego używającego go zapewne pejoratywne (choć z lepszym powodzeniem mogłoby zostać uznane za swoisty znak jakości), szczególnie dobrze pasuje do ostatniej powieści rosyjsko-amerykańskiego twórcy, *Patrz na te arlekiny!* (*Look at the Harlequins!*). Jest to niewątpliwie dzieło dla znawców, mianowicie dla znawców twórczości Nabokova oraz jego „osoby publicznej”, czyli takiej wizji samego siebie i swojego życia, jaką znamy na przykład z trzech wersji jego autobiografii czy z wywiadów, wizji niewątpliwie wykreowanej, by tak rzec, artystycznej. A jest takie dlatego, że zarówno całość utworu, jak i bardzo wiele jego elementów odwołuje się do biografii i twórczości swego autora.

Odwołania znajdujemy już przed rozpoczęciem opowieści, choć z narracją mają one związek, jako że jest to wykaz tytułów książek „tegoż narratora”¹. Coś takiego jak lista innych książek należy zawsze nie do samego dzieła, tylko do jego ramy, wraz ze stroną tytułową, notką biograficzną o pisarzu, urywkami wypowiedzi krytyków. Tu jest inaczej, wymienione książki to dzieła nie Vladimira Nabokova, autora powieści, autora z krwi i kości, tylko jej narratora i – dodajmy – autora przedstawionego, Wadima Wadimowicza (jego nazwiska nie poznajemy, zapewne zaczyna się ono na literę „N”).

Jednakże czytelnik znający dorobek autora *Lolity* natychmiast orientuje się, że przynajmniej niektóre utwory narratora to aluzja do dzieł jego stwórcy. *Tamara* (1925) to oczywiście nawiązanie do wydanej rok później *Maszeńki*, powieści opartej w dużej mierze na materiale autobiograficznym, a traktującej o młodzieńczej miłości. W autobiografii Nabokov nazywa dziewczynę, która była pierwowzorem postaci Maszeńki – Tamarą. W tym wypadku odwołanie jest jednoznaczne. Już jednak następny tytuł – *Pion bierze królową* (1927) – każe nam się zastanawiać, do jakiego utworu prawdziwego autora mamy tu aluzję, czy do *Króla, damy, waleta* (ang. *King, Queen, Knave*; po angielsku dama w kartach to *queen*, tak samo jak królowa w szachach), drugiej powieści Nabokova, tak jak drugą powieścią narratora jest *Pion*, czy do powieści o szachiście,

---

¹ V. N a b o k o v, *Patrz na te arlekiny!*, przeł. A. Kolyszko, Warszawa 2005, s. 6. Dalsze cytaty z powieści i odwołania do niej na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

Obrony Łużyna. *Camera lucida* (1931), rzecz w innej wersji językowej zatytułowana *Mord w słońcu*, to aluzja bardzo przejrzysta. Nabokov jest autorem powieści *Camera obscura*, której wersja angielska nosi tytuł *Śmiech w ciemności* (*Laughter in the Dark*). Dodajmy, że po angielsku *Mord w słońcu* to *Slaughter in the Sun*; nietrudno zauważyć, że *laughter* i *slaughter* różnią się od siebie tylko jedną literą. Powiązania *Czerwonego cylindra* (1934) będzie łatwo odkryć czytelnikowi, jeśli przypadkiem pamięta cytāt z początku *Zaproszenia na egzekucję*: „sędzia [...] ogłosił wilgotnym szeptem: «za łaskawą zgodą publiczności zostanie panu nałożony czerwony cylinder», wypracowane przez prawo symboliczne zdanie, którego prawdziwe znaczenie znał każdy uczeń”². *Wyzwanie* (1950) może sprawiać trudności, ale jeśli wiemy, że angielski tytuł powieści narratora to *The Dare*, musi nam się nasunąć skojarzenie z *Darem* (po rosyjsku to też *Dar*); poza tym obie książki to ostatnie rosyjskojęzyczne powieści swoich twórców. Zobacz pod *Prawdziwe* (1939), pierwsza napisana po angielsku powieść narratora, musi się skojarzyć z pierwszą angielskojęzyczną powieścią Nabokova, *Prawdziwym życiem Sebastiana Knighta*, *Dr Olga Repnin* (1946) zaś – z *Pninem*³. *Królestwo nad morzem* (1962) łączy się z *Lolitą*, jako że to określenie, „a kingdom by the sea”, to cytāt z wiersza Edgara Allana Poe *Annabel Lee*, do którego w *Lolicie* jest wiele nawiązań (a jeszcze więcej w ogóle do twórczości amerykańskiego poety)⁴. Poza tym *Królestwo nad morzem* było – jak pamiętamy – roboczym tytułem *Lolity*⁵. *Ardis* (1970) należy zestawić z *Adą*, której akcja rozgrywa się częściowo w majątku ziemskim zwanym *Ardis*.

Zapoznając się z tekstem ostatniej powieści Nabokova, znajdujemy potwierdzenie naszych domysłów. Na przykład, kiedy pewna dama czytająca w odcinkach *Pion bierze królową* wyznaje narratorowi, że bardzo jej się podobała „perfidna rozmowa między Pionem a Królową o mężu”, i pyta: „czy oni naprawdę wypchną przez okno tego nieszczęsnego szachistę” (s. 71) – musimy istotnie pomyśleć o *Królu*, *damie*, *walecie* i *Obronie Łużyna*, jako że w pierwszym z tych utworów „walec” i „dama” planują zabójstwo męża tej ostatniej, a drugi kończy się skokiem bohatera, szachowego arcymistrza, z okna kamienicy.

Camera lucida, to – jak czytamy w jej skrótovej charakterystyce – „drwiące oko szpiega wśród potulnych ślepców”. Wzmianka o ślepcach kojarzy się z *Camērą obscurą*, gdzie, przypomnijmy, bohater wskutek wypadku ślepie (i gdzie, przypomnijmy także, jest ślepy również metaforycznie), ale „szpieg” i „oko” przywołują inny utwór Nabokova, mikropowieść *Sogladatąj* (co, jak pamiętamy, oznacza „szpicla” lub „szpiega”), której wersja angielska nosi tytuł *The Eye* (Oko).

Czerwony cylinder narrator nazywa „opowieścią o egzekucji” (s. 97) i wspomina o „małej Amy, amorficznej pocieszycielce skazanego” (s. 95), która oczywiście musi się

² V. N a b o k o v, *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003, s. 20–21.

³ Rosyjscy arystokraci często nadawali synom z nieprawego łoża swoje skrócone nazwiska (np. Agin od Jelagin, Umiancew od Rumiancew). Drugorzędny poeta i publicysta rosyjski Iwan P. Pnin (1773–1805), jedyna osoba o tym nazwisku, która zapisała się w historii, był nieślubnym synem księcia Nikołaja W. Repnina. Por. przypis 43 do rozdziału o *Pninie*.

⁴ Por. K. Proffer, *Keys to Lolita*, Bloomington 1968, s. 34–45; A. Appel, Jr., *Notes*. [W:] V. N a b o k o v, *The Annotated Lolita*, ed. A. Appel, Jr., New York 1970, s. 330–333.

⁵ Zob. przypis 1. do rozdziału o *Lolicie*.

skojarzyć z Emmoczką (w angielskiej wersji Emmie) z *Zaproszenia na egzekucję*. Ponadto postacią fikcyjnej powieści jest jakiś Duży Piotr: „śnieżnobiałe łoże z systemem dźwigni, które nawet Dużego Piotra (z *Czerwonego szapokłaka*) uczyniłyby impotentem” (s. 170). Najwyraźniej postać ta nie może się skarżyć na brak potencji. Natomiast Monsieur Pierre z *Zaproszenia na egzekucję* chwali się co prawda swoimi możliwościami seksualnymi, ale w pewnym momencie wychodzi na jaw, że to tylko czcze gadanie.

Wyzwanie okazuje się istotnie bliskim krewnym *Daru*, ale także jednej jeszcze książki Nabokova. Dowiadujemy się, że tytuł oryginalny utworu Wadima Wadimowicza brzmi „*Podarok otciznie*, co można przełożyć jako «dar dla ojczyzny» (s. 119)”. Tytuł *Daru* Nabokova mieni się rozmaitymi znaczeniami, ale – jak wspominaliśmy wcześniej – jest wśród nich i takie, że twórczość literacką bohatera powieści można uważać za jego podarunek dla ojczystego kraju, któremu on z kolei dziękuje w wierszu za inspirację. Narrator *Patrz na te arlekiny!* tak oto streszcza swoją ostatnią książkę rosyjskojęzyczną: „Powieść zaczyna się od nostalgicznego opisu dzieciństwa w Rosji [...]. Potem następuje młodość w Anglii (nie tak znów różna od moich lat w Cambridge); później życie w emigracyjnym Paryżu, napisanie pierwszej powieści (*Dzienniki miłośnika papug*), a także zawiązanie zabawnych węzłów w rozmaitych intrygach literackich. Wstawka w środku to kompletna wersja książki napisanej przez mojego Wiktora «w charakterze wyzwania»: jest to zwięzła biografia i studium krytyczne Fiodora Dostojewskiego, w którego poglądach politycznych mój autor dopatruje się nienawiści, jego zaś powieści potępia za nedorzecznosc – z ich czarnobrodymi mordercami, przedstawianymi jako zwyczajne negatywy tradycyjnego wizerunku Jezusa Chrystusa, oraz płaczliwymi prostytutkami zapożyczonymi z kliwskich romansów poprzedniej doby. Kolejny rozdział mówi o oburzeniu i osołomieniu recenzentów emigracyjnych, jak jeden mąż kapłanów sekty wielbiącej Dostojewskiego; na ostatnich stronach mój młody bohater, sprowokowany przez koiętkę, zdobywa się na ostateczny bezinteresowny wyczyn, mianowicie wkracza przez groźny las na terytorium sowieckie i równie swobodnie stamtąd wraca” (s. 119–120). *Dar*, jak wiadomo, zaczyna się wyobrażoną recenzją z wydanego przez bohatera tomu nostalgicznych wierszy o dzieciństwie. Akcja rozgrywa się w środowisku emigracyjnym w Berlinie (nie Paryżu), bohater jest początkującym pisarzem (ale jego pierwszą powieścią okaże się właśnie sam *Dar*). Jeden z rozdziałów to książka bohatera o Nikołaju Czernyszewskim, przytoczone są też na ogół nieprzychylnie recenzje tej książki napisane przez oburzonych „szarganiem świętości” krytyków. Natomiast opis studiów bohatera w Cambridge, a przede wszystkim plany wyprawy przez zieloną granicę do ZSRR, łączą *Wyzwanie* z inną książką Nabokova, powieścią zatytułowaną *Podwíg*. Rosyjskie słowo *podwíg* ze względu na bogactwo odcieni znaczeniowych jest właściwie nieprzetłumaczalne, ale jeden z jego odpowiedników to obecny w streszczeniu wyraz „wyczyn”. W oryginale użyte jest słowo *feat*⁶, ale równie dobrym tłumaczeniem wyrazu *podwíg* byłby *daring deed*. Bohatera powieści Nabokova, Martina Edelweissa, do podjęcia wyprawy skłania między innymi nieodwzajemnione uczucie. Prawdopodobnie

⁶ V. N a b o k o v, *Look at the Harlequins!*, Harmondsworth 1980, s. 85.

w jej trakcie Martin ginie. Motyw nielegalnego powrotu w strony rodzinne pojawia się też w innych utworach pisarza, również w *Patrz na te arlekiны!* Dodajmy, że *Wyzwanie* ukazało się w formie książkowej długo po jego napisaniu: „dopiero w roku 1950 (Oficina Wydawnicza Turgieniewa, Nowy Jork)” (s. 119). *Dar* podobnie, wyszedł jako książka dopiero w 1952 (powstał zaś w latach 1932–1938), a opublikowało go nowojorskie Izdatelstwo imieni Czechowa, co można by przetłumaczyć słowami Oficina Wydawnicza Czechowa.

Również streszczenie *Zobacz pod Prawdziwe* każe myśleć o *Prawdziwym życiu Sebastiana Knighta*, ale nie tylko o tej jednej książce Nabokova: „Angielski powieściopisarz, artysta wybitny i wyjątkowy, schodzi jakoby z tego świata. Niedługo potem historię jego życia kleci niejaki Hamlet Godman, niedoinformowany, prostacki, złośliwy Duńczyk z Oksfordu [...]. Redakcji owej biografii dokonuje, dość niefortunnie dla jej niefrasobliwego gryzmoły, oburzony brat zmarłego powieściopisarza. Kiedy początkowy rozdział rozwijał swój pierwszy gadzi spłot [...], następowało coś, co stanowiło dla mnie rozkosz i urok tej książki: bliźniacze przypisy, pół tuzina wersów na stronie, potem więcej, a potem jeszcze więcej, które stopniowo kwestionowały, potem obalały, a potem miażdżyły przez ośmieszenie sofistyczne anegdoty i wulgarne domysły niedosłego biografa. [...] Pod koniec lat studenckich bohatera biografii rozmiary aparatury krytycznej dochodziły do jednej trzeciej każdej strony. [...] W ostatnich rozdziałach objaśnienia nie tylko wyparły właściwy tekst, lecz również spęczniały do tłustego druku” (s. 144–145). W pierwszej anglojęzycznej powieści Nabokova mamy, przypomnijmy, nierzetelną i głupią biografię wybitnego, nieżyjącego pisarza angielskiego, napisaną przez niejakiego pana Goodmana (nazwisko jest oczywiście ironiczne, *good* – ang. „dobry”, *man* – ang. „człowiek”, podobnie jak Godman, ang. „bogoczłowiek”, „półbóg”, po duńsku *godman* znaczy to samo co ang. *goodman*), który wprawdzie nie ma na imię Hamlet i nie jest Duńczykiem, ale w pewnym momencie nie zauważa oczywistego odwołania do Szekspirowskiej tragedii o duńskim księciu. Mamy też brata zmarłego. Brat ów nie redaguje wprawdzie wypocin Goodmana, ale za to usiłuje napisać własną, poważną książkę na ten sam temat. Brakuje natomiast w *Prawdziwym życiu Sebastiana Knighta* analogii dla pomysłu przypisów. W tym miejscu należałoby chyba szukać powinowactw z innym dziełem Nabokova, mianowicie z *Bładym ogniem*, gdzie będący jej częścią komentarz do poematu jest od samego poematu dłuższy. Tu jednak, jak pamiętamy, to komentarz jest nierzetelny, próbuje bowiem narzucić poematowi treści, których wyraźnie w nim nie ma.

Dr Olga Reprin słusznie kojarzy się z *Pninem*, skoro narrator określa swą książkę, a tak można by też określić dzieło Nabokova, jako opowieść „o fikcyjnym profesorze rosyjskim w Ameryce” (s. 160). Poza tym utwór narratora najpierw ukazywał się w odcinkach, a część rozdziałów *Pnina* wyszła początkowo jako opowiadania w „New Yorkerze”.

Królestwo nad morzem przynosi narratorowi wielki rozgłos i duże pieniądze, tak jak Nabokowowi przyniosła je *Lolita*. Poza tym według *Królestwa nad morzem* także nakręcono film (s. 250)⁷. Fabuła jest bardzo odmienna, ale w obu powieściach, fikcyjnej

⁷ Za życia Nabokova powstała ekranizacja *Lolity* w reżyserii Stanleya Kubricka (1962).

i prawdziwej, występuje motyw pedofilii. W utworze narratora kawaler w średnim wieku kupuje dziesięcioletnią dziewczynkę i podróżuje z nią „od uzdrowiska do uzdrowiska po Ameryce i innych krajach” (s. 251). Humbert Humbert, jak wiadomo, podróżuje z Lolitą jedynie po Ameryce i raczej od motelu do motelu. W powieści Wadima Wadimowicza związek dojrzałego mężczyzny i dziewczynki z czasem przekształca się we wzajemną miłość i rzecz kończy się ślubem (dziewczyna ma już osiemnaście lat). W *Lolicie* bohater zdaje sobie sprawę, że kocha Lolitę, mimo że zdążyła się „postarzyć”, ona jednak bynajmniej nie odwzajemnia jego uczucia.

Wreszcie *Ardis*, „stylizowany dziennik traktujący o arkadyjskim chłopięctwie i aroganczkiej młodości wielkiego myśliciela, który pod koniec książki podejmuje najbardziej nurtujące ze wszystkich noumenalnych tajemnic” (s. 266). To, owszem, powinno kojarzyć się z *Adą*, gdzie mamy między innymi opis arkadyjskiego czy wręcz rajskiego lata dwojga bardzo młodych wówczas bohaterów. *Ada* nie jest wprawdzie „stylizowanym dziennikiem”, ale można ją nazwać stylizowanymi wspomnieniami. Wadim Wadimowicz mówi też w związku ze swoją powieścią o „namiętym rodzeństwie” (s. 115); i to pasuje do *Ady*. Ponadto z tekstu ostatniej powieści Nabokova dowiadujemy się, że „założkiem” *Ardisu* był „plik notatek” poświęconych „Materii Przestrzeni” (s. 257). Założkiem *Ady* była *Faktura Czasu*, która ostatecznie, jako dzieło bohatera powieści, weszła do jej czwartej części.

A pozostałe wymienione wśród dzieł „tegoż narratora” książki? Tu już trudniej znaleźć odpowiedniki w twórczości Nabokova, wydaje się, że mamy na to zbyt mało informacji. Wprawdzie Herbert Grabes⁸ nie ma wątpliwości, że *Esmeralda i jej Parandrus* (1941) to fikcyjna paralela *Nieprawego godła*, ale nie podaje żadnych argumentów mających za tym przemawiać. Owszem, oba utwory to drugie angielskojęzyczne książki swoich twórców, ale niewiele więcej potwierdza tę odpowiedniość. Bodaj jedyne zbieżności to nazwisko żołnierza „Gurk” w *Nieprawym godle*⁹ i „zżerany nostalgią generał Gurko” (s. 237) w *Arlekinach* oraz rozważania o Ofelii w powieści z 1947 r.¹⁰ i zdanie z *Patrz na te arlekiny!* odnoszące się do utworu fikcyjnego: „Szalony naukowiec w *Esmeraldzie i jej Parandrusie* spleta Botticellego i Shakespeare’a jednym wieńcem, kiedy Primavera z wszystkimi swoimi kwiatami kończy jak Ofelia” (s. 190). Z kolei *Esmeralda* z tytułu przywołuje raczej *Błady ogień*, jako że imię to pochodzi od słowa „szmaragd”, a w *Błym ogniu*, jak pamiętamy, występuje Gerald Emerald (Szmaragd) oraz przywódca organizacji o nazwie Cienie, Izumrudow (od ros. *izumrud* – „szmaragd”).

Zbiór opowiadań *Wygnanie z Majdy* (1947) mógłby być fikcyjną wersją któregoś z amerykańskich tomów rzeczywistego pisarza, nie wiadomo jednak którego. W roku 1947 wyszło *Dziewięć opowiadań* (*Nine Stories*) Nabokova, ale niewiele z tego wynika, bo daty wydania fikcyjnych odpowiedników i realnych książek ani razu (ani razu poza tym?) nie pokrywają się w pełni ze sobą. O tomie Wadima Wadimowicza wiemy po

⁸ H. Grabes, *Erfundene Biographien: Vladimir Nabokovs englische Romane*, Tübingen 1975. Tu korzystam z wersji angielskiej tej książki (przekładu dokonali autor i P. Gliniars): H. Grabes, *Fictitious Biographies: Vladimir Nabokov's English Novels*, The Hague 1977, s. 126.

⁹ V. Nabokov, *Nieprawie godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006, s. 34.

¹⁰ *Ibidem*, s. 135–139.

prostu bardzo mało. Wzmianka o „odległej wyspie” (s. 264) może nasuwać skojarzenie z *Ultima Thule*, fragmentem niedokończonej powieści rosyjskiej, który ukazał się jako opowiadanie, gdyż czytamy w nim o „pogrążonym w nadmorskiej mgłę państwie [...] na smutnej i oddalonej wyspie”¹¹. To jednak stanowczo zbyt słaba poszlaka, by przypuścić, że odpowiednikiem fikcyjnego zbioru jest tom *Krasawica i inne opowiadania*, gdzie znalazła się angielska wersja *Ultima Thule*; zresztą kłóciłoby się to z chronologią utworów.

Nic w zasadzie nie wiemy o *Pełni księżyca* (1929), poza tym, że jest to „mikropowieść wierszem” (s. 75). Nabokov żadnej mikropowieści wierszem nie napisał, chyba że – co nie jest pozbawione uzasadnienia – chcielibyśmy dopatrywać się cech tego gatunku w złożonym z 63 strof (882 wersy) *Poemacie uniwersyteckim* (*Uniwersitetskaja poema*), który jednak za życia autora ukazał się jedynie czasopiśmienniczo („Sowriemiennye zapiski” 1927, z. 33). Strofy poematu to odwrócone strofy onieginowskie (wers czternasty staje się pierwszym, rymy męskie żeńskimi i odwrotnie), a więc nawiązuje on jednoznacznie do Puszkiniowskiej powieści wierszem. Jest to najdłuższy samodzielny (w tym znaczeniu, że nie wchodzi w większą literacką całość) utwór poetycki Nabokova (obszerniejszy od niego jest jedynie stanowiący część *Błatego ognia* poemat przypisany fikcyjnemu poecie Johnowi Shade’owi), opowiada przy tym pewną fabułę, historię romansu rosyjskiego studenta w Cambridge i angielskiej dziewczyny. Z kolei, zdaniem rosyjskiego komentatora *Arlekinów*, pojawienie się w tytule księżyca każe myśleć o *Bładym ogniu*, „błady ogień” bowiem to cytat z Szekspirowskiego *Tymona Ateńczyka*, mowa jest tam właśnie o księżycu, to on świeci bladym ogniem, ukradzionym słońcu¹².

A – zapytajmy – odpowiednikiem której książki Nabokova są *Arlekiny*? W końcu takie pytanie nasuwa się nieodparcie. Jako autobiografia Wadima Wadimowicza muszą się one skojarzyć z autobiografią Nabokova, z jej wersją anglojęzyczną i ostateczną¹³, *Pamięci, przemów.*

Pierwszy błysk *Patrz na te arlekiny!*, bardzo jeszcze nieokreślony i niewyraźny, pojawił się chyba w umyśle Nabokova 25 września 1972 r., wtedy to bowiem pisarz zanotował w dzienniku pomysł jakiejś nowej powieści: „«Skończył swoje zadanie». Zacząć od tego”¹⁴. Droga do konkretyzacji planów była jeszcze bardzo daleka, ale twórca chciał przejść ją możliwie szybko. 31 stycznia 1973 napisał do Dana Lacy z wydawnictwa McGraw-Hill o swoich planach literackich i tak oto zakończył ich omówienie: „główny i najważniejszy temat, którego zarumieniony policzek obecnie pieszczę, to nowa powieść długości mniej więcej 240 stron maszynopisu (a więc przynajmniej dwa razy obszerniejsza od PRZEZROCZYSTYCH PRZEDMIOTÓW). Zamierzam zacząć właściwe pisanie tej nowej powieści 1 marca i jeśli nie będzie przerw, mogę ją skończyć do lata 1974.

¹¹ V. N a b o k o v, *Ultima Thule*, przeł. L. Engelking, [w:] i d e m, *Kęś życia i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 426.

¹² S. I l j i n, *Kommentarii*. [W:] W. N a b o k o v, *Sobranije soczinienij amierikanskogo pierioda w piati tomach*, t. V, Sankt-Pietierburg 1999, s. 626.

¹³ Narrator stwierdza w pewnym momencie, że wcześniej usiłował pisać „*Niewidzialne pęta*, książkę nie tak różną od PNTA, którą czytelnik trzyma właśnie w rękach” (s. 182).

¹⁴ Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 606.

Będzie ona w ostatecznym rozrachunku równie klarowna jak wszystkie moje inne powieści¹⁵. W istocie twórca zaczął pisanie nowej książki nawet wcześniej, niż zapowiadał, bo 6 lutego. Zabezpieczył się na wypadek śmierci (miał 73 lata): zażądał mianowicie pisemnie, by zniszczyć rękopis, gdyby nie zdołał dokończyć książki. Pewną trudność mogły stanowić opisy Leningradu początku lat siedemdziesiątych, gdzie pisarz zamierzał posłać swego narratora. Pomocna okazała się siostra Jelena, która poczynając od 1969 jeździła do rodzinnego miasta (jej relacje z pierwszych podróży mogły zresztą zainspirować pisarza do wprowadzenia tego epizodu). W 1973 otrzymała od brata listę rzeczy do sprawdzenia: od zapachów na ulicach po szczegóły wystroju wnętrza samolotów Aeroflotu. Przydatny okazał się też literaturoznawca Simon Karlinsky, który zatrzymał się w Montreaux, wracając ze swojej pierwszej podróży do ZSRR. Nabokov zapytał go o wrażenia, jakie odniósł zaraz po przybyciu do Rosji, a Karlinsky odpowiedział bez wahania, że natychmiast zwróciły jego uwagę podniesione głosy kobiet używających bardzo nieparlamentarnych wyrażań. Znalazło to odbicie w powieści. Przerwy w pracy nad nią były nieuniknione z uwagi na inne obowiązki literackie, ale jesienią proces twórczy nabrał tempa i 20 listopada Nabokov zakończył część pierwszą utworu. 25 listopada oznajmił w liście synowi: „Od 25 września napisałem 250 kart¹⁶ (czystopis) moich Arlekinów, co odpowiada mniej więcej stu stronom druku, a całość będzie liczyć około trzystu. Pracuję codziennie po jakieś pięć godzin, pisanie idzie bardzo gładko i radośnie¹⁷. Również w zimie pracowałem regularnie. Ukończyłem powieść 3 kwietnia 1974¹⁸”.

Książka ukazała się pod koniec sierpnia 1974 r. nakładem nowojorskiego wydawnictwa McGraw-Hill, a pierwszą edycję brytyjską wypuściło londyńskie wydawnictwo Weidenfeld and Nicolson w kwietniu 1975¹⁹. Nominowano utwór do prestiżowej National Book Award, ale sprzedawał się nie najlepiej. Przyjęcie krytyczne było zróżnicowane, nie brakło recenzji nieprzychylnych. Zarzucano utworowi narcyzm, hermetyzm i odgrzewanie raz już podanych potraw literackich. Jeden z krytyków pozwolił sobie nawet napisać, że książka jest „owocem chorej wyobraźni sparaliżowanej próżnością²⁰”. Inny krytyk, John Skow, uznał jednak *Arlekiny* za „jedną z najbardziej rozbudowanych i zabawnych książek Nabokowa²¹”, a Mark Słonim pisał o niej w emigracyjnym piśmie rosyjskim jako o powieści „błyskotliwej, dowcipnej, interesującej”, uważając zarazem, że ostatnie rozdziały są mniej udane²². Za życia autora ukazały się przekłady niderlandzki (w Holandii 1976), hiszpański (w Argentynie 1976) i portugalski (w Brazylii 1977). Tłumaczenie polskie wyszło po raz pierwszy w roku 1993.

¹⁵ V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Brucoli, San Diego 1989, s. 508.

¹⁶ Nabokov – przypomnijmy – pisał na bibliotecznych kartach katalogowych (przyp. mój – L.E.)

¹⁷ V. N a b o k o v, *Selected Letters*, s. 520–521.

¹⁸ Informacje o pracy nad powieścią za: B. B o y d, *op. cit.*, s. 614, 618–619, 621–622; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 397–400.

¹⁹ Informacje bibliograficzne za: M. J u l i a r, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986, s. 248–349.

²⁰ A. B r o y a r d, *Snag in a Strip Tease*, „The New York Times”, 10 X 1974, s. 45.

²¹ J. S k o w, *Butterflies Are Free*, „Time”, 7 X 1974, s. 65.

²² M. S ł o n i m, *Nowyj roman Nabokowa*, „Russkaja mysl”, 21 XI 1974, s. 9.

Geneza *Arlekinów* wiąże się między innymi ze sporami Nabokova z Andrew Fieldem dotyczącymi napisanej przez australijskiego badacza biografii pisarza. Field jest autorem pierwszej dużej i cennej, choć niepozbawionej błędów, monografii twórcy *Lolity*²³, wspomnianej tu pierwszej pracy biograficznej o nim²⁴ oraz poświęconej zarówno życiu jak i twórczości książki *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*²⁵. Pisarz od 1965 r. odpowiadał listownie na jego pytania, później umożliwił mu dostęp do części swoich archiwów, udzielał wielu informacji ustnie, nalegał jednak, by mieć ostatnie słowo w kwestii tego, co należałoby z biografii usunąć i uzyskał obietnicę, że tak się stanie. Field jednak nie zamierzał się podporządkować, uznał, że ograniczana jest jego swoboda twórcza i zaczął wyżej cenić na ogół niesprawdzone informacje zyskane z innych źródeł niż to, czego dowiadywał się od samego Nabokova. Inna sprawa, że pisarz tak bardzo broniący swej prywatności i tak bardzo przywiązany do stworzonego przez samego siebie własnego wizerunku z pewnością nie był dla biografa łatwym partnerem. W styczniu 1973 Field dostarczył swemu bohaterowi maszynopis książki. 6 lutego pisarz zanotował: „Poprawiłem 285 stron z 680 składających się na pracę Fielda. Liczba absurdalnych błędów, niemożliwych stwierdzeń, prostackich komentarzy oraz wymysłów jest przerażająca”²⁶. W marcu wysłał poprawki biografowi, a w maju otrzymał nową wersję maszynopisu. Wiele błędów i niedających się utrzymać hipotez zostało. Nabokov znów posłał poprawki, ale ostrzegł, że jeśli Field ich nie wprowadzi, będzie się musiał liczyć z konsekwencjami. Potem prawnicy Nabokova spierali się z wydawcami Fielda przez trzy lata. Ostatecznie książka wyszła i bynajmniej nie była pozbawiona błędów. Pisarz uznał, że jego życie zostało przez biografa mocno zniekształcone. Innego zniekształcenia dokonał on sam na użytek pisanej właśnie powieści.

Książki narratora owej powieści odpowiadają książkom jego stwórcy, ale są od nich wyraźnie inne. Także *Patrz na te arlekiny!* bardzo różni się od *Pamięci, przemów*, chociaż w obu tytułach mamy tryb rozkazujący. Można wręcz powiedzieć, że książka Wadima Wadimowicza jest mocno wykoślawioną wersją autobiografii Nabokova, wręcz jej parodią. Autor *Lolity* pisze w autobiografii przede wszystkim o swoim dzieciństwie i swoich latach chłopięcych, który to okres jest niemal pominięty w *Arlekinach*. Nabokov zawsze strzegł swojej prywatności, był jak najdalszy od ekshibicjonizmu. Wręcz we wściekłość wprawiały go próby dedukowania szczegółów jego życia osobistego z napisanych przezeń utworów. Przypomnijmy, że gdy prozaik John Updike²⁷ i krytyk Matthew Hodgart²⁸ w tekstach o *Adzie* uznali, że obraz związku bohaterów tej powieści w późniejszych latach ich życia przypomina związek autora i jego żony, zareagował ostro. Updike'owi dostało się w wywiadzie dla BBC-2: „bardzo mnie denerwuje, kiedy ludzie, których nigdy nie spotkałem, naruszają moją prywatność fałszywymi i prostackimi domysłami, jak pan Updike, który w skądinąd inteligentnym artykule, absurdalnie twierdzi,

²³ A. Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967.

²⁴ A. Field, *Nabokov: His Life in Part*, New York 1977.

²⁵ A. Field, *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York 1986.

²⁶ Cyt. za: B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 610.

²⁷ J. Updike, *Van Loves Ada, Ada Loves Van*, „The New Yorker”, 2 VIII 1969, s. 67–75.

²⁸ M. Hodgart, *Happy Families*, „The New York Review of Books”, 12 V 1969, s. 3–4.

że moja fikcyjna postać, niemoralna i lubieżna Ada, jest, cytuję, «w jednym czy dwu wymiarach żoną Nabokova»²⁹. Do Hodgarta wystosował list otwarty, w którym pisał: „[...] ostro protestuję przeciw temu, że w połączonych na nowo Vanie i Adzie (dość okropnych istotach) widzi Pan obraz mojego życia małżeńskiego. Co Pan u diabła, szanowny Panie, wie o moim życiu małżeńskim? Oczekuję Pańskich niezwłocznych przeprosin»³⁰. Jak ponury, głupi i fałszywy komunał traktował Nabokov sąd o zwierciadlanej zależności dzieła od biografii autora. Tymczasem Wadim Wadimowicz nie szczędzi nam pikantnych szczegółów ze swego życia, które, jak pokazuje, znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w jego utworach. Stwierdza wręcz: „wartość niniejszego memuaru polega w sporej mierze na tym, że jest on *catalogue raisonné* załączków, źródeł i zabawnych kanałów porodowych wielu obrazów w mojej rosyjskiej, a zwłaszcza angielskiej prozie” (s. 14). „W niniejszym memuarze – czytamy w innym miejscu – moje żony i moje książki spletają się monogramatycznie niczym znak wodny albo *Ex libris*” (s. 102). Tylko wreszcie naprawdę zasługujący na miano szczęśliwego związek z ostatnią ukochaną narratora – nie poznajemy nawet jej imienia, w powieści oznacza ją jedynie zaimek „ty” – traktowany jest dyskretnie: „Pogwałciłbym rzeczywistość dopiero teraz, gdybym zaczął opowiadać o tym, co ty wiesz, ja wiem, nie wie nikt inny, i nigdy, przenigdy nie zostanie wywleczone przez nad wyraz rzeczowego, nader niedorzecznego, babrzącego się biograffitystę” (s. 261). Należy dodać, że owo „ty” jest kolejną autoaluzją literacką. W *Pamięci, przemów* też pojawia się jakieś „ty”, jakaś adresatka, która okazuje się ostatecznie żoną autora (jej książka jest dedykowana, zresztą tak jak inne angielskojęzyczne dzieła Nabokova).

Także życie Wadima Wadimowicza ma wiele wspólnego z życiem jego twórcy, jest jego zniekształconym obrazem. Obaj urodzili się w Rosji, a konkretnie w Petersburgu, w roku 1899 (zapewne tego samego dnia)³¹, obaj jako dzieci zimą 1907 r. przeszli zapalenie płuc, obaj w związku z rewolucją bolszewicką emigrowali na Zachód, obaj studiowali w Cambridge w Trinity College (Kolegium Świętej Trójcy), obaj zostali pisarzami, poglądy estetyczne obu wydają się podobne, obaj przez pewien czas mieszkali we Francji, obaj wykładali historię literatury w Stanach Zjednoczonych i prowadzili kurs o arcydziełach literatury europejskiej, obaj zostali obywatelami USA, obaj wyjechali stamtąd z powrotem do Europy. Podobne są pseudonimy literackie narratora i Nabokova – odpowiednio V. Irisin i V. Sirin. Ivor nazywa Wadima „McNab” (s. 13), co oczywiście kojarzy się z nazwiskiem Nabokov³², oraz „Wiwian” (s. 55, w oryginale

²⁹ V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, New York 1973, s. 146.

³⁰ List opublikowano w „The New York Review of Books”, 10 VII 1969. Tam też ukazała się odpowiedź Hodgarta, który posłał Nabokowowi również prywatny list. Cyt. za przedrukiem w: V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, s. 450–451.

³¹ Ojciec Wadima miał wedle jego własnych słów umrzeć na sześć miesięcy przed narodzinami syna-pogrobowca, a zginął 22 X 1898 r. (s. 115). Jeśli dodać do tej daty sześć miesięcy, otrzymamy 22 IV 1899, czyli dzień urodzin Nabokova (według nowego stylu). *Nota bene*, w wieku XX do dnia podawanego w starym stylu dodaje się o jeden dzień więcej niż w XIX, otrzymujemy więc 23 kwietnia; tego dnia (s. 80) Wadim, Irisin i Ivor wybierają się do restauracji (być może z okazji urodzin narratora) i tego dnia z ręki porucznika Blagidze ginie Irisin.

³² W swym ostatnim wywiadzie pisarz powiedział, że w drużynie piłkarskiej, w której grał (w Cambridge, grał na pozycji bramkarza) wołano na niego „Nabkov” albo żartobliwie „Macnab”. R. R o b i n s o n, *The Last Interview*. [W:] *Vladimir Nabokov: A Tribute*, ed. P. Quennell, London 1979, s. 121.

Vivian), do czego nawiązuje sam narrator („biedny Wiwian”, s. 286); imię to kojarzy się z anagramicznymi „autorami” tekstów napisanych przez Nabokova, krótkiej sztuki *Skitalcy* (1921, Tułacze, Vivian Calmbrood), którą pisarz opublikował jako swój rzekomy przekład angielskiego utworu z XVIII w., oraz not do *Ady* (*Notes to „Ada” by Vivian Darkbloom*, Vivian Darkbloom pojawia się też jako postać w *Lolicie*). Zarazem jednak są między Wadimem Wadimowiczem a Nabokovem ogromne różnice. Dzieciństwo autora *Lolity* w Rosji było wyjątkowo szczęśliwe, pełne poczucia bliskości i miłości wspaniałych rodziców, było beztroskie i nasycone wrażeniami, później pisarz odnosił się do niego jak do raju utraconego. Tymczasem, cóż na pytanie o to, jakie miał dzieciństwo, odpowiada narrator? „Potworne, beznadziejne. Powinno istnieć prawo naturalne, internaturalne, zakazujące takich nieludzkich początków” (s. 13). A życie małżeńskie? Nabokov miał tylko jedną żonę i związek ten, niezwykle udany, przetrwał wiele dziesięcioleci, aż do jego śmierci. Małżeństwa narratora z Iris Black, Annette Błagowo i Louise Adams nie są harmonijne ani szczęśliwe (bardzo istotny wydaje się brak zrozumienia żon dla twórczości Wadima). Podobnie inaczej przedstawia się sprawa z doświadczeniem ojcostwa. I Nabokov, i Wadim Wadimowicz mieli jedno dziecko. O ile jednak tego pierwszego uznać należy za ojca spełnionego, w pełni szczęśliwego, któremu dane było nieprzerwanie sprawować opiekę rodzicielską nad synem i który doczekał się z niego pociechy, znajdując w nim współpracownika w swych działaniach literackich (Dmitri Nabokov przełożył na angielski sporo jego utworów), o tyle narrator musi się rozstać z córką, kiedy opuszcza go trzecia żona. Po jej śmierci wprowadza córkę odzyskuje i spędza z nią trzy szczęśliwe lata, ale ich bliskość ma posmak fizycznej fascynacji – tu z kolei pojawiają się motywy znane z twórczości Nabokova, pedofilia (*Lolita*) i kazirodztwo (*Ada*)³³ – i aby uniknąć plotek Wadim żeni się z Louise Adamson, co oddala od niego córkę. Ta

³³ Motyw kazirodztwa jako współzycia brata z siostrą jest też obecny w *Arlekinach*, chociaż bardziej ukryty niż we wcześniejszej powieści. Jak próbuje wykazać D. B. Johnson (*Dementia's Incestuous Children in „Look at the Harlequins!”*, [w:] i d e m, *World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor 1985, s. 135–145; [hasło] *Look at the Harlequins!* [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995, s. 332–335) przynajmniej pierwsze małżeństwo Wadima to prawdopodobnie związek kazirodczy. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa narrator jest nieślubnym synem księcia Starowa, który „przez wiele lat nieodmiennie wielbił” jego matkę (s. 17). Fakt ten tłumaczy zainteresowanie księcia Wadimem i udzielaną mu przez niego pomoc. Pewne poszlaki pozwalają domyślać się, że Starow może też być ojcem Iris Black, pierwszej żony narratora. Kiedy Wadim z niespodziewaną wizytą wpada do niego wraz z Iris, książę długo się jej przygląda, a potem wypytuje Wadima o jej panieńskie nazwisko i o nazwisko rodowe jej matki (s. 61–62), co czytelnikowi musi się chyba wydać dość podejrzane. W jednym z pokoi księcia w willi w Mentonie znajduje się portret słynnej piękności, Mme de Błagidze. Zabójca Iris, porucznik Starow Błagidze, przedtem zapewne jej kochanek, także jest synem księcia, mamy więc, jak się zdaje, kolejny kazirodczy związek. Druga żona Wadima, Anette Błagowo, też może być córką księcia, choć poszlaki są jeszcze słabsze. W jednym z wywiadów, odpowiadając na pytanie o *Adę*, Nabokov mówi: „W gruncie rzeczy gwiżdżę na kazirodztwo. Lubię po prostu dźwięk «bl» w słowach siblings (rodzeństwo), bloom (kwiat), blue (niebieski), bliss (rozkosz), sable (sobolew)” (V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 123). Wygląda więc na to, że „bl” jest dla Nabokova jakimś dźwiękowym znakiem kazirodztwa. Nazwiska Black, Błagidze i Błagowo (po angielsku „bl” jest tożsame z „bl”) zawierają ów znak. Podobnie głoski „b” i „l” występują w zdrobieniu Bel, jak nazywana jest córka narratora, budząca w nim naznaczone kazirodztwem uczucia. Sam narrator zastanawia się, kiedy po ataku nie może przypomnieć sobie swego nazwiska, czy nie brzmi ono Nablidze lub Błoński (s. 286). Rzecz jasna, przypadkowe spotkania wielu potomków księcia Starowa są wielce nieprawdopodobne i wskazują na urojony, fikcyjny charakter świata narratora.

ostatecznie zostaje wysłana do szkoły z internatem w Szwajcarii, później zakochuje się w amerykańskim sympatyku komunizmu i oboje wyjeżdżają do Związku Radzieckiego, skąd w pewnym momencie dociera do narratora niepokojąca wiadomość o stanie jej zdrowia i prośba o przyjazd. Wadim, zaopatrzony w fałszywy paszport, jedzie do ZSRR, ale nie udaje mu się tam spotkać córki. Pisząc swą autobiografię nie wie nawet, czy córka w „ojczyźnie światowego proletariatu” nie umarła: „Jeśli Bel żyje, ma trzydzieści dwa lata” (s. 196). Wreszcie Nabokov był namiętym zbieraczem motyli, dziennych i nocnych, i znakomitym ich znawcą, czerpiącym z łowów na luskoskrzydłe i pracy badawczej wiele wręcz ekstatycznej radości, narrator natomiast powiada: „Nie znam się na motylach, a już zupełnie nie przepadam za ich bardziej kosmatymi nocnymi krewnikami i nie ścierpiałbym, gdyby którykolwiek z nich mnie dotknął: nawet najpiękniejsze przyprawiają mnie o obrzydliwy dreszcz, jaki budzi dyndająca pajęcza sieć albo rybak cukrowy, plaga łązienek na Riwierze” (s. 45). Podczas pobytu w Górach Skalistych narrator ma wrażenie osobliwego i nieokreślonego braku. „Skąd to magiczne poczucie, że przybyłem tam z pustymi rękami – bez czego? Bez strzelby? Bez różdżki? Nie śmiałem dociekać, żeby nie zranić wrażliwej skóry pod moją kruchą tożsamością” (s. 184). Tym, czego mu brakuje, jest niewątpliwie siatka na motyle (Nabokov w czasie wakacji zwykł oddawać się łowom na luskoskrzydłe)³⁴. Wprawdzie Wadim zastanawiając się w pewnym momencie, czy nie powinien radykalnie zmienić swojego życia, dość zaskakująco wpada na myśl, że mógłby zostać owadoznawcą, ale nie realizuje tego pomysłu, podobnie jak innych nasuwających mu się w tej samej chwili: „Czy powinienem porzucić sztukę, zmienić pole do popisu, wziąć się poważnie za szachy albo zostać, powiedzmy, lepidopterologiem, albo strawić tuzin lat jako zapoznany uczonek nad rosyjskim przekładem *Raju utraconego*, który wprawi osły w osłupienie i sprawi, że poszkapia się gryziopiórki?” (s. 116). Nabokov nie porzucił sztuki, ale – przypomnijmy – szachami zajmował się poważnie, komponował bowiem problemy szachowe (co zresztą uważał za gałąź sztuki), był zawodowym entomologiem i wiele czasu poświęcił na angielskie tłumaczenie Puszkinińskiego *Eugeniusza Oniegina*, opatrzone obszernym, wielce erudycyjnym komentarzem; dodajmy, że po opublikowaniu (1964) stało się ono zarzewiem ostrej polemiki.

Nie tylko analogie z życiem Nabokowa pojawiają się w biografii Wadima Wadimowicza, w jego świecie, ale także echa twórczości rzeczywistego autora powieści. Na przykład już w rozdziale pierwszym czytamy o koledze narratora, Ivorze: „Żył [...] nadzieję, że Sebastian – kimkolwiek był – też może zjedzie na winobranie lub na lawendową gałąź” (s. 12). To imię kojarzy nam się z tytułową postacią *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta* (studiował też w Cambridge, więc pewnie stamtąd zna go Ivor). I, jak się okaże, kojarzy się prawidłowo, bo parę stron dalej w willi dzwoni telefon i Ivor podnosi słuchawkę, „żeby wysłuchać, czego Nina Lecerf lub ktoś inny z sąsiadów sobie życzy” (s. 22). Kobieta nazwiskiem Lecerf, jak pamiętamy, też jest postacią pierwszej

³⁴ Różdżka z kolei odsyła do Arlekina z angielskiej pantomimy, którego atrybutem jest różdżka czarodziejska. Por. cytaty ze *Słownika oxfordzkiego angielszczyzny* w dalszej części niniejszego tekstu.

anglojęzycznej powieści Nabokova. Ponadto jej uważny czytelnik wie, że Madame Lecerf jest tożsama z Niną Riecznoj, a więc ma na imię Nina. We wspomnieniach Wadima Wadimowicza o nielegalnym przekraczaniu granicy po rewolucji w Rosji pojawia się żołnierz Armii Czerwonej, który pyta go: „A dokąd to [...] jabłuszko (*jabłoczko*) się toczysz (*katiszja*)?” (s. 16). To pytanie trafia do *Arlekinów* wprost z kart *Nieprawego godła*, gdzie podobnie odzywa się do bohatera żołnierz Ekwilistów, którzy przeprowadzili rewolucję w jego kraju³⁵. W innym miejscu narrator *Patrz na te arlekiny!* udaje się na schadzke ze swoją młodą kochanką Dolly Borg i zmuszony jest wpisać nazwisko i adres do rejestru u dozorczyń. „Wykazałem przytomność umysłu – czytamy – wpisując najdurniejszy adres, jaki zdołałem na poczekaniu wymyślić, Dumbert Dumbert, Dumberton” (s. 169). To, rzecz jasna, echo *Lolity*, jej bohaterem i narratorem jest mężczyzna nazywający siebie Humbertem Humbertem. Dodajmy, że sama Lolita bywa nazywana Dolly³⁶. W jeszcze innym miejscu narrator opowiada o swojej „kuzynce z pierwszej linii” Adzie Briedow, z którą flirtował jako chłopiec (s. 197). Tu oczywiście narzuca się skojarzenie z powieścią *Ada*, nie tylko ze względu na imię jej tytułowej bohaterki, ale i na to, iż rzecz opowiada o miłości Ady i Vana, którzy oficjalnie są kuzynami (w istocie zaś rodzeństwem) i którzy zbliżają się do siebie w bardzo młodym wieku. Także przezwisko, które „w towarzystwie nosił” (s. 115) ojciec Wadima – „Demon”, przywołuje Demona (Diemientija) Veena z *Ady*, ojca kazirodznych kochanków.

Kiedy *Arlekiny* się ukazały, słowo „dekonstrukcja” – jak pisze Aleksiej Zwieriew – „nie zużyło się jeszcze od nadmiernej eksploatacji i krytycy piszący o ostatniej powieści Nabokova jako o autobiografii poddanej dekonstrukcji, nie tylko udowadniali, że wtajemniczeni są w modną metodologię, ale jak się zdaje, trafiali w dziesiątkę”³⁷. Istotnie, jeśli pojęcie dekonstrukcji wziąć w jego potocznym rozumieniu, biografia autora *Lolity* zostaje w *Arlekinach* zdekonstruowana i zmienia się w biografię fikcyjnego Wadima Wadimowicza. Życie narratora jest groteskowym wykoślawianiem życia Nabokova³⁸.

Tytuł utworu znajduje wytłumaczenie w jego tekście. „Niezwykła cioteczna babka, baronowa Briedow” (interesujące nazwisko, *bried* to po rosyjsku „majaczenie”, „maligna”, „brednie”)³⁹, która zastępuje małemu Wadimowi nieobecnych rodziców usiłuje go wyrwać ze stanu oświałości:

– *Przestań się tak sępić! [...] Patrz na te arlekiny!*
– *Jakie arlekiny? Gdzie?*

³⁵ V. N a b o k o v, *Nieprawe godło*, s. 252.

³⁶ Już w pierwszym (jeśli pominąć fikcyjną przedmowę) akapicie czytamy: „W szkole [była] Dolly”. V. N a b o k o v, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997, s. 9.

³⁷ A. Z w i e r i e w, *Nabokov*, Moskwa 2002 (Żyźń zamieczatelińnych ludiej, wyp. 812), s. 437.

³⁸ Warto zauważyć, że groteska jest jednym z zasadniczych elementów arlekinady, a w szczególności arlekinady w twórczości drugiego pokolenia symbolistów rosyjskich, przede wszystkim Aleksandra Błoka i Andrieja Bielego (pisarzy Nabokowowi bliskich). Por. I. M a l e j, *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady* (A. Błok i A. Bieły), Wrocław 2002, s. 44.

³⁹ Gdzie indziej narrator mówi o swoim „ulubionym dworku Mariewo (gdzie po raz pierwszy «patrzyłem na te arlekiny»)” (s. 32); *mariewo* to po rosyjsku „miraż”, „przywidzenie”.

– Och, wszędzie. Gdziekolwiek się obrócić. Drzewa to arlekiny, słowa to arlekiny. Podobnie jak rytuały i rachunki. Wystarczy dodać do siebie dwie rzeczy – żarty, obrazy – a już masz potrójnego arlekina. No dalej. Baw się! Wymyślaj świat! Wymyślaj rzeczywistość!

(s. 15)

A więc wymyślona rzeczywistość to arlekinada. Narrator zapewnia nas, że posłuchał rady krewnej: „Tak też robiłem. Jak mi Bóg miły, wymyślałem. Na cześć swoich pierwszych marzeń na jawie wymyśliłem sobie cioteczną babkę” (*ibidem*). W ten sposób jej realność natychmiast podana zostaje w wątpliwość, narrator sam sobie zaprzecza, ale to zaprzeczanie może być uznane za swego rodzaju zabawę. Zapewne wymyślił też sobie rodziców, którzy w zastraszającym tempie rozwodzili się, „znów żenili i znów rozwodzili” (*ibidem*), bo gdzie indziej powiada: „Mój ojciec umarł sześć miesięcy przed moim urodzeniem” (s. 114). Wadim może tu sobie wymyślać, co chce, jest przecież nie tylko narratorem, lecz także autorem przedstawionym książki. Ale prawdziwym wymyślczem, prawdziwym autorem jest ktoś inny.

Narrator wielokrotnie przywołuje tytuł swojej książki posługując się skrótem, w oryginale LATH. Trzeba zauważyć, że *lath* to w języku angielskim znaczące słowo, tłumaczy się je jako „listwa”, „deszczułka”, „deseczka”, „łata” (drewniana). Listwy mogą służyć do sporządzenia drewnianej kratownicy, usztywniającego elementu konstrukcyjnego. „Autobiografia zatytułowana LATH – zauważa Herbert Grabes – byłaby więc przedstawieniem niewidocznej, ale podtrzymującej kratownicy lub zasadniczego wzoru kryjącego się pod powierzchnią wydarzeń życia”⁴⁰. Pamiętajmy, że Nabokov uważał za zadanie autobiografa tropienie i odkrywanie we własnym życiu rozmaitych motywów tematycznych, tworzących wzory i desenie⁴¹. Słowo *lath* jednak ma jeszcze jedną funkcję, włącza się ono mianowicie w rozgrywanie przez autora tytułowego tematu arlekina. W słowniku Webstera czytamy taką oto definicję słowa *harlequin* (arlekin): „błyskotliwy służący zanni, będący stałą postacią *commedia dell'arte*, pojawia się w różnych europejskich i amerykańskich baletach – jako clown, fircykowaty głupek, czarodziej i smętny amant Kolombiny, zwykle nosi maskę, wielobarwny trykot i dzierży drewniany miecz (*a lath sword*)”⁴². I jeszcze definicja ze *Słownika oksfordzkiego*: „Postać z komedii włoskiej, później z lekkiej komedii francuskiej; w angielskiej pantomimie niema postaci, mająca być niewidzialna dla clowna i pantalona; ma on wiele atrybutów clowna (swego rywala w walce o uczucia Kolombiny), jednak z dodatkiem zdolności do szelmowskiej intrygi; zwykle nosi wielobarwny, usiany lśniącoymi cętkami trykot oraz maseczkę i trzyma lekką «pałkę» z drewna (*of lath*) jako różdżkę czarodziejską”⁴³. Słownik Webstera był ulubionym słownikiem Nabokova, co on sam kilkakrotnie podkreślał (jest też słynne zrobione przez Philippe’a Halsmana zdjęcie pisarza medytującego nad tym otwartym

⁴⁰ H. Grabes, *op. cit.*, s. 124.

⁴¹ Por. V. Nabokov, *Pamięci, przemów.*, przeł. A. Kołyшко, Warszawa 2004, s. 24.

⁴² Webster's Third New International Dictionary of the English Language, ed. P. B. Gove, Springfield 1976, s. 1034, podkreślenie moje – L.E.

⁴³ The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. Complete Text Reproduced Micrographically, vol. I, Oxford 1980, H, s. 93, podkreślenie moje – L.E.

słownikiem)⁴⁴. *Słownik oksfordzki*, który dostał od żony w prezencie świątecznym, Nabokov, jak zaświadcza jego biograf, studiował pracując właśnie nad *Arlekinami*⁴⁵.

Warto też zacytować to, co ten ostatni słownik pisze o pochodzeniu imienia Arlekin: „To włoskie słowo jest prawdopodobnie tym samym, co starofrancuskie Hellequin, Herlequin, Herlekin, Hierlekin, Hielekin, Helquin, Hennequin, słynny diabeł ze średnio-wiecznej legendy [...], kompania lub grupa demonicznych jeźdźców pędzących nocą”⁴⁶. Arlekin ma więc piekielne parantele. Potwierdzają je prace o nim⁴⁷ i encyklopedie poświęcone teatrowi. W średniowiecznym teatrze francuskim występowały Herlequiny i Herlerquiny, komiczne postaci błazeńskich diabłów, i to zapewne od nich wywodzi się Arlekin⁴⁸. Wprawdzie imię Arlecchino mogło też wziąć początek od *al lecchino* – „żarłok”⁴⁹, ale diabelskie koneksje wydają się bardziej prawdopodobne⁵⁰. Także czarna maska Arlekina, która należy do jego kostiumu, wskazuje na jego cechy demoniczne⁵¹.

Arlekin jest więc, by tak rzec, demonem z pochodzenia. A przecież narrator wyznaje, że ma pewne szczególne wrażenie: „nękało mnie [...] poczucie, iż moje życie jest dwujajowym bliźniakiem, parodią, poślednim wariantem życia innego człowieka gdzieś na tej lub innej ziemi. Jakiś demon, czułem, zmuszał mnie, żebym się wcielał w tego człowieka, innego pisarza. Który był i zawsze będzie nieporównanie większy, zdrowszy i bardziej okrutny od twojego uniżonego sługi” (s. 107). To także znaczące, że Arlekin w pantomimie bywa dla innych postaci niewidzialny.

Kim jest ów niewidzialny demon zmuszający narratora do wcielania się w innego pisarza? Nasuwa się oczywiście kandydatura autora powieści. To autor, niewidzialny dla postaci, może je zmusić do wszystkiego. Kim jednak jest ten „inny pisarz”? I tu nasuwa się kandydatura Nabokova. To przecież zniekształconą wersją jego twórczości jest dzieło Wadima Wadimowicza. To przecież do jego życia odwołują się niektóre wypadki z biografii narratora. Charakterystyczne, że jak on sam zauważa: „przy szybkiej mowie rosyjskiej w przydługich połączeniach imienia i patronimiku zwykle polyka się sylaby [...] niemożliwe niemal do wymówienia, tasiemcowe «Władimir Władimirowicz» skróci się swojsko do «Wadim Wadimycz»” (s. 286). Charakterystyczne również, że kiedy narrator po ataku nie może sobie przypomnieć swego nazwiska (którego my nigdy nie poznajemy) czuje, że „zaczyna się ono na N.” (s. 185).

Według koncepcji gnostycznych – a odwołania do gnozy są obecne u Nabokova, zwłaszcza w *Zaproszeniu na egzekucję*⁵² – świat materialny został stworzony nie przez Boga, tylko przez demiurga, któremu można przypisać pewne cechy demoniczne (choć nie

⁴⁴ Por. np. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ilustracje po s. 562; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, ilustracje po s. 400 lub L. Engelking, *Vladimir Nabokov*, Warszawa 1989, ilustracje na końcu książki.

⁴⁵ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 622; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 400.

⁴⁶ *The Compact Edition...*, H, s. 93.

⁴⁷ Por. np. F. Nicolini, *Vita d'Arlecchino*, Milano–Napoli 1958, s. 202–203.

⁴⁸ M. A. [M. Apollonio], [hasło] *Arlecchino*. [W:] *Enciclopedia dello spettacolo*, dir. S. D'Amico, red. S. D'Amico, t. I: *A-Bar*, Roma 1954, s. 904.

⁴⁹ LS [L. Senelick], [hasło] *Harlequin*. [W:] *The Cambridge Guide to World Theatre*, ed. M. Banham, Cambridge 1988, s. 432.

⁵⁰ Por. też *The Oxford Companion to the Theatre*, ed. P. Hartnoll, London 1962, s. 35 (hasło *Arlecchino*).

⁵¹ Por. K. Kratochvíl, *Ze světa komedie dell'arte*, Praha 1987, s. 122, 131.

⁵² Zob. przypis 27 do rozdziału o *Zaproszeniu na egzekucję*.

jest bynajmniej tożsamy z diabłem)⁵³. Wadim Wadimowicz istotnie jest zmuszony wcielać się w innego pisarza, ale zarazem owym demonem⁵⁴, który go do tego zmusza, jest nie kto inny, tylko ten właśnie pisarz, będący przecież jego stwórcą i stwórcą jego świata. Czy istotnie? Czy możemy ich ze sobą utożsamić. Otóż wydaje się, że jednak nie do końca.

Szczególnie trafna wydaje się tu interpretacja Donalda Bartona Johnsona. Narrator *Arlekinów* powiada: „staram się konsekwentnie zatracać tak lekko jak tylko w nieludzkiej mocy o temat ewolucji swojej choroby psychicznej. Mimo to Demencja jest jedną z bohaterek mojej opowieści” (s. 102). Najbardziej niepokojącym go objawem jest niemożność odwrócenia się w myśli, w wyobraźni o sto osiemdziesiąt stopni, tak, by strona prawa stała się lewą i lewa prawą i by można było ruszyć tą samą drogą z powrotem. Johnson stawia diagnozę owej choroby psychicznej: schizofrenia. Jego zdaniem, *Arlekin* to „autobiografia» szalonej połowy narratora. Od czasu do czasu do umysłu narratora przenikają przebłyski ze zdrowej psychicznie połówki, budząc podejrzenia dotyczące jego drugiego «ja» – «ja» będącego oryginałem, podczas gdy WW [Wadim Wadimowicz – L.E.] jest w stosunku do niego bładą, skażoną kopią. Tożsamość oryginału (który nigdy nie pojawia się bezpośrednio w opowieści) to w gruncie rzeczy tajemnica poliszynela. Owym oryginałem jest oczywiście kolejna figura Nabokova, którą należałoby nazywać «Władimirem Władimirowiczem» (w cudzysłowie) przeciwstawionym narratorowi, Wadimowi Wadimowiczowi. Osobliwa niezdolność WW do przedstawienia w myśli strony lewej na prawą to być może symptom niezdolności wywrócenia siebie na nice i stania się swoim «drugim ja», tzn. złączenia obu połówek rozbitej osobowości i zmieszania swego urojonego świata z jego «rzeczywistym» odpowiednikiem⁵⁵. *Nota bene*, to rozbitcie osobowości narratora też sugerowane jest przez tytuł utworu, *Arlekin* wszak nosi maskę (w samym tekście powieści zastępuje ją „para arlekinowych okularów słonecznych”, s. 288), a maska „w sposób naturalny związana jest z [...] odrzuceniem jednoznacznej tożsamości”⁵⁶.

Sytuacja Wadima Wadimowicza jest więc analogiczna z sytuacją tytułowej postaci dramatu *Wynalazek Walca* oraz bohatera i zarazem narratora powieści *Rozpacz*; postaci te żyją w świecie swoich obłądnych urojeń i tylko czasami, jak gdyby przez jakąś szczelinę, przenika do niego coś ze świata „rzeczywistego” i podminowuje ich obłąkańczą wizję wątpliwościami.

⁵³ H. J o n a s, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 204–208; K. R u d o l p h, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowinski, Kraków 1995, s. 60–61, 70–76.

⁵⁴ W wywiadzie z 1966 r. Nabokov powiada, że w zakończeniu jednej ze swych książek (na podstawie pytania prowadzącego wywiad Alfreda Appela juniora można uznać, że chodzi o *Nieprawie godło*, ale niewykluczone są też inne dzieła), chciałby osiągnąć wrażenie „wycofywania się jej świata na pewną odległość, gdzie się on w jakimś miejscu zatrzymuje, zawieszony jak obraz w obrazie: *Pracownia artysty Van Bocka*” (V. N a b o k o v, *Strong Opinions*, s. 72–73). Malarz Van Bock nie jest znany ziemskiej historii sztuki. Należy zauważyć, że jego nazwisko jest nie całkiem dokładnym anagramem nazwiska Nabokova i że *Bock* to po niemiecku „koziół”, a koziół jest popularnym upostaciowaniem diabła lub demona. O koźle-demonie u Nabokova zob. S. S i e n d i e r o w i c z, J. S z w a r c, *Nabokowskij paradoks o jewrieje*. [W:] *Paradoksy russkoj literatury. Sbornik statiej*, red. W. Markowicz, W. Szmid [Schmid], Sankt-Pietierburg 2001 (Pietierburgskij sbornik, wyp. 3), s. 306–317.

⁵⁵ D. B. J o h n s o n, *The Ambidextrous Universe of „Look at the Harlequins!”*, [w:] i d e m, *World in Regression*, s. 173.

⁵⁶ I. M a l e j, *op. cit.*, s. 87.

Narrator nie raz bywa mylony lub łączony z kimś innym, to ważny sygnał, że być może w istocie jest właśnie tym kimś innym.

Wadim leczony był przez londyńskiego psychiatrę nazwiskiem Moody⁵⁷, który napisał o jego przypadku uczony artykuł, ale – jak czytamy – wkładał go w nim „do jednego worka z niejakim panem V. S.” (s. 23). Jak powiada Johnson, czytelnik z pełnym uzasadnieniem może pana V. S. „skojarzyć z rosyjskim pseudonimem literackim Nabokova, Władimir Sirin”⁵⁸.

Jedna z żon narratora informuje koleżankę, że *Wyzwanie* zawiera biografie „Czernobubowa i Dobroszewskiego”. Poirytowany Wadim oznajmia wówczas, że „tylko wariat mógłby wziąć na warsztat parę trzeciorzędnych publicystów” (s. 121). Jak wiemy, dziełem bohatera powieści Wadima jest biografia Dostojewskiego. Bohater Nabokowowskiego *Daru* natomiast pisze biografię Nikołaja Czernyszewskiego, w której pojawia się też Nikołaj Dobrolubow. Annette jest osobą roztrzępaną i zapominalską, ale nie przypadkiem przekreśliła tu nazwiska tych właśnie dwu postaci z historii kultury rosyjskiej. Można chyba uznać, że myli ona powieść swojego męża z dziełem Nabokova lub tak samo zatytułowanym dziełem powieściowego (ale ukrytego) „Władimira Władimirowicza”.

Oleg Orłow, radziecki agent, a niegdyś poeta emigracyjny, mówi w pewnym momencie do Wadima Wadimowicza: „Zamiast pisać dla nas, rodaków, ty, genialny pisarz rosyjski, zdradzasz ich, prokurując dla swoich mocodawców coś takiego (tu wskazał drżącym dramatycznie palcem wskazującym *Królestwo nad morzem* w moich rękach), to obsceniczne romansidło o małej Loli czy też Lotte, którą jakiś austriacki Żyd czy też nawrócony pederasta gwałci, zabiwszy uprzednio jej matkę... nie, przepraszam... poślubiwszy mamuszkę przed zamordowaniem...”. Na co narrator odpowiada: „Jesteś w błędzie. [...] Mówisz o jakiejś zupełnie innej książce” (s. 253, podkreślenie autora cytatu). Oczywiście słowa Orłowa nie oddają wiernie fabuły *Lolity*, ale jednak właśnie o tę powieść mu chodzi, tyle że zna ją prawdopodobnie z drugiej ręki, z pogłosek i plotek lub nieprzychylnych paszkwili radzieckiej prasy.

Właściciel księgarni rosyjskiej Osip Lwowicz Oksman, rozmawiając z narratorem, przekreśla tytuły dwu jego powieści. Zamiast *Camera lucida* używa tytułu utworu Nabokova:

– Czuję się wielce zaszczycony [...] że mogę powitać w tym historycznym gmachu autora *Camera obscura*, moim skromnym zdaniem pańskiej najlepszej książki!

– I powinno skromnym pozostać – odparłem, hamując się [...] – albowiem, zakuta pało, tytuł m o j e j powieści brzmi *Camera lucida*.

– Ależ, ależ – rzekł Oks [...] po straszliwej chwili milczenia, kiedy to wszystkie remanenty rozwarły się niczym bajeczne kwiaty w bajecznym filmie – zwykły lapsus nie zasługuje na tak surową przyganę. *Lucida, lucida, w rzeczy samej!*

(s. 111, podkreślenie autora cytatu)

⁵⁷ Johnson słusznie widzi tu jedną z licznych u Nabokova złośliwych aluzji do freudyizmu; zapisuje bardzo przekonujący łańcuch skojarzeń: Moody – mood (ang. „nastrój”, „stan ducha”), radość – Freude (niem. „radość”) – Freud. D. B. J o h n s o n, *The Ambidextrous...*, s. 171.

⁵⁸ D. B. J o h n s o n, [hasło] *Look at the Harlequins!*, s. 336. Rzecz jasna V.S. to inicjały tego *nom de plume* w transkrypcji angielskiej.

Zdaniem Johnsona, Oksman jedynie udaje, że chodzi o lapsus, w istocie wie o chorobie swego rozmówcy i chce go takim tłumaczeniem uspokoić, ulagodzić⁵⁹. Wcześniej zadzwoniwszy do przyjaciela, Stiepana Stiepanowa, narrator wyławia z nieprzeznaczonej dla jego uszu rozmowy słowa żony przyjaciela „szaleńcy są nieobliczalni” (s. 105) i uznaje, że odnoszą się one do niego. Pani Stiepanow tłumaczy wprawdzie, że jedynie „strofowała swojego roztargnionego męża” (*ibidem*), ale domysł Wadima był słuszny, znający go ludzie traktują go jako obłąkanego.

Oksman popełnia jeszcze drugą gafę, którą szybko, być może widząc minę rozmówcy, tuszuje:

– Proszę spojrzeć – zawołał – ilu pozycji brakuje. Nie ma ani jednego egzemplarza Księżniczki Marii, chciałem powiedzieć Marii... niech to licha, Tamary. Uwielbiam Tamarę, to znaczy pańską Tamarę, nie Lermontowa ani Rubinsteina. Pan wybacz. Tak się człowiekowi płacze w głowie wśród tylu tych przeklętych arcydzieł.

(s. 113)

Odpowiednikiem Wadimowskiej *Tamary* w twórczości Nabokova jest, jak wiemy, *Maszeńka*, powieść która w wersji angielskiej nosi tytuł *Mary. Księżniczka Mary (Kniażna Mieri)* to tytuł jednego z rozdziałów powieści Michaiła Lermontowa *Bohater naszych czasów (1838–1839, Gieroj naszego wriemieni)* – chwilę przed wypowiedzią Oksmana padł w *Arlekinach* (s. 112) tytuł jakiejś satyry społecznej przypisanej fikcyjnemu autorowi, *Bohater naszej ery (Gieroj naszej ery)* – to dzieło Lermontowa Nabokov (do spółki z synem Dmitrijem) przetłumaczył na angielski (*A Hero of Our Time*, 1958) i opublikował, zaopatrując we wstęp i przypisy. Tamara występuje u Lermontowa w słynnym poemacie *Demon* (1832–1840, wyd. 1856); istnieje też Lermontowska ballada pt. *Tamara* (1841). Anton Rubinstein napisał operę, której libretto oparte było na *Demonie* (1871). Podtekst Lermontowski, jak zauważa Pekka Tammi⁶⁰, jest tutaj bardzo na miejscu, gdyż romantyczny poeta jest między innymi autorem niedokończzonej prozy zatytułowanej *Wadim* (wyd. 1873)⁶¹. Fiński badacz dorzuca jeszcze, że księżniczka Maria (*kniażna Maria*) to jedna z postaci *Wojny i pokoju* (wyd. 1865–1869, *Wojna i mir*) Lwa Tolstoja i że niekiedy inne postaci zwracają się do niej zdrabiając jej imię: *Maszeńka*⁶². W ten sposób wracamy do tytułu powieściowego debiutu Nabokova.

Wzmianka o operze Rubinsteina kieruje nas ku trzeciemu *faux pas* Oksmana. Mówi on, odprowadzając narratora:

Pozwoli pan, że wykorzystam tę miłą przechadzkę do opisania panu dwóch sytuacji, w których widziałem pańskiego sławnego ojca. Po raz pierwszy ujrzałem go w operze za czasów Pierwszej Dumy. Znałem, rzecz jasna, sylwetki jej najznakomitszych członków. Ja, ubogi student, zobaczyłem, jak zstępuje gdzieś

⁵⁹ *Ibidem*, s. 339.

⁶⁰ P. Tammi, *Reading in Three Dimensions. Remarks on „Poligenetichnost” in Nabokov’s Prose*, [w:] *idem, Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction. Four Essays*, Tampere 1999, s. 60.

⁶¹ Rzecz miała być powieścią, ale napisana jest w zasadzie prozą poetycką. Por. analiza utworu w: B. Eichbaum, *Lermontow. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki*, [w:] *idem, O literaturie. Raboty raznykh let*, Moskwa 1987, s. 248–253.

⁶² P. Tammi, *op. cit.*, s. 60.

z boskich wyżyn do różanej łoży wraz z żoną i dwoma synkami; jednym z nich musiał być pan. Drugi raz oglądałem go podczas dyskusji publicznej na temat polityki u zarania rewolucji; zabrał głos tuż po Kiereńskim, a kontrast między naszym płomiennym przyjacielem a pańskim ojcem z jego angielską sangfroid i brakiem gestykulacji...

(s. 114)

To właśnie wtedy, przerywając mu, narrator informuje Oksmana i zarazem nas, czytelników, że jest pogrobowcem. Chwilę potem czytamy: „Mój ojciec był hazardzistą i hulaką”. I: „Jego poglądy polityczne były niewymuszone, reakcyjne” (s. 115).

Opowieść księgarza, jak również przytoczone słowa Wadima należy, ma się rozumieć, czytać niejako „na tle” tego, co wiemy o ojcu Nabokova. A sporo dowiedzieć się możemy z *Pamięci, przemów.* To właśnie ta książka jest tu intertekstem (a jednocześnie intratekstem, gdyż chodzi o dzieło tego samego autora). Dowiadujemy się między innymi, że był politykiem liberalnym, członkiem Partii Konstytucyjno-Demokratycznej, że wybrano go do Pierwszej Dumy, że w rządzie tymczasowym po wybuchu rewolucji lutowej zajmował stanowisko szefa kancelarii. Dowiadujemy się też, że był „oratorem w «angielskim stylu», który starał się nie wymachiwać ręką, jakby rąbał mięso, oraz unikał jałowego ujadania demagogów”⁶³, jak również że miał zamiłowanie do opery, głębokie i trwałe: „w latach 1880–1922 słyszał chyba wszystkich liczących się śpiewaków europejskich – i chociaż sam nie potrafił nic zagrać (wyjąwszy majestatycznie brzmiące pierwsze akordy uwertury do *Rusłana*), pamiętał każdy dźwięk ulubionych oper”⁶⁴.

Wygląda więc na to, że zdrowa psychicznie część osobowości narratora to... nie, nie Vladimir Nabokov, tylko swego rodzaju reprezentant Nabokova, fikcyjna postać podobna do niego, autor *Maszeńki*, a nie *Tamary*, *Camery obscury*, a nie *Camery lucidy*, *Lolity*, a nie *Królestwa nad morzem*. Nie należy jednak tej fikcyjnej postaci utożsamiać z postacią realną, tak jak nie należy z rzeczywistym autorem utożsamiać mającego wiele jego cech narratora *Pnina*.

Pod koniec powieści czytamy: „Wydałem ryk radości i wkroczyła Rzeczywistość” (s. 289). To do szpitalnego pokoju, w którym narrator wraca do zdrowia po ciężkim ataku demencji, owocującym paraliżem, wchodzi ostatnia ukochana Wadima („Ty”). Jest ona kojarzona z rzeczywistością. Rzeczywistość wypiera urojenia, dokonuje się, jak wolno domniemywać, scalenie osobowości. Na samym początku utworu znajdujemy zdanie: „Pierwszą ze swoich trzech lub czterech kolejnych żon poznałem w dziwnych okolicznościach” (s. 9). To nie dowód szczególnego zaćmienia umysłu (w końcu każdy normalny człowiek, może z wyjątkiem sułtanów, pamięta, ile miał żon) ani nie wyraz nonszalancji, pokazowej dezynwoltury zbławowanego pisarza. Po prostu czwarta z żon narratora jest innej natury niż trzy pozostałe. Ona jest jak najbardziej realna.

Schizofreniczne rozdwojenie osobowości nie wyczerpuje jednak zagadnienia dwoistości, podwójności w powieści. „Są powody, by przypuszczać – pisze Johnson – że istnieje jeszcze jeden wymiar dwoistości WW. Obląkanym narratorem w paru wypadkach

⁶³ V. Nabokov, *Pamięci, przemów.*, s. 161.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 162.

mocno wstrząsa wtargnięcie w jego urojony świat drobnych dowodów na to, że rzeczy nie przedstawiają się tak, jak się wydaje. Zetknięcie się z nimi prowadzi go do zastanowienia się nad pełnym niepokojem poczuciem swej tożsamości. Nie jest kwestią przypadku, że owe rozmyślenia dotyczące tożsamości często są ujmowane w terminy «innego świata». Fantastyczny świat WW nie jest przygodnym zlepkiem, tylko hermetycznym systemem, osobną rzeczywistością. Elementy przenikające ze zwyczajnej rzeczywistości wydają mu się zabarwionymi szaleństwem obrazami ze zniekształconego bliźniaczego świata, w którym żyje inny WW. Oto podstawa dwuświatowej kosmologii PNTA⁶⁵.

Koncepcja bliźniaczych światów znalazła najpełniejszy kształt w innej późnej powieści Nabokova, *Adzie*, której akcja toczy się na planecie o nazwie Antytterra (czyli Antyziemia). Nasza Ziemia (Terra) jest nie całkiem identyczną bliźniaczką owej planety. Jak się zdaje, bliźniacze światy występują też w *Arlekinach* i znajdujemy w nich sugestię istnienia nie całkiem identycznego bliźniaka narratora. „W paru wypadkach z tych – pisze Johnson – kiedy wspomniany jest nie całkiem identyczny bliźniak (nie całkiem identyczny, bo zmienione są lewa i prawa strona), sugeruje się, że żyje on w innym świecie, być może nawet w innej galaktyce. [...] Wadim Wadimowicz, antypostać odpowiadająca «Władimirowi Władimirowiczowi» żyje w antyświecie, który w zniekształcony sposób odbija świat drugiego WW. WW, pewnie ze względu na swoje szczególne szaleństwo, ma momenty przecucia istnienia przeciwstawionego mu bliźniaka i jego świata. Fikcyjny kosmos *Arlekinów* i ich narrator, tak samo jak fikcyjny kosmos *Ady*, Antytterra, jest przeciwstawiony «mitycznemu» kosmosowi Terry, tzn. naszemu światu. Dla antytterranów Terra jest mentalnie dostępna tylko w stanach szaleństwa, a WW jest najbardziej podatny na poczucie innego świata i własnego innego «ja» w okresach poważnych problemów psychicznych»⁶⁶.

Dwa światy obecne są, jak pamiętamy, już w powieściowym debiucie Nabokova, *Maszerńce*. Jest tam świat rzeczywisty i idealny świat wspomnień. W ostatniej ukończonej powieści pisarza też pojawia się ten temat, powracający w bardzo wielu jego utworach. Tutaj mamy do czynienia, z jednej strony, z urojonym światem Wadima Wadimowicza, fantazją jego obłąkanego umysłu, i z „realnym” światem jego innego, zdrowego psychicznie „ja”, z drugiej zaś – ze światem fikcji i światem rzeczywistym. I jeszcze na inny sposób dwa światy są tu obecne. Wszak w „filozoficznym wierszu o miłości” (s. 35) pióra narratora znajduje się kluczowe dla Nabokova słowo *potustoronnost'*, czyli „zaświatowość”, „zaświaty”, „przyszłe życie”. I być może właśnie owe zaświaty „lekko otwarły się w ciemności”. Stan zakochania pozwala zajrzeć w inną rzeczywistość. Jak wiemy z wielu utworów Nabokova, pozwala na to również twórczość artystyczna i obcowanie z prawdziwie wielką sztuką.

⁶⁵ D. B. Johnson, *The Ambidextrous Universe...*, s. 173.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 177.

XXIV

ORYGINAŁ LAURY

Wbrew określeniu, które znajduje się na okładce angielskojęzycznych wydań *Oryginału Laury* (*The Original of Laura*)¹ – „a novel in fragments” – nie mamy do czynienia z powieścią we fragmentach, tylko ze szkicami i notatkami do nienapisanej powieści, szkicami, które raczej w niewielkim stopniu pozwalają się zorientować w planie całości, być może nawet stosunkowo obszernej. Nie ma racji Martin Amis, kiedy pisze, że utwór „natychmiast jest rozpoznawalny jako dłuższe opowiadanie ze wszystkich sił starające się przerodzić w mikropowieść”². Autor zamierzał napisać książkę objętości jakichś dwustu stron, przynajmniej jeśli wierzyć datowanemu 20 IV 1976 listowi do wydawnictwa McGraw-Hill, w którym informował, że osiągnął właśnie sto stron druku, czyli mniej więcej połowę dzieła³. Kłopot jednak w tym, że to, co zostało po śmierci Nabokova, sto trzydzieści osiem kart katalogowych, nie odpowiada stu stronom druku, tylko znacznie mniejszej ich liczbie, a przecież pisarz kontynuował pisanie *Oryginału Laury* po dacie poinformowania wydawcy o stanie prac nad utworem. Chyba opierając się na stwierdzeniu z tego listu, William Skidelsky uznaje, że książka „w istocie jest gotowym szkicem mniej więcej połowy powieści (bardzo szczupłej) oraz szeregiem notatek dotyczących reszty”⁴. Naprawdę jednak i tego, czy dysponujemy szkicem aż połowy dzieła, bynajmniej nie możemy być pewni. Różne wątki pojawiające się w notatkach, gdyby Nabokov miał na to czas, zostałyby pewnie rozwinięte, niewykluczone, że na wielu stronach, a centralne tematy utworu, czyli, po pierwsze, temat małżeństwa Philipa Wilda i Flory Linde oraz powieściowego bestselleru o Florze pt. *Moja Laura* i, po drugie, temat rozkosznej śmierci, planowanego przez Wilda i być może ostatecznie dokonanego samobójstwa przez wymazanie siebie myślą, o którym on z kolei pisze swoje dzieło – wydają się dalekie od wyczerpania.

Jeszcze przed dokończeniem *Patrz na te arlekiны!*, co, jak pamiętamy, nastąpiło w kwietniu 1974 r., Nabokov zaczął obmyślać kolejną książkę. Na początku maja napisał

---

¹ Książka ukazała się jesienią 2009 r. w Stanach Zjednoczonych, nakładem nowojorskiego wydawnictwa Alfred A. Knopf (należącego do Random House Inc.) oraz w Wielkiej Brytanii, nakładem wydawnictwa Penguin Books z siedzibą w Londynie.

² M. A m i s, *The Problem with Nabokov*, „The Guardian”, 14 XI 2009.

³ B. B o y d, *Vladimir Nabokov, The American Years*, Princeton, New Jersey 1991, s. 654.

⁴ W. S k i d e l s k y, *The Original of Laura by Vladimir Nabokov*, „The Observer”, 22 XI 2009.

do redaktora naczelnego wydawnictwa, z którym zawarł umowę na sześć tytułów, i w liście stwierdził między innymi, iż ma dość precyzyjnie zaplanowaną nową powieść, w związku z czym chciałby szybkiej publikacji *Arlekinów*, żeby dwa jego nowe utwory tego samego gatunku rozdzielił odpowiednio duży odstęp czasowy⁵. Jak powiada biograf pisarza: „Szczególną cechą metody twórczej Nabokova było to, że najpierw wyobrażał sobie powieść od początku do końca, kompletną, dopiero później zaś ją spisywał. Chociaż nowa powieść, *Oryginał Laury*, tkwiła w jego umyśle przez trzy lata, to seria wypadków i chorób przeszkodziła mu w przeniesieniu na karty katalogowe czegoś więcej niż skrawek czy parę skrawków tego wyrazistego obrazu myślowego”⁶. Ostateczny tytuł pojawił się zresztą dopiero po pewnym czasie, jak pisze Boyd, autor zdecydował się na *Oryginał Laury* w połowie lutego 1976 r.⁷ Wcześniej nazywał tworzone dzieło inaczej. Na samym początku grudnia 1974 wymyślił tytuł, który okazał się prowizoryczny: *Umieranie to świetna zabawa* (*Dying Is Fun*)⁸. Jak się zdaje, funkcjonował jeszcze jeden tytuł roboczy: *Przeciwieństwo Laury* (*The Opposite of Laura*)⁹. Oba tytuły, roboczy i ostateczny, tworzą ten sam skrót TOOL, którym w odniesieniu do tworzonej książki posługiwał się czasem Nabokov (tak jak w odniesieniu do poprzedniej używał również tworzącego angielskie słowo skrótu LATH). Na początku 1976 jego żona w listownej odpowiedzi brytyjskiemu poecie, pisarzowi i krytykowi Johnowi Wainowi odrzuciła w imieniu męża propozycję napisania jakiegoś tekstu do tomu poświęconego Edmundowi Wilsonowi, stwierdzając, że „VN pogrążony jest w pracy nad nową powieścią”¹⁰. Mimo zmęczenia i wyścigu z kurczącym się czasem, praca nad książką przynajmniej niekiedy dawała twórcy sporą radość. W liście z lutego 1976 jego adresat, Fred Hills, wspomniany już redaktor naczelny wydawnictwa McGraw-Hill, mógł przeczytać: „Cudownie spędzam czas ze swoją nową powieścią”¹¹. Pisarz miał zresztą nadzieję, że dokończy utwór jeszcze w tym samym roku, nim lato dobiegnie kresu¹². Tak się niestety nie stało. 1 maja potknął się o jakiś mebel i trafił do szpitala ze wstrząśnieniem mózgu. W czerwcu znowu musiał być hospitalizowany, tym razem z powodu infekcji. 30 października w ankiecie „New York Times Book Review” w odpowiedzi na pytanie o trzy ostatnio przeczytane książki, wymienił wśród nich „*Oryginał Laury*, nie całkiem ukończony rękopis powieści, której pisanie i przerabianie zacząłem przed swoją chorobą i która jest gotowa w moim umyśle: musiałem jakichś pięćdziesiąt razy przebiec ją w dziennej malignie; w otoczonym murem ogrodzie czytałem tekst na głos niewielkiemu audytorium ze snu.

⁵ B. B o y d, *op. cit.*, s. 643; i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, przeł. i oprac. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 401.

⁶ B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 643.

⁷ *Ibidem*, s. 653.

⁸ *Ibidem*, s. 663 i 730 (przypis 74); i d e m, *Nabokov. Dwa oblicza*, s. 111. Polski przekład biografii sugeruje, że chodziło o rozwinięcie tytułu *Oryginał Laury*, tak jednak nie było.

⁹ Por. S. M a r s h, *Vladimir Nabokov, His Masterpieces and the Burning Question*, „The Times”, 14 II 2008; R. M c C r u m, *The Final Twist in Nabokov's Untold Story*, „The Observer”, 25 X 2009.

¹⁰ List datowany 16 stycznia. V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Bruccoli, San Diego 1989, s. 553.

¹¹ Cyt. za: B. B o y d, *Vladimir Nabokov: The American Years*, s. 653.

¹² *Ibidem*, s. 654.

Moja publiczność składała się z pawi, gołębi, moich nieżyjących od dawna rodziców, dwu cyprysów, kilku przycupniętych dookoła młodych pielęgniarek oraz lekarza rodzinnego, tak starego, że był niemal niewidzialny. Zapewne ze względu na zająknięcia i napady kaszlu historia mojej biednej Laury miała u słuchaczy mniejsze powodzenie niż to, które mam nadzieję, zdobędzie, kiedy w odpowiednim czasie zostanie opublikowana¹³. W kolejnych miesiącach Nabokov nadal pisał swą książkę, kiedy tylko miał na to dość siły. W marcu 1977 znów jednak znalazł się w szpitalu. Wypisano go 7 maja, ale już 5 czerwca przetransportowano go tam jeszcze raz. Zmarł 2 lipca o 18.50. Stało się to w Hôpital Nestlé przy alei Pierre'a Deckera 5 w Lozannie. Montreux, gdzie Nabokovowie mieszkali stale od roku 1962, i Lozannę dzieli tylko około dwudziestu pięciu kilometrów, więc autor *Noty o autorze* dołączonej do edycji *Oryginału Laury* mógł napisać, że Nabokov zmarł „w szpitalu niedaleko Montreux”¹⁴.

Poruszający, zwłaszcza w kontekście chorób i zbliżającego się kresu twórcy, jest temat śmierci, tak ważny dla powieści. Tym, czego pragnie bohater Nabokova, sławny neurolog Philip Wild, jest śmierć bezbolesna, a nawet niosąca przyjemność, wręcz ekstazę. Trudno natomiast w *Oryginalu Laury* znaleźć typowe dla tyłu utworów pisarza napomknienia metafizyczne, odwołania zaświatowe (choć w pewnym momencie mowa jest o „widmach wykonujących swą widmową robotę”, a zaraz potem czytamy: „na pewno nie z żadnego ziemskiego powodu ten fragment przypomina rytmem inną powieść” – nie z powodu ziemskiego, a więc z pozaziemskiego)¹⁵.

Nie wiadomo, jak inaczej niż tylko przez osobę Wilda temat „słodkiej śmierci” miał się łączyć z historią Flory i historią jej fikcyjnego portretu (to Flora jest w świecie przedstawionym utworu Nabokova „oryginałem” wzorowanej na niej Laury, postaci literackiej), czyli powieści *Moja Laura*. W pewnym momencie czytamy w opisie tej powieści: „«Ja» owej książki to neurotyczny i niezdecydowany mężczyzna, który niszczy swoją kochankę w ten sposób, że ją portretuje” (s. 121). Czy jednak to zabijanie ma cokolwiek wspólnego z samobójczą metodą Wilda, który „rysuje” swój schematyczny portret mentalny i wymazuje poszczególne części ciała, unicestwiając je w ten sposób? W książce mamy też malarski portret Flory, ale po jego stworzeniu przez „odtrąconego wielbiciela” (s. 219), polskiego artystę Rawicza, bohaterka nadal żyje, podobnie jak żyje po napisaniu *Mojej Laury*, pod koniec powieści (Nabokov zaznaczył na fiszce, że to „ostatni akapit”, s. 223) widzimy przecież Florę z kupionym właśnie w dworcowym kiosku egzemplarzem *Mojej Laury* na kolanach. Jej znajoma, Winny Carr, mówi: „mam nadzieję, że spodoba ci się historia twojego życia”, a potem dodaje: „jest tam twoja wspaniała śmierć” (s. 225) i próbuje znaleźć odpowiedni fragment, ponieważ jednak z braku czasu nie udaje się jej go zlokalizować (nie jest całkiem na końcu), ani Flora w tym momencie, ani my nie dowiadujemy się, jak owa śmierć wygląda.

¹³ „New York Review of Books”, 5 XII 1976. Cyt. za: V. N a b o k o v, *Selected Letters 1940–1977*, s. 562.

¹⁴ *Nota o autorze*. [W:] V. N a b o k o v, *Oryginał Laury (Umieranie to świetna zabawa)*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2010, s. 278.

¹⁵ V. N a b o k o v, *Oryginał Laury*, s. 101. Dalsze cytaty z *Oryginału Laury* i odwołania do niego na podstawie tego samego wydania. Po cytacie lub odwołaniu w nawiasie znajdzie się numer strony.

Trudno zgadnąć, czy Nabokov zamierzał, tak jak czynił to w niektórych innych utworach, przedstawić nam książkę w książce, kompletne dzieło jednej ze swoich postaci. W tym, co do nas dotarło, najwyżej fragment o spotkaniu po długim rozłączeniu i o „religijnej gorliwości” (s. 134) Laury, jeśli chodzi tu właśnie o nią, a nie o kogoś innego, bo tego nie jesteśmy bynajmniej w stu procentach pewni, mógłby okazać się urywkiem powieści w powieści¹⁶. Nie wiadomo też, kto właściwie napisał tę powieść – i do tego chyba jakieś wiersze, może więc to nie przeoczenie, że w pewnym miejscu mowa jest w liczbie mnogiej o „książkach jej kochanka”, w których można przeczytać o Florze (s. 90) – wiemy jedynie, że ów autor miał z Florą romans (s. 73). Jako zapewne jeden z jej mężczyzn autorem mógłby więc być jakiś Eric, którego notatki mamy okazję poznać (s. 132), ale ponieważ niemal niczego się o nim nie dowiadujemy, nie dysponujemy materiałem pozwalającym potwierdzić lub odrzucić tę hipotezę. Wydaje się, że to autor *Mojej Laury* jest narratorem w rozdziale I. Nie mamy tu jednak do czynienia z fragmentem jego książki, utworu wtrąconego, fikcji drugiego stopnia, już choćby dlatego, że bohaterka nazywana jest Florą, a nie Laurą¹⁷. Narrator ów wspomina o swojej powieści: „Jej [Flory – L.E.] wspaniały układ kostny natychmiast wśliznął się do powieści, w istocie stał się tajemną strukturą owej powieści, podtrzymując przy okazji wiele wierszy” (s. 22). Skoro to on wydaje się jej autorem, to możemy przynajmniej określić jego narodowość: jest mianowicie Rosjaninem lub osobą rosyjskiego pochodzenia. Typowo rosyjskie imię nosi tylko Ivan (Iwan) Vaughan (natomiast nie jest takim imieniem Erik czy Eryk)¹⁸, wspomniany tylko raz, na fiszce, na której mówi się o powstaniu, wydaniu i recepcji *Mojej Laury* (s. 73). Z kolei nazwisko Vaughan jest anglosaskie, a nosił je słynny siedemnastowieczny poeta angielski, co mogłoby, choć to jedynie domysł, wskazywać na pisarską profesję Ivana. *Nota bene*, można tu dostrzec autoaluzję literacką, jako że bohater i główny narrator Nabokovowskiej *Ady* to Van Veen, a owo Van pochodzi, jak

¹⁶ Być może za poszlakę fikcyjnego charakteru (chodzi oczywiście o fikcyjność w stosunku do świata przedstawionego, fikcyjność drugiego stopnia) tego fragmentu jest fakt, że miejscem owej „religijnej gorliwości” jest „Zielona Kaplica pod wezwaniem św. Esmeraldy” (s. 135) w jakimś środkowoeuropejskim kurorcie. Rzecz w tym, że – jak się zdaje – nie ma świętej o imieniu Esmeralda, czy raczej nie było w czasie, kiedy toczy się akcja powieści w powieści i kiedy pisany był *Oryginał Laury*, bo św. Esmeralda (wł. Smeralda) Calafato z Messyny (1434–1451), przeorysza klasztoru klarysek, została kanonizowana dopiero w 1988 r. Imię Esmeralda, wywodzące się od szmaragdu (stąd Zielona Kaplica, gdyż szmaragdy mają, jak wiadomo, zielony kolor), spopularyzował Victor Hugo nazywając tak bohaterkę swej *Katedry Marii Panny w Paryżu* (1831, *Notre-Dame de Paris*), młodziutką Cygankę. Por. P. H a n k s, F. H o d g e s, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2003, s. 108 (hasło *Esmeralda*).

¹⁷ Nie jest też raczej fragmentem *Mojej Laury* tekst rozdziału piątego, mimo że w odniesieniu do bohaterki w pewnym miejscu pojawia się w nim imię Laura („Laura zlekceważyła tę inteligencję”, s. 68), pamiętajmy bowiem, że Philip Wild jest tu Philipem Wildem, a nie Philidorem Sauvage (ang. *wild* i fr. *sauvage* znaczy to samo – „dziki”), jak ma być nazywany w fikcyjnej książce (s. 77). „Laura” jest w tym miejscu albo pomyłką Nabokova, na tym etapie tworzenia całkowicie zrozumiałą, albo zabawą narratorem nazywającego ten jeden raz Florę imieniem wzorowanej na niej postaci z powieści w powieści. Niewątpliwie taką zabawą jest występująca chwilę później kontaminacja obu imion – „Flaura” (s. 70).

¹⁸ Imienia tego nie wymienia nawet autor słownika imion rosyjskich: N. A. P i o t r o w s k i, *Słownik rosyjskich licznych imion*, Moskwa 1980. Nie znaczy to, że imię to w Rosji w ogóle nie może wystąpić, por. „Erik” podany jako forma rosyjska tego imienia pochodzenia skandynawskiego w: H. F r o s, S. J., F. S o w a, *Księga imion i świętych*, t. II, Kraków 1997, s. 190 (hasło *Eryk*).

wiemy z samego utworu, od imienia Iwan¹⁹; Vaughan czyta się „won”, w innym zapisie „von”, a niemieckie „von” znaczy to samo co niderlandzkie „van” i jest podobnie jak ono występującą przed nazwiskami partykułą. Poza tym można by to zagadkowe dla nas imię i nazwisko przeczytać po rosyjsku jako „Iwan won”, czyli „precz z Iwanem”, co dałoby się zrozumieć przez pryzmat stosunku Wilda do kochanka żony (stwierdza on, że *Moja Laura* jest „arcydziełem”, opatrując wszelako ten rzeczownik epitetem „irytujące”, s. 125). Nie możemy jednak wcale być pewni, czy opisana tu gra była przez Nabokova zamierzona.

Bez wątpienia zamierzone odwołania do własnej twórczości stanowią natomiast imię i nazwisko pierwszej miłości Wilda (Aurora Lee – aluzja do Annabel Leigh z *Lolity*), nawiązujący do opowiadania *Wiosna w Fialcie* tytuł obrazu dziadka Flory, Lwa Lindego, *Kwiecień w Jalcie* (s. 37), a przede wszystkim postać Huberta H. Huberta, która musi się skojarzyć z narratorem i bohaterem najsłynniejszej książki Nabokova. Huberta H. Huberta widzimy oczami małej Flory, obawiającej się budzącego w niej obrzydzenie kontaktu z jego ciałem. Skojarzenie z Humbertem Humbertem sprawia, że jej obawę przed molestowaniem seksualnym uznajemy za w pełni uzasadnioną i jesteśmy pewni niecznych zamiarów „starszego, ale ciągle pełnego wigoru Anglika” (s. 41). Tymczasem może to być typowo Nabokovowski fałszywy trop i zgodnie ze słowami narracji należy uznać pana Huberta za „całkiem nieszkodliwego” (s. 48). Wprawdzie ostatni rok życia spędził on w domu matki Flory i był to rok „szczęśliwy” (s. 52), ale Flora niewinność straci dopiero po jego śmierci (s. 53).

Narratorem wielu partii utworu wydaje się Philip Wild lub może jakaś postać reprezentująca go w pisanej przezeń książce, owym „testamencie neurologa” (s. 16). Być może książkowym (chodzi o książkę w książce) *alter ego* Wilda jest Nigel Dalling (s. 85). „To powracające «i»” (*ibidem*) – czytamy; ale litera „i” jeszcze więcej razy powraca w imieniu i nazwisku Philip Wild. Dalling jest chyba tożsamy z A.N.D. czy AND-em wspomnianym gdzie indziej (s. 102–103). Z drugiej strony w pewnym miejscu Wild wypowiada się – i to na dość intymny temat – absolutnie bez żadnej maski: „Ja, Philip Wild[,] wykładowca psychologii eksperymentalnej na Uniwersytecie Aksona, przez ostatnich siedemnaście lat cierpiełem wskutek upokarzających dolegliwości żołądkowych” (s. 88). Może więc część tekstu stanowią fragmenty książki Wilda, gdzie występuje on pod fikcyjnym nazwiskiem, a część to jego zapiski dziennikowe? Tego się już nie dowiemy.

W niedokończonym, jeśli można tak powiedzieć, bardzo niedokończonym rękopisie Nabokova pojawia się jeszcze wiele innych zagadek, których niepodobna rozwiązać.

Nie wiadomo na przykład, czemu ma służyć, przedstawione na fiszce oznaczonej zapisem „Koniec przedostatniego rozdziału” (s. 108) zawładnięcie fragmentem książki nieżyjącego już Wilda (z przywłaszczeniem sobie cudzego rękopisu, przypomnijmy, mamy do czynienia już w *Błędym ogniu*). Jej ostatni rozdział wyrywa z ręki przepisującej teksty Wilda sekretarki jakiś inny jej pracodawca, chcąc, jak czytamy, znaleźć dla niego stosowniejsze miejsce publikacji niż to, które wybrał zmarły na atak serca autor książkowego „testamentu neurologa” (jak się wolno domyślać, ów atak serca był rezultatem działań samobójczych; niewykluczone jednak również, że chodzi o zwyczajny

¹⁹ Por. choćby drzewo genealogiczne umieszczone na początku książki: V. N a b o k o v, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009, s. 7.

zawał, wówczas kryłaby się w tym drwina Nabokova: Wild tak dokładnie planuje swoją śmierć, chce ją zaplanować we wszystkich szczegółach i precyzyjnie wybrać jej czas, a tymczasem ona dopada go znienacka). Dlaczego jednak to robi? A przede wszystkim: kim jest ów „inny pracodawca”? Może jest nim autor *Mojej Laury* – takie przypuszczenie, nie wiedzieć czemu, przedstawione przezeń jako pewnik, wysuwa jeden z recenzentów niedokończonego dzieła Nabokova²⁰. Autorowi *Mojej Laury* mógłby się może przydać do uśmiercenia powieściowej bohaterki opis metody wymazywania samego siebie, rzecz jednak w tym, że *Moja Laura* powstała i została wydana wcześniej, Philip Wild miał przecież okazję ją przeczytać (autor *Mojej Laury* mógł może poznać tę metodę od swojej kochanki, która zajrzała do zapisków męża). Nadal więc nie potrafimy znaleźć motywu i czyn „innego” pozostaje dla nas zbijającą z tropu tajemnicą.

Po publikacji *Oryginału Laury* (a także przed nią) sporo uwagi poświęcano etycznej stronie decyzji syna pisarza, Dmitriego Nabokova. W końcu autor niekompletnego rękopisu wyraził swoją wolę całkowicie jasno i jednoznacznie: nakazał go spalić. Pozwolimy sobie nie ustosunkowywać się do tej kwestii. Książka się ukazała, jest w tej chwili konkretnym faktem literackim i owemu faktowi należy się baczna uwaga. Niewątpliwie dla miłośników twórczości Nabokova każdy tekst będący jego dziełem stanowi bezcenny skarb, a co dopiero mówić o tekście literackim. Fakt, że utwór daleki jest od postaci finalnej, czyni go pod pewnymi względami jeszcze cenniejszym, po raz pierwszy bowiem mamy wgląd (lub złudzenie wglądu) w proces twórczy tego wielkiego artysty. Nie ulega natomiast wątpliwości, że zadeklarowany i bezkompromisowy perfekcjonista Nabokov, przynajmniej taki, jaki wyłania się z własnych stanowczych opinii i z tekstów innych na jego temat, byłby zażenowany i chyba mocno poirytowany, a nawet rozgniewany tym, że widzimy jego dzieło, by tak rzec, w dezabilu, w stanie rozmemłania, niezapięte na ostatni przecinek. Nawet w takim wypadku, gdyby opowiedział całą fabułę, dokończył swój szkic, ale nie miał czasu utworu wypolerować, doprowadzić do postaci, którą mógłby uznać za ostateczną i w pełni go zadowalającą, skazałby go zapewne na płomienie.

Opinie na temat stosowności wydania *Oryginału Laury* były i są rozmaite. Przynajmniej jedna osoba radykalnie swoją opinię zmieniła, a że osobą tą jest jeden z najlepszych znawców życia i dzieła Nabokova, profesor Brian Boyd, fakt ten wydaje się ciekawy i znaczący. Kiedy przed laty nowozelandzki badacz poznał niedokończone dzieło, radził wdowie i synowi, żeby je zgodnie z wolą autora zniszczyli. Ale w 2008 r. powiedział Stefanie Marsh, że ma już zgola inne zdanie. „Przeczytałem ten tekst w lepszych warunkach – mówił – i sądzę, że to fascynująca powieść. Rzecz jest bardzo fragmentaryczna, ludzie nie powinni oczekiwać tego, że ich porwie. Ale Nabokov wyczynia z prozą wspaniałe rzeczy, fabuła zaledwie błyska i przemyka, postaci są raczej mało pociągające. Niemniej utwór wydaje się technicznym *tour de force*, tak jak późne dzieła Shakespeare’a, w których używając swej własnej techniki, napina on jej możliwości w sposób bardzo skoncentrowany”²¹.

²⁰ D. Gates, *Nabokov's Last Puzzle*, „The New York Times”, 11 XI 2009.

²¹ S. Marsh, *op. cit.*

ZAKOŃCZENIE

Koncepcja dwu (lub więcej, ale rzuca się w oczy przede wszystkim binarność) światów pączkuje w twórczości Nabokova wcześniej i przenika ją do samego końca. Donald Barton Johnson wspomina w związku z tym o szczególnej Nabokovowskiej „kosmologii”¹. Zamiast o dwu światach można mówić o dwu rzeczywistościach czy dwu przestrzeniach. Jurij Lewin używa określeń „dwuświatowość” (*dwumirnost’*) oraz „dwuprzestrzenność” (*dwuprostranstwiennost’*), obejmując je ostatecznie terminem „bispacjalność” (*bispacyalnost’*)². Przejawia się ta koncepcja w dziele pisarza na różne sposoby: ten świat i tamten świat, świat życia i świat śmierci, świat żywych i świat umarłych, świat wygnania i świat ojczyzny³, świat teraźniejszości i świat przeszłości, świat aktualnych przeżyć i świat wspomnień, świat materii i świat ducha, świat nędznych kopii i świat platońskich idei, świat cieni i tego, co cienie rzuca, świat jawy i świat snu, świat obłąkańczych rojeń i świat faktów, a nade wszystko świat realny i świat fikcyjny, stworzony w umyśle artysty. Prawdziwa sztuka, z całym jej skomplikowaniem i wyszukaniem i z całą jej oryginalnością, wydaje się gwarantem innych doskonalszych światów, przede wszystkim świata życia pozagrobowego. Jak to ujmuje jeden z najlepszych kiedykolwiek wymyślonych, a więc fikcyjnych, poetów, John Shade, jedna z „uprzywilejowanych” Nabokovowskich postaci, jeden z jego faworytów:

Bo rozumiem istnienie – przynajmniej w tym skrócie,
W mej własnej wersji – tylko dzięki mojej sztuce,
Sztuce upajających mózg kombinatoryk;
Jeśli mój mały wszechświat ma rytm do tej pory
Równy, to i puls boskich galaktyk nie zamęt
Ma u swych podstaw, ale jambiczny pentametr⁴.

---

¹ D. B. Johnson, *Introduction*, [w:] i d e m, *World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor 1985, s. 1–2.

² J. I. Lewin, *Bispacyalnost’ kak invariant poetičeskogo mira W. Nabokowa*, „Russian Literature” 1990, vol. XXVIII, nr 1, s. 47.

³ Dla Lewina (*ibidem*, s. 46) schemat *exilium* i *patria* to model macierzysty, z którego wywodzą się wszystkie inne. Teza ta może znaleźć uzasadnienie raczej psychologiczne niż jakiegokolwiek inne. Warto też pamiętać o religijnej wizji życia ziemskiego jako wygnania, wizji chętnie podejmowanej przez symbolizm, także rosyjski.

⁴ V. Nabokov, *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak [poemat], M. Kłobukowski [proza], s.l. [Warszawa] 1998, s. 62.

Inną poszlaką istnienia doskonalszych światów jest „artystyczna” organizacja natury, szczególnie dobrze widoczna, przypomnijmy, na przykładzie perfekcji mimikry (której, zdaniem Nabokova, nie da się sprowadzić do roli narzędzia w Darwinowskiej „walce o byt”), jak również dostrzegane *ex post*, ale wyraźne „artystyczne” wzory, widoczne w ludzkich biografiach.

O rzeczywistości poza granicą życia nie potrafimy powiedzieć nic konkretnego, wyraźnego, jednoznacznego ani sprawdzalnego, ale odczucie jej istnienia jest możliwe, umożliwia je, według Nabokova, kilka zjawisk obecnych w naszym świecie: zakochanie, ekstaza czystej nauki, wreszcie prawdziwa sztuka.

Granice między binarnie zestawionymi światami są na ogół niemożliwe do bezkarne przekroczenia, ich przejście kończy się jakiegoś rodzaju katastrofą lub też dochodzi do jego zaniechania. Już w *Maszeńce* bohater zdaje sobie ostatecznie sprawę z tego, że świat wspomnień (i zarazem ojczyzny) nie może wtargnąć w świat jego wygnańczej teraźniejszości. Dawna ukochana przyjeżdżająca po latach niewidzenia do Berlina, nie może być ta sama co dawniej, prawdziwa jest tylko Maszeńka ze wspomnień. W *Splendorze* nielegalne przekroczenie granicy (w tym wypadku granicy państwowej), wkroczenie bohatera na teren Rosji, kończy się prawdopodobnie jego śmiercią, a więc katastrofą właśnie. Co prawda granicę udaje się bezpiecznie przekroczyć (i wrócić do wolnego świata) zaopatrzonemu w fałszywy paszport narratorowi-bohaterowi *Patrz na te arlekin!*, ale granica owa nie jest już prawdziwa, nic bowiem nie zostało z jej o Rosji, ojczyzna zupełnie się nie realizuje, nie urzeczywistnia, wygląd rodzinnego miasta nie wywołuje w nim nawet „dreszczu rozpoznania”⁵. Lewin mówi w związku z tym wątkiem o „parodii motywu «powrotu za cenę śmierci»”⁶. W zakończeniu *Zaproszenia na egzekucję* bohater przekracza granicę dwu światów i kieruje się w stronę, gdzie zapewne znajdują się istoty podobne do niego, ale jego dotychczasowy świat ulega całkowitemu unicestwieniu (można w tym widzieć znak kresu życia bohatera, poszlakę wskazującą na to, że dokonuje się tytułowa egzekucja). Bohater *Nieprawego godła*, również na końcu powieści, trafia ze swego świata do świata autora, a więc swego stwórcy, ale trafia tam za cenę śmierci. Także bohater *Przezroczystych przedmiotów* przekracza granicę dwu światów, dzieje się to jednak w chwili, kiedy umiera. Po drugiej stronie czekają na niego umarli. W żartobliwym wierszu z 1957 r. (utwór opowiada pewną historię, pierwiastek epicki odgrywa więc w nim istotną rolę, zgodnie z wymaganiami gatunku przywołanego w tytule) *Ballada o Longwood Glen (The Ballad of Longwood Glen)* niejaki Art Longwood, „miejscowy kwiaciarz”, wspina się na drzewo w poszukiwaniu rzuconej przez siebie piłki, która – jak mu się zdaje – uwięzła w gałęziach, ale nie schodzi już na dół, znika. Córka Arta konkluduje: „Tata gdzieś się stąd wywspinał” („Dad climbed away”). Pan Longwood natrafił widać na jakiś prześwit między światami⁷ i przekroczył granicę (przedtem

⁵ V. N a b o k o v, *Patrz na te arlekin!*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2005, s. 244.

⁶ J. I. L e w i n, *op. cit.*, s. 69.

⁷ Warto zauważyć, że we wcześniejszym, bo napisanym w Berlinie w 1934 r., wierszu *Jakże cię kocham (Kak ja lublu tiebia)* miejsca, pozwalające na przejście w inną rzeczywistość, pojawiają się, jak się zdaje, w uprzywiejowanej przestrzeni ojczyzny, a w każdym razie na obszarze ojczyznę naznaczonym, są tam „dla duszy, przejścia [fajeziki] / w tkaninie świata cienkiej tak. [...] Zmruż oczy, zmniejsz się, po czym

najwyraźniej przekroczyła ją rzucona przezeń piłka), co jednak znaczy, że w rzeczywistości „wyjściowej”, ziemskiej nie pozostał i już do niej nie powrócił. Główna postać wiersza okazuje się uprzywilejowanym Nabokovowskim bohaterem może dlatego, że ma na imię Art, co jest zdrobnieniem imienia „Arthur”, ale znaczy też „sztuka”, a może wskutek swych związków z przyrodą: nazwisko Longwood to dosłownie „długi las”, przypomnijmy też kwiaciarską profesję bohatera⁸. W każdym razie element natury, liście, odpowiadają „tak” na pytanie wiatru, czyli otwierają przejście na drugą stronę. Ponadto wcześniej czytamy, że przed zniknięciem Art obserwował, „jak na żdźbło pnie się owad, by w końcu odlecieć”. To gapienie się na insekta, który zapowiada „odlot” bohatera (odlot dla niego pożądany), owadoznawcy Nabokowowi musiało się podobać. Kiedy bohater przekracza granicę, staje się oczywiście niewidoczny dla wszystkich po jej wyjściowej stronie: „Nikt nie widział tych tłumów, a ścisk był niemały, / Co bohatera z ziemi w chmur śniegach witały”⁹. W kategoriach rzeczywistości wyjściowej to kolejny przykład przekroczenia granicy, które kończy się katastrofą, unicestwieniem przekraczającego, dla niego jednak jest przejściem do świata lepszego (rodzina bohatera jawi nam się jako dość okropna). Przykłady można by oczywiście mnożyć.

Natomiast jednym z bezpiecznych sposobów przekraczania granic między światami jest twórczość artystyczna (Lewin mówi w związku z tym o „drodze poprzez twórczość”)¹⁰. Tylko jednak twórczość autentyczna, doskonała pozwala nadać rzeczywistości, by tak rzec, docelowej walor prawdziwego, choć jedynie przeczuwanego istnienia.

Ujmując rzecz skrótowo i w dużym uproszczeniu, tak jak dla niektórych protestantów powodzenie w życiu doczesnym jest znakiem boskiego wyboru do szczęśliwości rajskiej, doskonałość i przemyślność artystyczna staje się u Nabokova znakiem doskonałości kosmosu, mieszczącego w sobie „tamten świat”, świat życia pozagrobowego. To dodatkowy i jakże ważny bodziec do tworzenia i studiowania konstrukcji artystycznie jak najdoskonalszych.

---

w wieczność / ukradkiem przebij się na wskroś”. W. N a b o k o w, *Stichi*, Ann Arbor 1979, s. 253. Na wiersz ten zwraca uwagę J. I. L e w i n, *op. cit.*, s. 120, przypis 3.

⁸ Dodać można, że imię „Artur” pochodzi prawdopodobnie od celtyckiego słowa *ardos* – „niedźwiedź”. J. G r z e n i a, *Słownik imion*, Warszawa 2004, s. 62 (hasło *Artur*); H. F r o s, SJ, F. S o w a, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 2007, s. 114 (hasło *Artur*).

⁹ Cytaty z wiersza za: V. N a b o k o v, *Poems and Problems*, New York 1981, s. 177–179.

¹⁰ *Ibidem*, s. 53.

BIBLIOGRAFIA

UTWORY I KORESPONDENCJA NABOKOVA

ORYGINAŁY I AUTORSKIE WERSJE W INNYCH JĘZYKACH

- „Kak riedko tiepier' piszu po-russkij...”. Iz pieriepiski W. W. Nabokowa i M. Aldanowa, ed. A. Czernyszew, „Oktiabr” 1996, nr 1
- The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. S. Karlinsky, London 1979
- Nabokow o Nabokowie i proczem*, red. N. Mielnikow, Moskwa 2002
- Nabokov V., *Ada or Ardour*, New York 1990
- Nabokov V., *The Annotated Lolita*, ed. A. Appel, Jr., New York 1970
- Nabokov V., *The Gift*, New York 1970
- Nabokov V., *Glory*, London 1972
- Nabokov V., *Invitation to a Beheading*, Harmondsworth 1980
- Nabokov V., *Lolita: A Screenplay*, New York 1983
- Nabokov V., *Look at the Harlequins!*, Harmondsworth 1980
- Nabokov V., *Mary*, Harmondsworth 1983
- Nabokov V., *Nikolay Gogol*, London 1973
- Nabokov V., *Pale Fire*, Harmondsworth 2000
- Nabokov V., *Poems and Problems*, New York 1979
- Nabokov V., *The Original of Laura*, New York 2009
- Nabokov V., *The Real Life of Sebastian Knight*, Harmondsworth 1971
- Nabokov V., *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Bruccoli, San Diego 1989
- Nabokov V., *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York 1970
- Nabokov V., *The Stories*, London 1996
- Nabokov V., *Strong Opinions*, New York 1973
- Nabokov V., *Transparent Things*, Greenwich, Conn. 1974
- Nabokov V., *The Waltz Invention*, New York 1966
- Nabokow W., *Drugije bieriega*, Ann Arbor 1978
- Nabokow W., *Lolita*, New York 1967
- Nabokow W., *Pieriepiska s siestroj*, Ann Arbor 1985
- Nabokow W., *Rasskazy. Priglaszenije na kazn'. Roman. Essie, intierwju, recenzii*, Moskwa 1989
- Nabokow W., *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, sost. N. I. Artiemenko-Tolstaja; t. I: 1918–1925, Sankt-Pietierburg 1999; t. II: 1926–1930, Sankt-Pietierburg 1999; t. III: 1930–1934, Sankt-Pietierburg 2001; t. IV: 1935–1937, Sankt-Pietierburg 2002; t. V: 1938–1977, Sankt-Pietierburg 2000

- Nabokov W., *Stichi*, Ann Arbor 1979
- Nabokov W., *Stichotworienija*, wstąpienijsza statja, sost., podgotowka tieksta, primieczanija M. E. Malikowa, Sankt-Pietierburg 2002 (Nowaja Biblioteka poeta)
- Nabokov W., *Sobranije soczinienij w 4 tomach*, Moskwa 1990
- Pisma W. W. Nabokowa k G. P. Struwie. 1925–1930.* Publikacja J. B. Bielodubrowski, publikacja, wstąpienijsza zamietka, komentarii A. A. Dolinin, „Zwieszda” 2003, nr 11
- Pushkin A., *Eugene Onegin. A Novel in Verse*, translated from the Russian with a Commentary by Vladimir Nabokov, New York 1964

PRZEKŁADY POLSKIE

- Nabokov V., *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009
- Nabokov V., *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak, M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1998
- Nabokov V., *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1995
- Nabokov V., *Kęs życia i inne opowiadania*, przeł. L. Engelking, M. Kłobukowski, Warszawa 2009
- Nabokov V., *Król, dama, walet*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2004
- Nabokov V., *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, przeł. L. Engelking, M. Kłobukowski, Warszawa 2007
- Nabokov V., *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997
- Nabokov V., *Lolita*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1991
- Nabokov V., *Maszerka*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2004
- Nabokov V., *Nieprawie godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006
- Nabokov V., *Obrona Łużyna*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2005
- Nabokov V., *Oko*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2005
- Nabokov V., *Oryginał Laury*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2010
- Nabokov V., *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004
- Nabokov V., *Patrz na te arlekiны!*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2005
- Nabokov V., *Pnin*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004
- Nabokov V., *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2002
- Nabokov V., *Przejrzystość rzeczy*, przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa 1982
- Nabokov V., *Przezrocyste przedmioty*, przeł. J. Kozak, s.l. [Warszawa] 1977
- Nabokov V., *Puszkina albo prawdziwe i prawdopodobne*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1987, nr 3
- Nabokov V., *Rozpacz*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003
- Nabokov V., *Skośnie w lewo*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1990
- Nabokov V., *Splendor*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2006
- Nabokov V., *Śmiech w ciemności*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 2000
- Nabokov V., *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991
- Nabokov V., *What Faith Means to a Resisting People*. „The Wellesley Magazine” 1942, vol. 26, nr 4
- Nabokov V., *W raju*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1982, nr 56
- Nabokov V., *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002
- Nabokov V., *Wynalazek Walca*, przeł. P. Niklewicz, „Dialog” 1980, nr 7
- Nabokov V., *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2003
- Nabokov V., *Z nieprawej strony*, przeł. R. Śmietana, Kraków 1995
- Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita”. [W:] V. Nabokov, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s.l. [Warszawa] 1997

OPRACOWANIA DOTYCZĄCE NABOKOVA

KSIĄŻKI

- Alexandrov V., *Nabokov's Otherworld*, Princeton, New Jersey 1991
- Alter R., *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley 1975
- Appel A., Jr., *Nabokov's Dark Cinema*, New York 1974
- A. S. Puszkin i W. W. Nabokow, *Sbornik dokladov mezhdunarodnoj konfierencyi 15–18 aprila 1999 g.*, red. W. P. Stark, Sankt-Pietierburg 1999
- Bader J., *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*, Berkeley 1972
- Barabtarlo G., *Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*, New York 1993
- Barabtarlo G., *Phantom of Fact. A Guide to Nabokov's „Pnin”*, Ann Arbor 1989
- Barreras Gómez A., *El juego intelectual. Ironía y textualidad en las narraciones breves de Vladimir Nabokov*, Logroño 2003
- Blot J., *Nabokov*, Paris 1995
- Bodenstein J., „*The Excitement of Verbal Adventure*”: *A Study of Vladimir Nabokov's English Prose*, Heidelberg 1977
- A Book of Things about Vladimir Nabokov*, ed. C. R. Proffer, Ann Arbor 1972
- Boyd B., *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006
- Boyd B., *Nabokov's „Ada”: The Place of Consciousness*, Ann Arbor 1985
- Boyd B., *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey 1991
- Boyd B., *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey 1990
- Buks N., *Eszafoť w chrusstalnom dworcie. O russkich romanach Władimira Nabokowa*, Moskwa 1998
- Cancogni A., *The Mirage in the Mirror. Nabokov's „Ada” and Itys French Pre-Texts*, New York 1985 (Garland Publications in Comparative Literature)
- Clancy L., *The Novels of Vladimir Nabokov*, New York 1984
- Connolly J. W., *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge 1992
- Davydov S., „Teksty-matreshki” *Vladimira Nabokova*, München 1982 (Slavistische Beiträge, Bd. 152)
- Diment G., *Pnniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*, Seattle and London 1997
- Dolinin A., *Istinnaja žyżń pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*, Sankt-Pietierburg 2004
- Engelking L., *Vladimir Nabokov*, Warszawa 1989
- Field A., *Nabokov: A Bibliography*, New York 1973
- Field A., *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967
- Field A., *Nabokov: His Life in Part*, Harmondsworth 1977
- Field A., *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1981
- Foster J. B., Jr., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, New Jersey 1993
- Fowler D., *Reading Nabokov*, Ithaca 1974
- The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. E. Alexandrov, New York 1995
- Ginter A., *Świat za słowami Władimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*, Łódź 2003
- Grabes H., *Erfundene Biographien: Vladimir Nabokovs englische Romane*, Tübingen 1975
- Grabes H., *Fictious Biographies: Vladimir Nabokov's English Novels*, The Hague 1977
- Grayson J., *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977
- Hyde G. M., *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*, London 1977
- Johnson D. B., *World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor 1985
- Johnson K., Coates S., *Nabokov's Blues: The Scientific Odyssey of Literary Genius*, Cambridge, Massachusetts 1999
- Julia M., *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*, New York 1986
- Karges J., *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*, Ann Arbor 1985

- Klassik biez rietuszy. Literaturnyj mir o tvorczestwie Władimira Nabokowa*, sost. A. G. Mielnikow O. A. Korostielew, Moskwa 2000
- Kurganow J., *Lolita i Ada*, Sankt-Pietierburg 2001
- Lee L., *Vladimir Nabokov*, Boston 1976
- Liwr A., *Nabokow-Nicszeaniec*, Sankt-Pietierburg 2005
- Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*, sous la direction de E. Martiny, Paris 2009
- Maar M., *Solus Rex. Die schöne böse Welt des Vladimir Nabokov*, Berlin 2010
- Maddox L., *Nabokov's Novels in English*, Athens 1983
- Malikowa M., *W. Nabokow. Awto-bio-grafija*, Sankt-Pietierburg 2002
- Mason B. A., *Nabokov's Garden: A Guide to „Ada”*, Ann Arbor 1974
- Meyer P., *Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's „Pale Fire”*, Middletown 1988
- Morton D. E., *Vladimir Nabokov*, New York 1974
- Moynahan J., *Vladimir Nabokov*, Minneapolis 1971
- Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr., C. Newman, New York 1970
- Nabokov: The Critical Heritage*, ed. N. Page, London 1982 (The Critical Heritage Series)
- Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on His Life and Work*, ed. J. E. Rivers, C. Nicol, Austin, Texas 1982
- Nabokov: The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo, Madison 1967
- Nabokov's „Invitation to a Beheading”. A Critical Companion*, ed. J. W. Connolly, Evanston, Il. 1979
- Nabokow o Nabokowie i proczem*, red. N. Mielnikow, Moskwa 2002
- Nabokowskij sbornik. Mastierstwo pisatiela*, red. M. A. Dmitrowska, Kaliningrad 2001
- The New Cambridge Companion to Nabokov*, ed. J. W. Connolly, Cambridge 2005
- Nosik B., *Mir i dar Władimira Nabokowa*, Moskwa 1995
- Parker S. J., *Understanding Vladimir Nabokov*, Columbia, South Carolina 1987
- Pechal Z., *Hra v románu Vladimira Nabokova*, Olomouc 1999
- Pifer E., *Nabokov and the Novel*, Cambridge, Massachusetts 1980
- Proffer C. R., *Keys to „Lolita”*, Bloomington 1968
- Rampton D., *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge, Massachusetts 1984
- Rowe W. W., *Nabokov and Others: Patterns in Russian Literature*, Ann Arbor 1979
- Rowe W. W., *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor 1981
- Schiff S., *Véra Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2005
- Shrayer M. D., *The World of Nabokov's Stories*, Austin 1999
- Stuart D., *Nabokov: The Dimensions of Parody*, Baton Rouge–London 1978
- Szrajer M. D. (Shrayer), *Nabokow: tiemy i wariacyi*, Sankt-Pietierburg 2000
- Stegner P., *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, New York 1966
- Sýkora M., *Vladimir Nabokov. „Americká” témata*, Brno 2006
- Sýkora M., *Vladimir Nabokov od „Mášeňky” k Daru*, Brno 2002
- Szachowska Z., *W poskach Nabokowa*, Paris 1979
- Tammi P., *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki 1985 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, t. 231)
- Tammi P., *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*, Tampere 1999
- Thomas Lokrantz J., *The Underside of the Wave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov*, Uppsala 1973
- Toker L., *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca 1989
- Turkevich Naumann M., *Blue Evenings in Berlin: Nabokov's Short Stories of the 1920s*, New York 1978
- Urban T., *Nabokow w Berlinie*, pier. S. W. Rożnowski, Moskwa 2004
- Vladimir Nabokov. A Tribute*, ed. P. Quennell, London 1979
- Vladimir Nabokov et l'emigration*, red. N. Buhks (Buks), *Cahiers de l'emigration russe* 2, Paris 1993

- Vladimir Nabokov's „*Lolita*”, ed. H. Bloom, New York 1993
- Vladimir Nabokov's „*Lolita*”: A Casebook, ed. E. Pifer, Oxford 2003
- Wood M., *The Magicians Doubts. Nabokov and the Risks of Fiction*, London 1995
- W. W. Nabokow *Pro et contra. Licznost' i tvorczestvo Władimira Nabokowa w ocenke russkich i zarubieżnych myslitielej i issledowatielej. Antologija*, sost. B. Awierin, M. Malikowa, A. Dolinin, Sankt-Pietierburg 1999
- Zimmer D. E., *Nabokovs Berlin*, Berlin 2001
- Zwieriew A., *Nabokow*, Moskwa 2002 (Żyźń zamieczatielnych ludiej, wyp. 812)

STUDIA, SZKICE, RECENZJE, HASŁA SŁOWNIKOWE, KOMENTARZE, WYWIADY

- Adamowicz G., [z. 48. pisma „Sowriemiennye zapiski”, recenzja]. [W:] *Klassik bez rietuszy*
- Alexandrov V. E., [hasło] *The Defense*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Alexandrov V. E., [hasło] *Nabokov and Gumilev*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Alexandrov V. E., [hasło] *Nature and Artifice*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Alladeye R., „A Kind of a detective investigation of the mystery of literary structures”: *quelques aspects de la composition de „Lolita*”. [W:] *Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*
- Alter R., „Ada” or the Perils of Paradise. [W:] *Vladimir Nabokov. A Tribute*
- Amis M., *The Problem with Nabokov*, „The Guardian”, 14 XI 2009
- Andrews L. R., *Deciphering „Signs and Symbols*”. [W:] *Nabokov's Fifth Arc*
- Appel Jr. A., „Ada” Described. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*
- Appel A., Jr., „*Lolita*”: *The Springboard of Parody*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*
- Appel A., Jr., *Remembering Nabokov*. [W:] *Vladimir Nabokov. A Tribute*
- Barabtarlo G., [hasło] *English Short Stories*, [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Barabtarlo G., [hasło] *Pnin*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Barabratlo G., *Oczerk osobiennoziej ustrojstwa dwigatiela w „Priglaszenii na kazn'”*. [W:] *W. W. Nabokow: Pro et contra*
- Berberova N., *The Mechanics of Pale Fire*. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*
- Bethed M., [hasło] *Nabokov and Blok*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Bicilli P., *Wozroźdienie alegorii*, „Sowriemiennye zapiski” 1936, nr 61
- Bielowa T. N., *Ewolucja puszkinskoj tiemy w romannon tvorczestwie Nabokowa*. [W:] *A. S. Puszkina i W. Nabokow*
- Biezrodny M., *Imia czorta*. „Nowoje literaturnoje obozrenije” 1998, nr 31
- Bishop M., *Nabokov at Cornell*. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*
- Boyd B., [hasło] *Ada*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Boyd B., „Even Homais Nods”: *Nabokov's Fallibility; or, How to Revise Lolita*, [W:] *Vladimir Nabokov's „Lolita”. A Casebook*
- Boyd B., *Nabokov's Russian Years Revisited*. [W:] *For SK: In Celebration the Life and Career of Simon Karlinsky*, ed. M. S. Flier, R. P. Hughes, Berkeley 1994
- Boyd B., „Welcome to the Block”: *Priglaszenie na kazn' / Invitation to a Beheading. A Documentary Record*. [W:] *Nabokov's „Invitation to a Beheading”. A Critical Companion*
- Broyard A., *Snag in a Strip Tease*. „The New York Times”, 10 X 1974
- Budrecki L., *Nabokov i literatura*. [W:] *Piętnaście szkiców o nowej prozie amerykańskiej*, Warszawa 1983
- Buhs (Buks) N., *Dwoje igrokow za odnoj doskoj: Wł. Nabokow i Ja. Kawabata*. [W:] *Vladimir Nabokov et l'emigration*
- Buhs (Buks) N., *Les Fantômes de l'opéra dans les romans de Vladimir Nabokov*, „Revue des études slaves”, tome soixante-douzieme, fasc. 3–4
- Bullock R. H., *Humbert the Character, Humbert the Writer*. [W:] *Vladimir Nabokov's „Lolita”*

- Byrd Boegman M., *Invitation to a Beheading and the Many Shades of Kafka*. [W:] *Nabokov's Fifth Arc*
 Campbell J., *Vladimir Nabokov's „Pnin”: The Past in the Present*. [W:] *The Legacy of History. English and American Studies and the Significance of the Past*, vol. 1: *Literature*, ed. T. Bela, Z. Mazur, Kraków 2003
- Carroll W. C., *The Cartesian Nightmare of Despair*. [W:] *Nabokov's Fifth Arc*
 Carroll W., *Nabokov's Signs and Symbols*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*
 Cetlin M., [Korol, dama, walet, recenzja]. [W:] *Klasyk bez rietuszy*
 Chlupáčová K., *Dar tvorby Vladimira Nabokova*. „Svět literatury” 2008, nr 35
 Chochłowski G., [Podwíg, recenzja] [W:] *Klasyk bez rietuszy*
 Chodasiewicz W., [Kamiera obskura, recenzja], [W:] *idem, Koleblemy trienożnik. Izbrannoje*, sost. W. G. Pierlemutier, Moskwa 1991
 Chodasiewicz, O *Sirinie*, [W:] *idem, Koleblemy trienożnik*
 Connolly J. W., *The Function of Literary Allusion in Nabokov's Despair*, „Slavic and East European Journal” 1982, vol. 26, nr 3
 Connolly J. W., [hasło] *King, Queen, Knave*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
 Connolly J. W., [hasło] *Laughter in the Dark*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
 Connolly J. W., 'Nature's Reality' or Humbert's Fancy?: *Scenes of Reunion and Murder in „Lolita”, „Nabokov Studies”* 1995, nr 2
 Connolly J. W., „Pnin”: *The Wonder of Recurrence and Transformation*. [W:] *Nabokov's Fifth Arc*
 Couturier M., [hasło] *Nabokov and Flaubert*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
 Dasko H., *Nabokov po polsku. Na marginesie książki „Przejrzystość rzeczy”, „Polityka”* 1983, nr 31
 Davis D. M., *On the Banks of Lake Lemman Mr. Nabokov Reflects on „Lolita” and „Onegin”, „The National Observer”,* 29 VI 1964
 Davydov S., [hasło] *Despair*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
 Davydov S., [hasło] *Invitation to a Beheading*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
 Davydov S., [hasło] *Nabokov and Pushkin*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
 Davydov S., [hasło] „*Poshlost*”. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
 Dickstein M., *Nabokov's Folly*, „New Republic”, 28 VI 1969
 Dmitrijenko O. A., *Put' Indry. Wopłoszczenije mifa w romanie Nabokowa „Podwíg”, „Russkaja literatura”* 2006, nr 4
 Dolinin A., *Dwojnoje wriemja u Nabokowa (Ot „Dara” k „Lolite”), [w:] idem, Istinnaja žyžn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*
 Dolinin A., [hasło] *The Gift*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
 Dolinin A., *Klio smiejotsia posledniej: Nabokow w sporie s istorizmom*, [w:] *idem, Istinnaja žyžn pisatiela Sirina*
 Dolinin A., *Nabokov and „Third-Rate Literature” (On a Source of „Lolita”), „Elementa”* 1993, vol. I, nr 2
 Dolinin A., *Nabokov's Time Doubling; from „The Gift” to „Lolita”, „Nabokov Studies”* 1995, nr 2
 Dolinin A., *Nabokow i Blok*, [w:] *idem, Istinnaja žyžn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*
 Dolinin A., *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. IV
 Dolinin A., *Zagadka niedopisanogo romana*, [w:] *idem, Istinnaja žyžn pisatiela Sirina. Raboty o Nabokowie*
 Dolinin A., Skonieczna O., *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda...*, t. III
 Dolinin A., Timieniczik R., *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Rasskazy. Priglaszenije na kazn'. Roman. Essie, intierwu, recenzii*
 Dolinin A., Utgof G., *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. III
 Durante L. de la, *Kafka's Reality and Nabokov's Fantasy. On Dwarves, Saints, Beetles, Symbolism, and Genius*, „Comparative Literature” 2007, vol. 59, nr 4

- Duval-Smith P., *Vladimir Nabokov on His Life and Work: A BBC Television Interview*, „The Listener” 1962, nr 1756
- Edmunds J., *Comedy in Lolita*. [W:] *Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*
- Engelking L., *Komentarz tłumacza*. [W:] V. Nabokov, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*
- Fatiejew A. A., *Of „Otczajannogo pobiega” A. S. Puszkin a „Otczajaniu” W. W. Nabokowa*. [W:] A. S. Puszkin i W. W. Nabokow
- Foster Jr. J. B., [hasło] *Bend Sinister*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Foster Jr. J. B., [hasło] *Nabokov and Kafka*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Fromberg S., *The Unwritten Chapters in „The Real Life of Sebastian Knight”*, „Modern Fiction Studies” 1967–1968, vol. 13, nr 4
- Gates D., *Nabokov’s Last Puzzle*. „The New York Times”, 11 XI 2009
- George M., *Wer ist der Lolita-Autor? Ein Interview mit Vladimir Nabokov*, „Die Zeit”, 17 IV 1959
- Gezari J., [hasło] *Chess and Chess Problems*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Gilmanow W. C., *Stranstwija ruskogo Erosa w twórczym świecie Nabokowa*. [W:] *Nabokowskiy sbornik. Mastierstwo pisatiela*
- Goleniszczew-Kutuzow I., [Podwójna recenzja]. [W:] *Klassik bez rietuszy*
- Grabes H., [hasło] *Nabokov and Shakespeare: The English Works*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Grams P., „Prin”: *The Biographer as Meddler*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*
- Griejson Dż. [J. Grayson], *Mietamorfozy „Dara”*, pier. I. Golomsztok, M. Malikowa. [W:] W. W. Nabokow: *Pro et contra*
- Hayman J. G., *A Conversation with Vladimir Nabokov – with Digressions*, „The Twentieth Century”, grudzień 1959
- Heller M., *Nabokow i politika*. [W:] *Vladimir Nabokov et l’émigration*
- Hodgart M., *Happy Families*. [W:] *Nabokov: The Critical Heritage*
- Hollander J., *The Perilous Magic of Nymphets*. [W:] *Nabokov: The Critical Heritage*
- Hyman S. E., *The Handle: „Invitation to a Beheading” and „Bend Sinister”*. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*
- Iwanow G., *W. Sirin „Maszeńka”, „Korol, dama, walet”, „Zaszczyta Łużyńska”, „Wozwraszczenie Czorba, rasskazy”*. [W:] W. W. Nabokow: *Pro et contra*
- Iwanow W. W., *Czort u Nabokowa i Bułgakowa*, „Zwезда” 1996, nr 11
- Ivask G., *The World of Vladimir Nabokov*, „Russian Review” 1961, nr 20
- Izgojew A., *Mieczta i biessilije*. [W:] *Klassik bez rietuszy*
- Jabłokow J. A., *„Jedwa dojdą do puzyri ziemli...” Rasskaz W. Nabokowa „Terra Incognita”: Wozmożnyje kontiekssty wosprijatija*. [W:] *Nabokowskiy sbornik. Mastierstwo pisatiela*
- Janowski A., *Primieczanija*. [W:] *Sobranije soczinienij ruskogo pierioda...*, t. III
- Jerofiejew W., *Łolita ili Zapowiednyj oasis lubwi*. [W:] W. Nabokow, *Łolita*, Moskwa 1989
- Jerofiejew W., *Russkaja proza W. Nabokowa*, [w:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij w 4 tomach*, t. 1
- Jerofiejew W., *W poiskach potierannogo raja (Russkij mietaroman W. Nabokowa)*, [w:] idem, *W łabirintie proklatych woprosow*, Moskwa 1990
- Johnson D. B., *The Ambidextrous Universe of „Look at the Harlequins!”*, [w:] idem, *World in Regression*
- Johnson D. B., *The Chess Key to The Gift*, [w:] idem, *Worlds in Regression*
- Johnson D. B., *Dementia’s Incestuous Children in „Look at the Harlequins”*, [w:] idem, *World in Regression*
- Johnson D. B., [hasło] *The Eye*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Johnson D. B., *Eying Nabokov’s Eye*, „Canadian-American Slavic Studies” 1985, vol. 19, nr 3
- Johnson D. B., *The Index of Refraction in „Pale Fire”*, [w:] idem, *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*
- Johnson D. B., [hasło] *Look at the Harlequins!*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*

- Johnson D. B., *The Mystery of Infinite Consciousness in „Bend Sinister”*, [w:] i d e m, *World in Regression*
- Johnson D. B., [hasło] *Transparent Things*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Jonge A. de, *Nabokov's Uses of Pattern*. [W:] *Vladimir Nabokov. A Tribute*
- Karlin'sky S., *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*
- Karlin'sky S., *Nabokov and Chekhov: The Lesser Russian Tradition*. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*
- Karlin'sky S., *Russian Transparencies*, „Saturday Review”, 6 I 1973
- Karlin'sky S., *Vladimir Nabokov's Novel „Dar” as a Work of Literary Criticism*, „The Slavic and East European Journal” 1963, vol. 7, nr 3
- Kazin A., *In the Mind of Nabokov*. [W:] *Nabokov: The Critical Heritage*
- Kermode F., *Aesthetic Bliss*, „Encounter” 1960, vol. 14, nr z czerwca
- Klein C., „Mixed Parentage”: „Lolita” et l'intrtextualité. [W:] *Lolita. From Nabokov to Kubrick and Lyne*
- Strehle Klemtner S., *To „Special Space”: Transformation in „Invitation to a Beheading”, „Modern Fiction Studies” 1979, vol. 25, nr 3 (Vladimir Nabokov Number)*
- Larmour D. H. J., *The Classical Allusions in „Bend Sinister”*, „Russian Literature Triquarterly” 1991, nr 24
- Lee L., *Bend Sinister: Nabokov's Political Dream*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*
- Levine R. T., „My Ultraviolet Darling”: *The Loss of Lolita's Childhood*, „Modern Fiction Studies” 1979, vol. 25, nr 3 (Vladimir Nabokov Number)
- Lewin J. I., *Bispacyalnost' kak invariant poetičeskogo mira W. Nabokowa*, „Russian Literature” 1990, vol. XXVIII, nr 1
- Lewin J. I., *Ob osobennostiach powiestwowatel'noj struktury i obraznogo stroja romana W. Nabokowa „Dar”*, „Russian Literature” 1981, vol. IX, nr 2
- Lewin J. I., *Zamietki o „Maszeńkie” W. W. Nabokowa*. [W:] *W. W. Nabokow: Pro et contra*
- Lewin J., *Primieczanija*. [W:] *W. Nabokow, Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II
- Lilly M., *Nabokov: Homo Ludens*. [W:] *Vladimir Nabokov. A Tribute*
- Luksemburg A., *Kommientarii*. [W:] *W. Nabokow, Sobranije soczinienij amierikanskogo pierioda w piati tomach*, t. I, sost. S. B. Iljin, A. K. Kononow, Sankt-Pietierburg 2004
- Luksemburg A., Iljin S., *Kommientarii*. [W:] *W. Nabokow, Sobranije soczinienij amierikanskogo pierioda w piati tomach*, t. III, sost. S. B. Iljin, A. K. Kononow, Sankt-Pietierburg 2000
- Lyons J. O., *Pale Fire and the Fine Art of Annotation*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*
- Łukasiewicz M., *Symultanka*, [w:] e a d e m, *Rubryka pod różą*, Kraków 2007
- Maar M., *Czy Nabokow ściągał?* „Forum” 2004, nr 16
- Malikowa M., *Primieczanija*. [W:] *W. Nabokow, Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II
- Malikowa M., *Primieczanija*. [W:] *W. Nabokow, Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. V
- Malikowa M., *Zabytyj poet*. [W:] *W. Nabokow, Stichotworienija*
- Marsh S., *Vladimir Nabokov, His Masterpiece and the Burning Question*, „The Times”, nr 14 II 20
- McCarthy M., *A Bolt from the Blue*. [W:] *V. Nabokov, Pale Fire*, Harmondsworth 2000
- McCrumb R., *The Final Twist in Nabokov's Untold Story*, „The Observer”, 25 X 2009
- Merkel S., *Vladimir Nabokov's „Kinght, Queen, Knave” and the Commedia Dell'Arte*, „Nabokov Studies” 1994, vol. 1
- Meyer P., *Nabokov's „Lolita” and Pushkin's „Onegin”: McAdam, McEve and McFate*. [W:] *The Achievements of Vladimir Nabokov: Essays, Studies, Reminiscences, and Stories from the Cornell Nabokov Festival*, ed G. Gibian, S.J. Parker, Ithaca 1984
- Meyer P., *Nabokov's Short Fiction*. [W:] *The Cambridge Companion to Nabokov*
- Mielnikow N., „Do posledniej kapli cierni...”. *Władimir Nabokow i „Czista”*, „Litieraturnoje obozrienije” 1996, nr 2
- Mielnikow N., *Kommientarij*. [W:] *Nabokow o Nabokowie i proczem*

- Moczulski K., *Roman W. Sirina*. [W:] *Klassik bez rietuszy*
- Moynahan J., *Priedisłowie*. [W:] W. Nabokow, *Priglaszenije na kazn*, Paris s.d. [1966]
- Nabokowa W., *Priedisłowie*. [W:] W. Nabokow, *Stichi*
- Naljancz S., [tom *Wozwraszczenije Czorba*, recenzja]. [W:] *Klassik bez rietuszy*
- Nicol C., *The Mirrors of Sebastian Knight*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*
- Nicol C., *Pnin's History*, „Novel. A Forum on Fiction” 1971, vol. 4, nr 3
- Nicol C., [hasło] *Politics*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Olcott A., *The Author's Special Intention: A Study of „The Real Life of Sebastian Knight”*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*
- Osorgin M., [Korol, dama, walet, recenzja]. [W:] *Klassik bez rietuszy*
- Osorgin M., [Podwig, recenzja]. [W:] *Klassik bez rietuszy*
- Papiernol., *Kak sdieleń „Dar” Nabokowa*. [W:] W. W. Nabokow: *Pro et contra*
- Parker S. J., *Some Nabokov's Holdings in the Library of Congress*, „The Vladimir Nabokov Newsletter” 1979, nr 3
- Parker S. J., *Vladimir Nabokov and the Short Story*, „Russian Literature Triquarterly”, nr 24, Ann Arbor 1991
- Paźniewski W., *Poszłość*, „Twórczość” 1985, nr 1
- Poliszczuk W., *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II
- Polska S., *Komientarii k rasskazu W. Nabokowa „Obłako, oзеро, basznia”*, „Scando-Slavica” 1989, nr 35
- Proffer C. R., *A New Deck for Nabokov's Knaves*. [W:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*
- Robinson R., *The Last Interview*. [W:] *Vladimir Nabokov: A Tribute*
- Ronen I., Ronen O., *Diabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of a Metaphor*, „Slavica Hierosolomitana” 1981
- Ronien O. [O. Ronen], *Puti Szklowskiego w „Putiewoditielle po Bierlinu”*, „Zwiezda” 1999, nr 4
- Ronien O. [Ronen], *Zaum za priedielami awangarda*, „Literaturnoje obozrienije” 1991, nr 12
- Rosenblum E., *Finding What the Sailor Has Hidden: Narrative as Patternmaking in Transparent Things*, „Comparative Literature” 1978, vol. 19, nr 2
- Resenfield C., *Despair and the Lust for Immortality*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*
- Rothman N. L., [Bend Sinister, recenzja], „Saturday Review”, 2 VIII 1947
- Rowe W. W., *Pnin's Uncanny Looking Glass*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*
- Sadowski J., *Taniec przed kaźnią. O „Zaproszeniu na egzekucję” Władimira Nabokowa*. [W:] *Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002
- Salehar A. M., *Nabokov's Gift: An Apprenticeship in Creativity*. [W:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*
- Schaeffer S. F., *The Editing Blinks of Vladimir Nabokov's „The Eye”*, „University of Windsor Review” 1972, nr 8
- Schuman S., *Something Rotten in the State: „Hamlet” and „Bend Sinister”*, „Russian Literature Triquarterly” 1991, nr 24
- Siendierowicz S., Szwarz J., *Nabokowskij paradoks o jewrieje*. [W:] *Paradoksy russkoj literatury. Sbornik statiej*, red. W. Markowicz, W. Szmid [Schmid], Sankt-Pietierburg 2001 (Pietierburgskij sbornik, wyp. 3)
- Sisson J. B., [hasło] *Nabokov and English Writers*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Sisson J. B., [hasło] *The Real Life of Sebastian Knight*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Skidelsky W., *The Original of Laura by Vladimir Nabokov*, „The Observer”, 22 XI 2009
- Skonieczna O., *Primieczanija*. [W:] W. Nabokow, *Sobranije soczinienij russkogo pierioda w piati tomach*, t. II
- Skow J., *Butterflies Are Free*, „Time”, 7 X 1974
- Słoniński M., *Nowyj roman Nabokowa*, „Russkaja mysl”, 21 XI 1974

- Smirnow I. P., „Pikowaja dama”, „Otczajanije” i Wielikaja francuzskaja riewolucyja. [W:] A. S. Puszkina i W. W. Nabokow
- Smith Z., Ponowne czytanie Barthes'a i Nabokowa, [w:] eadem, *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, przeł. A. Pokojka, Kraków 2010
- Stark W., W. Sz., *ili muza Nabokowa*, „Iskusstwo Leningrada” 1991, nr z marca
- Struve G., *Notes on Nabokov as a Russian Writer*. [W:] *Nabokov: The Man and His Work*
- Svatoň V., *Dvě úvahy o Nabokovovi, Nabokov a tradice romantického titanismu*, [w:] idem, *Román v souvislostech času*, Praha 2009
- Sweeney S. E., *Sinistral Details: Nabokov, Wilson, and „Hamlet” in „Bend Sinister”*, „Nabokov Studies” 1994, vol. I, nr 1
- Szapiro (Shapiro) G., *Pomiestiw w swojom tiekstie miriady sobstwiennych lic. K woprosu ob awtorskom prisutstwiu w proizwiedienijach Nabokowa*, pier. T. Kuczina, „Literaturnoje obozrienije” 1999, nr 2
- Szapiro G., *Russkije literaturnyje alluzii w romanie Nabokowa „Priglaszenije na kazn”*, „Russian Literature” 1981, vol. IX, nr IV: Special Issue: The Russian Avant-Garde VI
- Tamir-Ghez N., *The Art of Persuasion in „Lolita”*. [W:] *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*
- Tammi P., [hasło] *Glory*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Tammi P., *Nabokov's Poetics of Dates*, [w:] idem, *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*
- Tammi P., *On Notaries and Doctors (Glory and Gumilev)*, „The Nabokovian” 1990, nr 28
- Tammi P., [hasło] *Pale Fire*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Tammi P., *Reading in Three Dimensions. Remarks on Poligenetichnost' in Nabokov's Prose*, [w:] idem, *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*
- Tekiner C., *Time in Lolita*, „Modern Fiction Studies” 1979, vol. 25, nr 3, Special Nabokov Issue, ed. C. S. Ross
- Toker L., *Ambiguity in Vladimir Nabokov's „Invitation to a Beheading”* (Abstract of the paper presented at the L.conference on Ambiguity in Literature and Film at Florida State University in Tallahassee, January 30, 1981), „The Vladimir Nabokov Research Newsletter” 1982, nr 8
- Tolstaia N., Meilakh M., [hasło] *Russian Short Stories*, trans. by M. D. Shrayner. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Tolstaja N., *Sputnik jasnokrytjy*, „Russkaja literatura” 1992, nr 1
- Trilling L., *The Last Lover – Vladimir Nabokov's „Lolita”*. [W:] *Nabokov: The Critical Heritage*
- Updike J., *The Translucing of Hugh Person*, „The New Yorker”, 18 XI 1972
- Updike J., *Van Loves Ada, Ada Loves Van*, „The New Yorker”, 2 VIII 1969
- Updike J., *Wstęp* [do:] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*
- Uphaus R. W., *Nabokov's Künstlerroman: Portrait of the Artist as a Dying Man*, „Twentieth Century Literature” 1967, vol. 13, nr 3
- Vorel J., *Centrum securitatis a jeho hledání v románu V. Nabokova Pozvání na popravu (S odkazem na gnostický mýtus)*. [W:] *Slovenské studie. Studia slavica*, red. J. Raclavská, A. Wiczorek, Ostrava 2002
- Wain J., *Nabokov's Beheading*. „The New Republic” 1959, nr 141
- Waite S. T., *On the Linear Structure of Nabokov's „Dar”: Three Keys, Six Chapters*, „Slavic and East European Journal” 1985, vol. XXXIX, nr 1
- Warszawski W., [Podwíg, recenzja]. [W:] *Klasyk bez rietuszy*
- Wiedle W., [zeszyt 46. pisma „Sowriemiennye zapiski”, recenzja]. [W:] *Klasyk bez rietuszy*
- Wiśniewski M., *Sztuczki, sztuczki, sztuczki – czyli „Blady ogień” Vladimira Nabokova*. [W:] *W kanonie prozy amerykańskiej*, t. 2: *Z placu Waszyngtona do Domu z liści*, red. L. Aleksandrowicz-Pędlich, Warszawa 2009
- Wood M., *Revisiting „Lolita”*. [W:] *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*
- Zimmer D. E., *L'Allemagne dans l'œuvre de Nabokov*, „L'Arc” 1985
- Zimmer D. E., [hasło] *Mary*. [W:] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*
- Zimmer D. E., *Nachwort des Herausgebers*. [W:] V. Nabokov, *Die Gabe*, Reinbek 1993
- Żłoczewska A. W., *Wlijanije idiej russkoj literaturnoj kritiki XIX–XX ww. na esteticzeskiju koncepciju Wladimira Nabokowa*. [W:] *Sbornik prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, r. L, Slavica litteraria, nr 4, Brno 2001

OPRACOWANIA POMOCNICZE

KSIAŻKI

- Afanasjew A. N., *Narodnyje russkije skazki w trioch tomach*, t. II, Moskwa 1986
- Afanasjew A. N., *Poeticzeskije wozzrienija sławian na priorodu. Opyt sravnitielnogo izuczenija sławianskich priedanij i wierowanij w swiazi s mificzeskimi skazanijami drugich rodstwiennych narodow*, Moskwa 1995
- Amfitieatrow A. W., *Djawoł*, [w:] M. N. Orłow, *Istorija snoszenij czelowieka s djawołom*, Moskwa 1992
- Arendt H., *The Origins of Totalitarianism*, New York 1959
- Aresin L., Starke K., *Erotyka od A do Z*, przeł. K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Katowice 2007
- Averbach J., Bejlin M., *Wyprawa do krainy szachów*, przeł. S. Kacprzak, Warszawa 1978
- Baranowski B., *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981
- Bauer J., *Velká kniha o jmenech*, Praha 2003
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michalek, Warszawa 1963
- Berberowa N., *Podkreślenia moje. Autobiografia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, s.l. [Warszawa] 1998
- Bierdiajew N., *O rabstwie i swobodie czelowieka*, Paryż 1939
- Bin Gorion Berdyczewski M. J., *Żydowskie legendy biblijne*, przeł. R. Stiller, Katowice 2009
- Biełowski L. W., *Encykłopediczeskij słowar' rossijskoj żyzni i istorii. XVIII – naczalo XX wieku*, Moskwa 2004
- Bierdiajew N., *O rabstwie i swobodie czelowieka*, Paryż 1939
- Black J., Green A., *Słownik mitologii Mezopotamii*, przeł. A. Reiche, Katowice 2006
- Booth W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961
- Brod M., *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982
- The Cambridge Guide to World Theatre*, ed. M. Banham, Cambridge 1988
- Chodasiewicz W., *Koleblemy trienożnik*, sost. W. G. Pierielmutier, Moskwa 1991
- Chodasiewicz W., *Poeticzeskoje chozajstwo Puszkina*, Leningrad 1924
- Cooper J. C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998
- Czarnecki T., *Szachowe klejnoty*, Warszawa 1980
- Czernik S., *Trzy zorze dziewicze. Wśród zamawiań i zaklęć*, Łódź 1968
- Czernyszewski M., *Pisma estetyczne i krytycznoliterackie*, oprac. A. Walicki, Wrocław 1964
- Dobieszewski J., *Włodzimierz Solowjow. Studium osobowości filozoficznej*, Warszawa 2002
- Dobrolubow M., *Pisma filozoficzne*, przeł. H. Kowalewska, przekład przejrzał A. Walicki, Warszawa 1958
- Duda K., *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995
- Dunkling L., Gossling W., *The Facts on File Dictionary of First Names*, New York 1983
- Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994 („Biblioteka Myśli Współczesnej”)
- Enciclopedia dello spettacolo*, direttore S. D'Amico, redattore capo S. D'Amico, t. I: A–Bar, Roma 1954
- Encykłopedyczny słownik psychiatrii*, red. L. Korzeniowski, S. Pużyński, Warszawa 1978
- Fedorowski M., *Lud białoruski na Rusi Litewskiej*, t. I, Kraków 1897
- Feuillet M., *Leksykon symboli chrześcijańskich*, przeł. M. Paleń, Poznań 2006
- Fiedosiuk J., *Russkije familii. Popularnyj etimologičeskij słowar'*, Moskwa 1996
- Forstner D., OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990
- From E., *Uciezka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 1970
- Fros H., SJ, Sowa F., *Księga imion i świętych*, t. 1–6, Kraków 1996–2007
- Fros H., SJ, Sowa F., *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 2007
- Genette G., *Figures III*, Paris 1972

- Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1994
- Głowiński M., *Powieść młodopolska*, Kraków 1997
- Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1967
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987
- Gruszek J., Miedwiediew J., *Słownik sławiańskiej mitologii*, Niżnij Nowgorod 1995
- Grzenia J., *Słownik imion*, Warszawa 2004
- Gułyga A. W., *Filosofija lubwi*. [W:] W. Sołowjow, *Soczinienija w dwóch tomach*, t. I, Moskwa
- Hanks P., Hodges F., *Dictionary of First Names*, Oxford 2003
- Hanks P., Hodges F., Mills A. D., Room A., *The Oxford Names Companion*, Oxford 2002
- Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, t. I, Warszawa 1976
- Humboldt T., *Wrózenie z kart*, Warszawa 1990
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002
- Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994
- Kiejzik L., *Włodzimierz Sołowjow*, Zielona Góra 1997
- Klein S., *The Concise Dictionary of Surnames*, London 2004
- Kobielus S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002
- Kohlheim R., Kohlheim V., *Duden Familiennamen*, Mannheim 2005
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990
- Korcz W., *Akiba Rubinstein*, Warszawa 1989
- Kozyriow A. P., *Sołowjow i gnostyki*, Moskwa 2007
- Kratochvíl K., *Ze světa komedie dell'arte*, Praha 1987
- Krauss H., *Mały leksykon aniołów*, przeł. A. Kucharska, Poznań 2007
- Kruszewski N., *Zagowory kak wid russkoj narodnoj poezii*, Sankt-Pietierburg 1875
- Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. I–II, Wrocław 1962
- Kubiček T., *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno 2007
- Kupis B., *Najciekawsze imiona*, Warszawa 1999
- Leach M., *Uniwersalny leksykon bóstw*, przeł. P. Gąsiorowski, R. Bartold, red. naukowa i uzupełnienia A. M. Kempański, Poznań 1998
- Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992
- Lew-Starowicz Z., *Encyklopedia erotyki*, Warszawa 2001
- Link L., *The Devil: A Mask without a Face*, London 1995
- Litmanowicz W., Giżycki J., *Szachy od A do Z*, Warszawa 1987
- Łosiew A., *Władimir Sołowjow i jego wiek*, Moskwa 1990
- Łoski M., *Historia filozofii rosyjskiej*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2000
- Macey D., *Dictionary of Critical Theory*, London 2001
- Macleod I., Freedman R., *The Wordsworth Dictionary of First Names*, Ware 1995
- Maksimow S., *Nieczysta siła*, Sankt-Pietierburg 1899
- Malej I., *Eros w symbolizmie rosyjskim*, Wrocław 2008
- Malej I., *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady (A. Błok i A. Biely)*, Wrocław 2002
- Mańkowska M., *Między lucyferyczną ekstazą a boską pokorą. Zinaidy Gippius portret dekadencji*, Wrocław 2006
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995
- Messadié G., *Diabeł. Historia powszechna*, przeł. K. Szerzyńska-Mačkowiak, Warszawa 1998
- Mierzeżkowski D. S., *Gogol i czort*, Moskwa 1906
- Mifologija. Ilustrowannyj encyklopedičeskij słowar'*, red. J. M. Mielecinski, Sankt-Pietierburg 1996
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, z. 1, Kraków 1934

- Murray M. A., *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford 1962
- Nakonečny M., *Lexikon magie*, Praha 1993
- A New Variorum Edition of Shakespeare Hamlet*, vol. II, ed. H. H. Furness, New York 1963
- Nicolini F., *Vita d'Arlecchino*, Milano–Napoli 1958
- Nikonow W. A., *Słownik russkich familij*, Moskwa 1993
- Di Nola A. M., *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych po teraźniejszość*, przeł. I. Kania, Kraków 1997
- O'Brien-Moore A., *Madness in Ancient Literature*, Weimar 1924
- Opie I., Tatem M., *Dictionary of Superstitions*, Oxford 2005
- Ostrowski A., *Sołowjow. Teoretyczne podstawy filozofii wszechjedności*, Lublin 2007
- The Oxford Companion to the Theatre*, ed. P. Hartnoll, London 1962
- Papla E., *Akmeizm. Geneza i program*, Wrocław 1980
- Parrinder G., *Witchcraft: European and African*, London 1970
- Pascual Chenel Á., Serrano Simarro A., *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008
- Pawel E., *Franz Kafka. Koszmar rozumu*, przeł. I. Stapor, Warszawa 2003
- Pełka L. J., *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987
- The Penguin Dictionary of British History*, ed. J. Gardiner, London 2000
- Pieriepiotkina L., *Literaturno-kriticzeskaja diejatel'nost' Władimira Sołowjowa w sistemie jego filozofskich idiej*, Tampere 1995 (Acta Universitatis Tampere, ser. A, vol. 439)
- de Plancy J. C., *Słownik wiedzy tajemnej*, wyb. i przekład M. Karpowicz, Warszawa–Kraków 1993
- Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1984
- Płazewski J., *Język filmu*, Warszawa 1961
- Połyshyn W., *Nikołaj Gumilow. Żyżń rasstrelannogo poeta*, Moskwa 2007 („Żyżń zamiecielińnych ludiej”)
- Pomorski A., *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Płatonowa)*, Warszawa 1996
- Pomorski A., *Sceptyk w piekle*, Warszawa 2004
- Przebinda G., *Teokracja ekumeniczna Władimira Sołowjowa, [w:] Między Moskwą a Rzymem. Myśl religijna w Rosji XIX i XX wieku*, Kraków 2003
- Przebinda G., *Włodzimierz Sołowjow*, Kraków 1992
- Quinn E., *Literary Terms*, Glasgow 2004
- Rameš V., *Po kom se jmenujeme. Encyklopedie křestních jmen*, Praha 2003
- Reaney P. H., Wilson R. M., *A Dictionary of English Surnames*, Oxford 2005
- Rożek M., *Diabeł w kulturze polskiej*, Warszawa 1993
- Rudolph K., *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowinski, Kraków 1995
- Rudwin M., *Diabeł w legendzie i literaturze*, przeł. J. Illg, Kraków 1999
- Rundžjo K. H., *Surrealizm w literaturze rosyjskiej*, Poznań 2007
- Russell J. B., *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Ithaca 1977
- Russkij Eros ili filozofija ljubwi w Rossii*, sost. W. Szestakow, Moskwa 1991
- Rybakin A. I., *Słownik anglijskich licznych imion*, Moskwa 1989
- Rzeczycka M., *Fenomen Sofii – Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich*, Gdańsk 2002
- Sandauer A., *Zebrane pisma krytyczne*, t. I–III, Warszawa 1981
- Schmid W., *Elemente der Narratologie*, Berlin 2005
- Sienkiewicz J., Wasila J., *Demonologia pogrnicza kultur w Polsce północno-wschodniej*, Białystok 2010
- Skrypnyk L. H., Dzjatkivśka N. P., *Własni imena ludej. Słownik-dowidnyk*, Kyiw 1996
- Sławianskaja mifologija. Encyklopediczeskij słownik*, red. W. J. Pietruchin, T. A. Agapkina, L. N. Winogradowa, S. M. Tolstaja, Moskwa 1995
- Słowenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*, red. S. M. Tolstoj [Tolstaja], L. Radenković, Beograd 2001

- Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987
- Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006
- Sołowjow W., *Literaturnaja kritika*, sost. N. I. Cymbajew, Moskwa 1990
- Sołowjow W., *Sens miłości*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002
- Sołowjow W., *Soczinienija w dwuch tomach*, red. A. W. Gulyga, A. F. Łosiew, Moskwa 1990
- Sołowjow W., *Wybór pism*, red. A. Hauke-Ligowski OP, przeł. J. Zychowicz, Poznań 1988
- Srawnitielnyj ukazatel siużetow. Wostocznosławianskaja skazka*, sost. L. G. Barag, I. P. Bieriezowski, K. P. Kabasznikow, N. W. Nowikow, Leningrad 1979
- Staněk V. J., *Wielki atlas owadów*, przeł. A. Kadej, J. Nowakowski, J. Stolarek, Warszawa 1984
- Stanford P., *The Devil: A Biography*, London 1996
- Struwie [Struve] G., *Russkaja literatura w izgnanii*, Paris 1984
- Summers M., *The Geography of Witchcraft*, London 1927
- Summers M., *The History of Witchcraft and Demonology*, London 1926
- Szejnman M. M., *Wiera w djawoła w istorii religii*, Moskwa 1977
- Świat tajemny. Leksykon magii, okultyzmu i parapsychologii*, red. R. Cavendish, konsultacja w zakresie parapsychologii J. B. Rhine, Łódź 1992
- Ticholaz A., *Platonizm w Rosji*, przeł. H. Rarot, Kraków 2004
- Tokariew S. A., *Rieligioznye wierowanija wostoczno-sławianskich narodow XIX – naczala XX w.*, Moskwa 1957
- Tresidder J., *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2005
- Trubieckoj J. N., *Mirosoziercanije Wł. Sołowjowa*, Moskwa 1913
- Turmel J., *Histoire du diable*, Paris 1931
- Unterman A., *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994
- Uspieński B. A., *Kult św. Mikołaja na Rusi*, przeł. E. Janus, M. R. Mayenowa, Z. Kozłowska, Lublin 1985
- Váchal J., *Ďábel a boj proti němu církví a osvícenci*, Praha 1996
- Walicki A., *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973
- Withcombe E. G., *The Oxford Dictionary of English Christian Names*, Oxford 1977
- Wojtowyż W., *Ukrajinska mifologija*, Kyjiw 2005
- Wolsza T., *Arcymistrzowie, mistrzowie, amatorzy... Słownik biograficzny szachistów polskich*, t. 3, Warszawa 1999
- Wydmuch M., *Franz Kafka*, Warszawa 1982
- Zalewska-Lorkiewicz K., *Księżę Ciemności. O średniowiecznych wyobrażeniach szatana*, Warszawa 1996
- Żajworonok W., *Znaky ukrajinskoji etnokultury. Słownik-dowidnyk*, Kyjiw 2006

STUDIA, ROZPRAWY, SZKICE

- Amfitieatrow A. W., *Djawał*, M. N. Orłow, *Istorija snoszenij czelowieka s djawałom*, Moskwa 1992
- Biely A., *Magija słow*, [w:] *Simwolizm kak miroponimanie*, Moskwa 1994
- Bobryk R., *Co odbijają lustra w martwej naturze?*, [W:] *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze. Rozprawy – szkice – eseje*, red. A. Borkowski, E. Borkowska, M. Burta, Siedlce 2006
- Byczkow W. W., *Wł. Sołowjow i estieticzeskoe soznanie Sieriebrianogo wieku*, [W:] *Władimir Sołowjow i kultura Sieriebrianogo wieku*, red. A. A. Tacho-Godi, J. A. Tacho-Godi, Moskwa 2005
- Eichenbaum B., *Lermontow. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki*, [w:] *O literaturie. Raboty raznych let*, Moskwa 1987
- Elledge S., *Footnotes*, [W:] J. Milton, *Paradise Lost*, ed. S. Elledge, New York 1975

- Fischer A., *Djabeł w wierzeniach ludu polskiego*. [W:] *Studja staropolskie. Księga ku czci Aleksandra Brücknera*, Kraków 1900
- Garetto E., *Miemuary i tiema pamiaty w literaturie russkogo zarubieżja*. [W:] *Błokowskiy sbornik XIII: Russkaja kultura XX wieku. Miotropolija i diaspora*, Tartu 1996
- Gawlikowski S., Wróbel M., *Arcymistrz Akiba Rubinstein – największy szachista polski. W 75 rocznicę urodzin, „Szachy” 1957, nr 12*
- Gippius Z., *Wlublennost’*. [W:] *Russkij Eros ili filosofija lubwi w Rossii*
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4
- Gułyga A. W., *Filosofija lubwi*. [W:] W. Sołowjow, *Soczinienija w dwuch tomach*, t. I
- Humphrey R., *Strumień świadomości – Techniki*, przeł. S. Amsterdamski. [W:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”, t. I*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977
- Jansen A., *Stichotworienije „Tri podwiga” – klucz k ponimaniju filosofii lubwi Wł. Sołowjowa kak triochnennogo tworczeskogo processa*. [W:] *Władimir Sołowjow i kultura Sieriebrianogo wieku*
- Korcz W., *Akiba Rubinstein*, Warszawa 1989
- Korostielew O., Fiediakin S., *Polemika G. W. Adamowicza i W. F. Chodasiewicza (1927–1937), „Rossijskij literaturowiedczeskij żurnal” 1994, nr 4*
- Kozyriow A. P., *Gnosticzeskije iskanija Wł. Sołowjowa i kultura Sieriebrianogo wieku*. [W:] *Władimir Sołowjow i kultura Sieriebrianogo wieku*
- Lechowska M., *Twórczość jako kształt Bogocześnictwa. Estetyka Władimira Sołowiowa, „Slavia Orientalis”, r. LVII, nr 3, Warszawa 2008*
- Lewin J. I., *Inwariantnyje struktury w filosofskom tiekście: Wł. Sołowjow. Wwiedienije*. [W:] *Sieriebrianij wiek w Rossii. Izbrannyje stranicy*, sost. W. W. Iwanow, Moskwa 1993
- Lis K., *Gogolowskie wiedźmy*. [W:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, red. W. Kowalczyk, A. Orłowska, Lublin 2004
- Łotman J. M., *Tiema kart i kartocznoj igry w russkoj literaturie naczała XIX wieku*. [W:] *Trudy po znakovym sistiemam VII*, Tartu 1975
- Maciejek A., *Postać diabła w tradycyjnych wierzeniach ludu białoruskiego*, „Euhemer” 1973, nr 4
- Meyer H., *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3
- Moczulski K., *Władimir Sołowjow. Żyżń i uczenije*, [w:] *Gogol. Sołowjow. Dostojewskij*, Moskwa 1995
- Di Nola A. M., *Wstęp*, przeł. A. Pers. [W:] E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków 2003
- Nosenko E., *Liliť w ludowej demonologii żydowskiej*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, „Midrasz” 2009, nr 11
- Orłow W. N., *Wstupitielnaja statja*. [W:] *Poety-radiszczewcy, podgotowka tieksta W. N. Orłow*, Leningrad 1961 (Biblioteka poeta. Małaja sierija)
- Paziński P., *Ile żon miał pierwszy mężczyzna i co im zawdzięczamy?*, „Midrasz” 2009
- Pisma W. N. Buninoj N. P. Smirnowu*, red. N. P. Smirnow, „Nowyj mir” 1969, nr 3
- Płaczkowska E., *Przypisy* [do:] J. W. Goethe, *Faust*, cz. I i II, Warszawa 1968
- Ramer S. C., *The Traditional and the Modern in the Writings of Ivan Pnin*, „Slavic Review” 1975, vol. 34, nr 3
- Rozanow W. W., *Judaizm*, [w:] *Tajna Izraila: Jewriejskij wopros w russkoj religioznoj mysli konca XIX – pierwoj połowiny XX ww*, Sankt-Pietierburg 1993
- Stanzel F., *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, przeł. R. Handke. [W:] *Studia z teorii literatury*
- Szary-Matywiecka E., [hasło] *Autotematyzm*. [W:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993
- Toporow W. N., *Pietierburg i „Pietierburgskij tiekst russkoj literatury” (Wwiedienije w tiemu)*, [w:] i d e m, *Pietierburgskij tiekst russkoj literatury. Izbrannyje trudy*, Sankt-Pietierburg 2003
- Walser M., *Opis formy – studium o Kafce*, przeł. E. Misiulek, Warszawa 1972
- Yacobi T., *Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasias*, „Poetics Today” 2000, vol XXI, nr 4
- Zotow W. R., *Dokumentalnaja istorija czorta*, „Istoriczeskij wiestnik” 1884, nr 1

KSIĄŻKI WSPOMNIENIOWE

- Berberowa N., *Podkreślenia moje. Autobiografia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, s.l., [Warszawa] 1998
 Janowski W. S., *Pola Jelisiejskie*, New York 1983

UTWORY BELETRYSTYCZNE

- Andersen H. C., *Brzydkie kaczętko*, przeł. S. Beylin, [w:] *idem, Baśnie*, Poznań 1983
 Błocki A., *Utwory dramatyczne*, wybór S. Pollak, Kraków 1985
 Byron [G.G.], *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1954
 Byron G., *Wiersze i poematy*, oprac. J. Żuławski, Warszawa 1954
 Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972
 Dostojewski F., *Bracia Karamazow*, przeł. A. Pomorski, Kraków 2004
 Dostojewski F., *Sobowtór*, przeł. S. Pollak, [w:] *idem, Sobowtór i inne opowiadania. 1846–1848*, Warszawa 1962
 Flaubert G., *Pani Bovary*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2005
 Goethe J. W., *Faust. Tragedia*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1999
 Goethe J. W., *Faust. Urfaust. Faust I i II. Paralipomena, Goethe über Faust*, oprac. G. Erler, Berlin 1975 (Bibliothek der Weltliteratur).
 Gogol M., *Opowiadania*, Warszawa 1965
 Gogol N., *Soczinienija w dwóch tomach, t. I: Powieści*, Moskwa 1975
 Gumilow N., *Stichotworienija i poemy*, sost. M. D. Elzon, Leningrad 1988 (Biblioteka poeta. Bolszaja sierija)
 Gumilow N., *Tramwaj zbłąkany i inne wiersze*, wyb. i przekł. L. Engelking, Kraków 1990
 Kafka F., *Proces*, przeł. B. Schulz (właśc. J. Szelińska), Warszawa 1957
 Kafka F., *Zamek*, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, Warszawa 1973
Księga Henocha etiopska, przeł. R. Rubinkiewicz. [W:] *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. i wstępy ks. R. Rubinkiewicz SDB, Warszawa 2000
 Lermontow M., *Wybór poezji*, wstępem i komentarzem opatrzył W. Jakubowski, Wrocław 1972 (BN, seria II, nr 173)
 Leśmian B., *Klechdy polskie*, Warszawa 1959
 Lewis M. G. *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964 (BN, seria II, nr 136)
 Majkow A., *Izbrannije proizwiedienija*, Leningrad 1977 (Biblioteka poeta. Bolszaja sierija)
 Marlowe C., *Tragiczna historia Doktora Fausta*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1982
 Mickiewicz A., *Dziady. Część II*, [w:] *Dzieła*. Wydanie narodowe, t. III: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1949
 Ovidius Naso P., *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Leipzig 1977
 Poe E. A., *The Complete Tales and Poems*, New York 1938
 Pope A., *Collected Poems*, ed. B. Dobrée, London 1978
 Pope A., *Poematy. Wybór*, przeł. L. Kamiński, Kraków 2002
 Puszkina A., *Opowieści*, Wrocław 1973 (BN, seria I, nr 175)
 Puszkina A., *Dzieła wybrane, t. I–V*, red. M. Toporowski, Warszawa 1956
 Puszkina A. S., *Połnoje sobranije soczinienij w diesiati tomach*, Moskwa–Leningrad 1950–1951
 Scott W., *Poetical Works*, ed. J. Logie Robertson, London 1971
 Shakespeare W., *Hamlet*, ed. H. Jenkins, London 1982, s. 331 (The Arden Shakespeare)
 Shakespeare W., *The Life of Timon of Athens*, [w:] *idem, Complete Works*, ed. J. Bate, E. Rasmussen, Chief Associate Editor H. Sénéchal, Houndmills 2007 (The Royal Shakespeare Company Shakespeare)
 Shakespeare W., *Macbeth*, ed. K. Muir, London 1970 (The Arden Shakespeare)

- Sołowjow W., *Stichotworienija i szutocznyje pjesy*, sost. Z. G. Minc, Leningrad 1974 („Biblioteka poeta. Bolszaja sierija”)
- Szekspir W., *Hamlet*, przeł. R. Brandstaetter, Warszawa 1953
- Szekspir W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] *Tragedie*, t. I, Warszawa 1974
- Szekspir W., *Makbet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] *Tragedie*, t. I
- Szekspir W., *Tymon Ateńczyk*, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1954
- Tołstoj L., *Opowiadania o miłości*, przeł. M. Leśniewska, Kraków 1978
- Żukowski W. A., *Soczinienija w trioch tomach*, sost. I. M. Siemienko, Moskwa 1980

THE METAPHYSICAL DEVICE: VLADIMIR NABOKOV

– AESTHETICS WITH THE SANCTION OF HIGHER REALITY

(Summary)

The first chapter of the book concerns erotic love in Nabokov's oeuvre. *Lolita*, as well as *Ada*, are considered classics of erotic fiction. Nevertheless, the writer does not glorify carnal love and sexual freedom. His attitude towards love seems to be similar to that of the Russian religious philosopher Vladimir Solovyov, who considers erotic love as the highest kind of love. However, both Solovyov and Nabokov see its meaning not in the act of sexual intercourse, but rather in the justification and salvation of individuals through the sacrifice of their egoism. In *Mary (Mashenka)*, his first novel, Nabokov describes first love as remembered by his main character, now a Russian émigré in Berlin. Love reconstructed through memories is, in a way, a platonic one. The process of remembering makes the hero happy. Before this process began, we had seen him in a state of depression and inertia into which he was plunged by a sexually fulfilling love affair with another woman. At the end of the novel the hero realizes that it's senseless to meet the real girl from his memories when she comes to Berlin. The whole beauty of his love is its memory. Love for a dead person is devoid of the carnal element. We can see such love in Nabokov's short story "The Return of Chorb" ("Vozvrashchenie Chorba"). A young Russian émigré marries a girl who dies during the honeymoon. To make her image immortal and replace her forever, the hero decides to pass in reverse order through all the places they had visited during their journey back to the hotel where they had spent their wedding night. It resembles the ancient legend of Orpheus and Eurydice. Chorb might be seen as an Orpheus who has succeeded. Vladimir Solovyov's poem "Tri podviga" ("Three Fulfillments") shows an Orpheus to whom Eurydice has been given back. It is possible that the poem is a subtext of Nabokov's story. The novel *Invitation to a Beheading* (Priglasenie na kazn') is full of gnostic motives (gnostic ideas, it should be reminded, also influenced Solovyov). Love for his unfaithful wife and vague hopes connected with his jailer's erotically charged daughter bind the hero to the jail of his awful totalitarian world as well as to the jail of the flesh (gnostic *topoi*). The last of Nabokov's Russian works, the poem "Vliubionnost'" ("Being in Love"), which appears in his English-language novel, *Look at the Harlequins!*, suggests that a state of being in love slightly opens the door to the hereafter. According to Nabokov's statements, art also connects us to the transcendental realm. Not only Nabokov, but Solovyov as well, think that both art and the state of being in love bring us closer to a better, more perfect reality.

The second chapter is devoted to Nabokov's short stories. His short-story output can be divided into three groups: the Russian works of 1920s, the Russian works of 1930s, and later English texts. A connoisseur of Nabokov's prose must be astonished by references to Russian folklore beliefs in some of early stories. In the texts from the first period one can find interesting experiments. For example in "Details of a Sunset" (in Russian "Katastrofa") the story's hero is showed in the state between life and death for the first time in Nabokov's oeuvre. The hero's point of view dominating in the ending part of the story is a surprise for

readers. A theme of death is important also for "Christmas" ("Rozhdestvo"), which tells about a father who has lost his son. After the funeral he takes some items of his son, among them a cocoon of tropical butterfly, to a warm room. The desperate father feels that life is sad, pointless and devoid of miracles and wants to make suicide but a miracle occurs: a big butterfly emerges out of cocoon as, perhaps, his son's soul emerged from his dead body. The theme of death as well as connected with it theme of hereafter are very important also in later stories. In "Ultima Thule" planned as a fragment of a never completed novel and "The Vane Sisters" there are messages from dead persons not noticed by their addressees but discernible by a reader. The conclusion of "Signs and Symbols" puts a question about a presence of patterns in world and human life. If they really are full of patterns, of signs and symbols, one can suspect an author who shaped them.

The third chapter is devoted to one of the best Nabokov's stories, "The Visit to the Museum" ("Poseshchenie muzeia"). The story seems to recount a devilish trick in which the narrator is mysteriously removed from France to his native Russia, forbidden to him, an exile. Although any organized religion, as the writer has written, never meant anything to him beyond literary stylization, we can find in his oeuvre some remnants of Christian tradition, angels among them. Also fallen angels figure in a number of Nabokov's works, for example in his story "A Nursery Tale" ("Skazka"). The devil's presense in "The Visit to the Museum" is suggested with great subtlety and is rather hard to discern. The infernal smell can be, however, detected if one remembers various folk beliefs, both in Western Europe and in Slavic countries, concerning the Evil One. Many of them are mirrored in literature and art. Even without Nabokov's special interest in folklore some popular beliefs could penetrate his consciousness. Considering the variety of demonologic notions, some of the "devilish traces" might appear in the story by chance. There are, however, too many of them to think that all of the infernal associations are unintentioned.

The fourth chapter discusses the first Nabokov's novel, *Mary*. In this novel the very important theme of the whole his oeuvre appears, namely the theme of two (or more) worlds. In the novel we have a world of presense, German reality, life of exiles, and a world of past, Russia revived in memory. Paradoxically the non-material world of memories is more vivid and even more "real" than the world of Berlin's streets. It could be argued that our tangible world is not the only one and perhaps is not the best one too. Memory turns out to be similar to art. The hero of *Mary* creates with the use of memories an artefact, a kind of novel existing only in his mind.

The novel *King, Queen, Knave* (*Korol, dama, valet*) is the subject of the fifth chapter. Three main characters haven't got all human dimensions since they are devoid of souls. They resemble mannequins and "automannequins" (a fictional invention) that belong to the novels leitmotives. A theme of fate, very important to Nabokov, is present also in his second novel. We read about "a god of chance". This deity is the author of course, characters should be seen only as his tools. Two of the novel's characters, the inventor and the "knave"'s landlord named Enricht are examples of Nabokov's usurpers. The first one usurps a role of an artist, the second one sees himself as the Creator. In fact, however, only the author is both artist and Creator of the novel's world. He even appears in two last chapters of the novel himself (accompanied by his wife). As he says in the introduction to the English version of the book, these appearances are "merely visits of inspection."

The sixth chapter is devoted to the novel *The Defense* (*Zashchita Luzhina*). It is the story of a Russian *émigré* grandmaster who goes mad and confuses chess with reality. Unable to construct an effective defence against his mysterious opponent in game on the chessboard of life he commits suicide. The eternity that awaits him resembles a chessboard. Luzhin's death seems to be his defeat. Chess, however, is presented in the novel as an art. Chess reality, much more spiritual than material one, is a higher to that of his life. His death might be therefore seen as his victory.

The Eye (Russian original is entitled differently: *Sogladatai*), discussed in the seventh chapter, is the first Nabokov's longer work with the first-person narrative. For the first time in his oeuvre we meet with the unreliable narrator. Also for the first time important problems of solipsism and identity appear. This novella could be called a turning point in Nabokov's writing and a kind of new beginning.

Useless, futile, not aimed at any profit actions, disinterested achievements were highly valued by Nabokov. In his opinion art is also not utilitarian action. Also the exploit of Martin Edelweiss, the hero of

Glory (Russian original: *Podvig*), the novel analysed in the eighth chapter, is such action. Martin tries to cross without a passport the forbidden Russia's border and probably dies during this attempt. We can, however, feel the presence of his soul at the end of the novel. His death, it seems, is a kind of initiation. "What lies beyond death," Brian Boyd writes. "may be the main text to which life is only preface."

Nabokov was fascinated by movies. In the 1920s and early 1930s he used to visit regularly a cinema. He worked also as a film extra. Film motives appear in many of his works but they are the most important in *Laughter in the Dark* (Russian version is entitled differently: *Camera Obscura*), discussed in chapter nine. The novel begins with its synopsis: "Once upon a time there lived in Berlin, Germany, a man called Albinus. He was rich, respectable, happy; one day he abandoned his wife for the sake of youthful mistress; he loved; was not loved; and his life ended in disaster." The novel is a parody of film melodrama. The motive of blindness is crucial here. It is not only physical blindness but also moral, mental, and emotional ones. In a way, however, everybody in this world is blind. Only death, perhaps, really enables one to see.

Chapter ten is devoted to the novel *Despair* (*Otchaianie*). Hermann, the hero of it, is also its narrator, very convincing but extremely unreliable, since he is simply insane and madness distorts his perception. Readers can see or guess the "real" facts thanks to little gaps in his vision, some signals that "real" events are different from those presented by the narrator. For example it is certain that the tramp Felix is not his double although Hermann tries to persuade us that he is. As we can learn from the text it is written by Hermann and in the whole book we can hear only his voice. Nevertheless we can feel that there is also another author, who should be called the implied one. According to Sergej Davydov, in *Despair* we have a very special kind of the technique of encapsulating one text within another. Here both texts are identical (it is an exceptional case), but one of them (we propose to call it the implied author's text) can be seen as the outer text and the other one (the hero's text) as the inner text. The implied author appears in the novel as the force that thwarts the hero's plans, fate or god of the novel's world. The hero, it is significant, denies existence of God and even says it is easy to prove his nonexistence. Hermann's blindness is the result of his self-love, his narcissism. The hero is so cocksure of himself that he wants to make fool of everybody. Nemezis, impersonated by the implied author, doesn't, however, allow to be fooled.

Invitation to a Beheading (*Priglasenie na kazn'*), discussed in the chapter eleven, is a dystopia showing horrible world of the distant future. The hero of the novel, Cincinnatus C., lives in a state (it seems however, there is nothing outside it) of transparent to each other, empty, exchangeable creatures. He is the only genuine human being in that world surrounded by soulless dolls or mannequins. He is indicted for a crime called "gnoseological turpitude" (in the Russian original) or "gnostical turpitude" (in the English version) and sentenced to death. Death is for the hero the only way of escape from the world in fact identical with prison but he is afraid and clings to some fragments of material reality. He, however, senses an existence of the other world. Oppositions "this world/that world" and "here/there" are fundamental for the novel. That world, promised by Cincinnatus' dreams, is paradoxically more real than the world made of matter. "That world" is the platonic "original" while "this world" is the "clumsy copy". "This world" is a bad dream and death seems to be the awaking from it. In the end of the novel, possibly after his head was cut off, the hero makes his way "in the direction where, to judge by the voices, stood beings akin to him."

The twelfth chapter is devoted to the Nabokov's attitude towards Franz Kafka and the comparison of their works. Kafka was one of Nabokov's favorite writers, and his short story, "The Metamorphosis" was mentioned by Nabokov as being on a list of what he, Nabokov, considered to be the greatest masterpieces of twentieth-century prose. He lectured about the story at the Cornell University and in the foreword to the English version of the novel *Invitation to a Beheading* he commented that *émigré* reviewers had distinguished a Kafkaesque strain in his book. He denied, however, any stylistic links between his *Invitation*, and Kafka's *The Castle* or *The Trial*, claiming that at the time of his novel's writing he had read none of Kafka's works. Nevertheless, it is possible to see several parallels between *Invitation* and *The Trial*. The heroes of both books, Cincinnatus C. and Joseph K., are accused of crimes, the nature of which is unclear, and they are both judged by powerful courts against which there is no appeal. These similarities are somewhat general and superficial. Of greater significance are the differences of the authors' attitudes and intentions. Cincinnatus C., a unique and complex individual in many ways, is condemned only by society of

totalitarian state (or world); he neither regards himself as a malefactor or sinner nor is condemned by the author (both real and implied). Joseph K.'s position is quite different. His guilt is existential. It is unintentional and he cannot escape it. None the less, it is real guilt. As Brian Boyd said: "In fact Nabokov and Kafka have little in common except their originality." However, in Nabokov's reading, as presented in his lecture, both *Invitation to a Beheading* and "The Metamorphosis" seem to have much more in common. The Samsa Family around the fantastic insect, according to Nabokov, is nothing more than "mediocrity surrounding genius." And: "the absurd central character belongs to the absurd world around him but, pathetically and tragically, attempts to struggle out of it into the world of humans..." These statements characterise Cincinnatus C. even better than they describe Gregor Samsa. In *Look at the Harlequins!*, his last novel, Nabokov makes one allusion to "The Metamorphosis". The episode containing the hint echoes of an important and painful experience in the author's life, that one of his transformation from a Russian into an American author. Nabokov could have run into Kafka personally in Berlin in 1923, and he claimed he saw him few times in a Berlin U-Bahn. He admits that these were only "theoretically possible glimpses of Kafka," but the fact that he desired the possession of such reminiscence confirms his great and deep respect for Kafka's oeuvre.

Chapter thirteen is devoted to *The Gift* (*Dar*), the last completed Russian-language novel in Nabokov's output. The novel is very highly valued by critics and literary historians. Also the author himself considers it as one of his best works. It is a very intricate literary mechanism. The book is full of subtle deceptions, illusions of solution, traps, and false trails. The author constantly deceives his readers. Even the question of narrator is a complicated and dubious one. There is both first and third person narrative in the novel. The first person one, however, seems to be dominant. In Yuri Levin's opinion, the hero, Fyodor Godunov-Cherdyntsev, should be considered the deep narrator of the whole novel. He also seems to be the author of the text (the book he plans to write is probably *The Gift* itself), although according to Alexandr Dolinin an anonymous and invisible Deity (i.e. the impersonation of the author) is the real sovereign of the book. *The Gift* contains a literary programme in accordance to which it is composed. The principles of this programme are opposite to Nikolai Chernyshevski's ideas (the hero's *The Life of Chernyshevski* is the most important of many texts inserted in the novel). Fyodor is delighted by tricks and traps of nature. He mentions his father telling "about the incredible artistic wit of mimetic disguise", which cannot be explained by "the struggle of existence." Artistic patterns that can be discerned both in nature and in human lives imply a pattern-maker. *The Gift* is one of the most openly metaphysical Nabokov's works. The pattern-maker is invisible but his existence could be sensed or, to certain degree, deduced. A French thinker Delalande (invented by Nabokov) says, quoted or paraphrased by Fyodor: "In our earthly house, windows are replaced by mirrors; the door, until a given time, is closed; but air comes in through cracks." We cannot see anything but we can feel the air. Of course not everybody can, a special gift (one of the title's various meanings) is needed. The art helps to feel a puff of the other world but it have to be the real art, original, very complicated and full of deception.

In chapter fourteen the first Nabokov's novel written in English, *The Real Life of Sebastian Knight*, is discussed. It tells the story of the hero, Russian *émigré*, who calls himself simply V: he tries to write a biography of his dead half brother, an English writer. Sebastian – we read – "had a queer habit of endowing even his most grotesque characters with this or that idea, or impression, or desire which he himself might have toyed with." The same can be told about Nabokov. He endowed Knight, who isn't a grotesque character, with many of his traits. Both of them are the writers of the same kind (Knight only seems to be a little less talented) and this is the most important among their similarities. As Vladimir E. Alexandrov proves, Sebastian is also endowed by ability of epiphanic "cosmic synchronization" (term used in *Speak, Memory*). A title and a conclusion of a book are very important parts of it. What means "real life," we may ask. Of course it parodies titles of biographies of famous persons. But what else? Are the books of Knight his "real life?" Or perhaps "real" is life after life, as many religions maintain? It seems that in the novel the reader should sense the presence of Sebastian's ghost, who helps narrator in his literary task. In the last sentence of the novel we read: "I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows." What does it mean? Should we understand that V is Knight's invention (not that Sebastian controlled his thoughts and hand when he was writing and is the "real" author of the text). Knight, however, is also a fictitious person and the third one, the real Vladimir Nabokov, has to appear. His presence is perhaps dimly felt by

V, Knight, or both of them. Near the conclusion of the novel V is close to a great mystery which, however, doesn't reveal itself to him clearly. A great mystery can be lethal (going to his dying half brother narrator reads plates in the train: *Il est dangereux... E pericoloso...*). "The riddle of universe" kills in "Ultima Thule" (a fragment of never finished novel *Solus Rex*). The great mystery is one of the primary Nabokov's themes. It appears also in the long poem "Fame" ("Slava"): "The main secret tra-tá-ta tra-tá-ta trá-ta/ and I must not be overexplicit."

In *Bend Sinister*, analysed in chapter fifteen, as earlier *Invitation to a Beheading*, the theme of totalitarian states and lethal ideologies comes to the fore. In Nabokov's opinion literature should be above politics; he was against a literature of social comment. His political views, however, were always very strong, clear and consistent. "My farther," he said in an interview, "was an old-fashioned liberal, and I do not mind being label an old-fashioned liberal too." He was the resolute adherent of democracy. His political creed is simple: "Freedom of speech, freedom of thought, freedom of art... My desires are modest. Portraits of the head of government should not exceed a postage stamp in size. No torture, no executions." The state portrayed in the novel doesn't comply these desires. The hero of the book, famous philosopher named Adam Krug, lives in a fictional state ruled by a tyrant. Total equality is its ideology. The hero didn't manage to escape into exile and as the result lost his beloved son, David. "The main theme of *Bend Sinister*," writes the author in the "Introduction," "is the beating of Krug's loving heart, the torture an intense tenderness is subjected – and it is for the sake of the pages about David and his father that the book was written and should be read." There is also another important theme, certainly one of the main themes of the whole Nabokov's oeuvre, the theme of two (or many) worlds. At the end of the novel the horrible world in which Krug had to live disappears "like a rapidly withdrawn slide" and is repaced by the world of his creator, the god of the book.

Chapter sixteen is devoted to Nabokov's autobiographies, especially to the final one entitled *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. They deliver to readers a key to his whole oeuvre, but sometimes this key seems to open rather unexpected locks. All versions of Nabokov's autobiography are highly artistic. The writer has written them chiefly as works of complicated and sophisticated art. In his opinion, detail is as important for memoirist as for any serious writer. "The good memoirist," Nabokov says, "...does his best to preserve the utmost truth of the detail." In autobiography, since it tells mainly about the author's happy childhood and boyhood, these details belong to the lost paradise. Of course, it is time, who is responsible for the loss. Time as well as timelessness are the main themes of *Speak, Memory*. The writer tries to escape time concentraring not on chronology of events but rather on subjects and patterns. Apart from temporal there is also a spatial aspect of te lost paradise. For Nabokov this paradise is located in Russia or rather in the very concrete and small part of it. He was driven out of it by history. But he has taken his portable paradise abroad and is able to return there thanks to his memory and his art. One of the main traits of his works are leitmotives, thematic designs. The finding and following of various thematic designs in real human lives should be, Nabokov thinks, "the true purpose of autobiography". The artistic organization of life allows us to sense another reality. The beginning of the main text of *Speak, Memory* seems however to deny the existence of such reality. "The cradle rocks above an abyss," we read, "and common sense tells us that our existence is but a brief crack of light between two eternities of darkness." If we remember, however, what Nabokov says about common sense in his other writings, we should beware of taking this at face value. The writer vehemently rejects common sense. We should conclude, therefore, that the opinion about two eternities of non-being is probably false. The beginning of the book is a false key, the real one can be found elsewhere, in less prominent places. It can be also foud in Nabokov's aesthetics. The key to his metaphysics is hidden in his aesthetics.

Lolita, the most famous of Nabokov's novels, is discussed in chapter seventeen. The narrator of the novel, as narrators of some earlier works of the writer (for example *Despair*), is an unreliable one. Te term was introduced by Wayne C. Booth: "I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does

not." Humbert Humbert certainly not acts and often not speaks in accordance to the norms (especially moral norms) of the implied author. In fact, all first-person narrators, being concrete men or women, are more or less unreliable but Humbert belongs to the group of the most unreliable story-tellers. One can doubt his sanity, he certainly is obsessed by his sexual deviation. Empathy is totally alien to him, he is tightly closed in his ego. He solipsizes Lolita and, in fact, the rest of the world too. But first of all Humbert tries to manipulate his audience, he uses a complicated apparatus of rhetoric devices to win readers' or listeners' minds. It is impossible to believe him when one perceives his cunning devices. It is rather hard to believe even in his moral change. Humbert controls the whole text of the novel (except a foreword by fictional John Ray, Jr.), he is an absolute ruler of it but a reader can escape from the prison of text. The implied author enables it. We can hear only the narrators voice but it is possible to discern that Humbert is (in Nabokov's own words) "a vain and cruel wretch who manages to appear 'touching'."

Chapter eighteen is devoted to the long short story "Enchanter," written (in Russian, as "Volshebnik") in 1939 but published only after the author's death. It is rather difficult to discuss the story separately from *Lolita*, since it is connected with the much later novel in various ways (first of all one should mention similar plots and theme of sexual deviation – adult heroes desire little girls) and since Nabokov himself treats "Enchanter" as "the first little throb of *Lolita*" (forgetting that *Lolita*'s storyline is sketched already in *The Gift* by a repellent personage called Shchyogolev). It must be remembered, however, that the story wasn't written as a scetch but as an independent work of art. The theme of fate is very important in both the story and the novel. The hero of "Enchanter" believes that fate is on his side. In a nickle coin found among pebbles he sees his talisman, but there is only one real talisman in the story, namely the little girl's golden chain. The hero is in his own opinion an enchanter but he cannot enchant (he himself is enchanted). The author is the only real enchanter in the world of the story and the hero turns out to be one of Nabokov's usurpers.

Many critics regard *Pnin*, the novel analyzed in chapter nineteen, as different from other Nabokov's works, more traditional, simpler, full of sympathy for the hero and of human warmth. In fact, however, the book is much more complicated, sophisticated and intricately structured than it seems at first glance. As in many other Nabokov's novels repeated motives are the rule of composition. Among the most important leitmotives optical reflection, squirrel and fairy tale should be mentioned. They form a thematic design concealed from Pnin himself (who is a part of it) but obvious to an attentive reader or rather rereader. The issue of narrator and of the image of author in *Pnin* is a complicated one. At first it seems that the story is told by an omniscient narrator but soon he turns out to be a person inside the novel's world, an active participant in the narrative. He knows, however, thinks that such narrator cannot know, for example Pnin's thoughts, feelings and dream. Lucy Madox called him "the paradox[ically] unreliable first-person omniscient narrator." The narrator turns out to resemble the real author very closely and in many ways. He is Pnin's compatriot, he has the same name and patronymic, his surname begins with an N. He was born in 1899 also in spring, as a child he had lived in St. Petersburg on the Morskaya street, he emigrated first to western Europe and then to the U.S.A. Since childhood he has been very seriously interested in entomology, he teaches in America at universities and – last but not least – he is "a prominent Anglo-Russian writer." For many readers it is enough to think that the narrator and Vladimir Nabokov are the same person. Because Pnin is both nice and unhappy human being readers tend to sympathize or even to identify with him. The hero calls Vladimir Vladimirovich "the dreadful inventor" and for reader it is a good reason for detesting him. Besides it is of course the author who should be blamed for the hero's failures and misfortunes. This is the way the readers fall into the trap. They read fiction and their feelings are absurd. Vladimir Nabokov invented both Pnin and Vladimir Vladimirovich. Nabokov tries to teach how to read in the new way identifying not with heroes but with the writer.

The structure of *Pale Fire*, discussed in chapter twenty, is very unconventional and impossible to copy in another novel. The book consists of a foreword, a 999-line poem, some rejected variants of its verses, line-by-line commentary to the poem, and an index. The poem is written by an (invented) American poet John Shade. Charles Kinbote who maintains to be Zemblan, is the author of the prose texts. The poem is an

autobiographical work. The commentary is almost completely inconsistent with it (Kinbote tries to persuade readers that the last Shade's work is devoted to Zembla and its king). This fact suggests insanity of the commentator who is the source of the main part of informations concerning the plot. He certainly is an unreliable story-teller. Readers have to guess the "real" course of events but it is possible to reconstruct it. The entire story of Zembla's dethroned king Charles the Beloved (identical with Charles Kinbote) is a phantasy. It is even possible that Kinbote is only a delusion of professor V. Botkin, exile from Russia and madman. *Pale Fire* is saturated with metaphysics. Most obviously it appears in the Canto III of the poem presenting Shade's meditations on death and hereafter. The poet finds the only prove of human immortality in the contapuntal harmony of art and in its patterns. Very intricate structure of the novel is an example of such difficult harmony.

Chapter twenty one is devoted to *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, Nabokov's longest, most ambitious, and most complex novel. The number of literary allusions in *Ada*, especially allusions to the history of novel, is enormous. They remind readers that they read a work of fiction, another novel. At the same time Nabokov's book mimics non-fictional (or not necessarily fictional) genres of memoir, autobiography, and family chronicle. Van, the narrator, is not so obviously unreliable narrator as Hermann from *Despair* or Charles Kinbote from *Pale Fire* but there are some details that undermine his reliability. It is possible to conclude that, although Van sets his story on not known to our astronomers planet, Antiterra is only a disguise or his fantasy. Writing his book Van is very old and problems of the old age, illness, pain and death are present in it. Taking into consideration the length of Van's and Ada's lives one cannot be surprised that memory and time are among the novel's central themes. Van writes even a book entitle *Texture of Time* that partially fills Part 4 of *Ada*. The novel tells about a very long, passionate love between brother and sister. Nabokov needed the theme of incest to stress Ada's and Van's solipsism and self-love. They resemble each other so much that loving Ada, Van in a way loves himself. The siblings' half-sister Lucette, obsessed with Van, commits suicide after a desperate attempt to convince Van to deflower her. This character and her death are central to the novel. Van and Ada are responsible for the tragedy since they corrupted Lucette. They deserve the moral condemnatin. Ada and Van at first glance seem to be Nabokov's favorite heroes but certainly not by accident in interviews he describes Ada as "bitchy and lewd" and declares: "I loathe Van."

Transparent Things, discussed in chapter twenty two, the penultimate of Nabokov's finished novels is very important for understanding of the whole Nabokov's oeuvre, because in this book the writer most explicitly presents his intuitions concerning the hereafter. Mr. R., the deceased American writer of German origin seems to be the main narrator of the novel. The last words of it ("Easy, you know, does it, son") are directed to its dying hero, Hugh Person, Mr. R. tries to help him to cross the bordder between life and death. There are also auxiliary narrators in the book, dead too. Things and living creatures including human beings are transparent for them. They can see the whole history of a thing or creature, except its future. The ghosts can only trie to influence the living persons, they can only "act as a breath of wind". They see a person's past and present time but not his or her future. Therefore they are not omniscient. The narrators of *Transparent Things*, Brian Boyd says, are only narrators (and characters) not the authors. The real author is elsewhere, above the text.

The last completed Nabokov's novel, *Look at the Harlequins!*, analysed in chapter twenty three, is full of references to the life and oeuvre of its real author. Even before the book starts we can read the list of "Other Books by the Narrator" both in Russian and English. Many of the titles obviously corresponds to the titles of Nabokov's books. The narrator and at the same time hero of the novel confesses that sometimes he is bothered by a feeling that his life is "the non-identical twin, a parody, an inferior variant of another man's life, somewhere on this or another earth." He also feels that a demon is forcing him "to impersonate this other man." The word "harlequin," it should be mentioned, originates probably in a name of demons. In D. Barton Johnson's opinion, the text of the novel is the autobiography of the narrator's "mad half." Sometimes, however, some particles of another world seem to intrude his reality. The last Nabokov's novel again suggests the idea of two (or more) worlds.

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ПРИЕМ. ВЛАДИМИР НАБΟКОВ – ЭСТЕТИКА С ВЫХОДОМ В ВЫСШУЮ РЕАЛЬНОСТЬ

(Резюме)

Первая глава книги посвящена эротической любви в творчестве Набокова. *Лолита* и *Ада* часто считаются классическими произведениями эротической литературы. Все же следует отметить, что писатель не прославляет ни телесную любовь, ни сексуальную свободу. Его отношение к любви в чем-то похоже на отношение к ней русского религиозного философа Владимира Соловьева, который эротическую любовь считал высшей формой любви. Как Соловьев, так и Набоков, были убеждены в том, что смысл ее заключается не в половом акте, а, по словам Соловьева, в „оправдании и спасении индивидуальности через жертву эгоизма”. В своем дебютном романе *Машенька* Набоков описывает первую любовь, о которой вспоминает русский эмигрант в Берлине. Реконструируемая в памяти любовь является, в определенном смысле, любовью платонической. Процесс воспоминания делает героя счастливым. Вначале мы видим его в состоянии депрессии и опустошенности, которое стало последствием сексуальной связи с другой женщиной. В конце романа герой понимает, что идея встретиться с девушкой из воспоминаний, которая должна приехать в Берлин, лишена смысла. Вся прелесть его любви в том, что она живет в воспоминаниях. В то же время телесный элемент отсутствует в любви к умершей женщине. Пример подобной любви мы находим в набоковском рассказе *Возвращение Чорба*. Молодой русский эмигрант женится на девушке, которая умирает во время медового месяца. Чтобы навсегда сохранить ее образ в памяти, герой решает посетить те места, в которых они были вместе во время свадебного путешествия, заканчивая гостиницей, в которой они провели первую брачную ночь. Эта история напоминает древний миф об Орфее и Эвридике. В Чорбе проглядывает образ Орфея, который добился своего. В стихотворении Владимира Соловьева *Три подвига* изображен Орфей, которому вернули Эвридику («Волны песни всепобедной потрясли Аида свод, и владыка смерти бледной Эвридику отдает»). Вполне возможно, что данное стихотворение легло в основу рассказа Набокова. Роман *Приглашение на казнь* насыщен гностическими мотивами (следует отметить, что гностические идеи оказали свое влияние и на Соловьева). Любовь к неверной жене и смутные надежды, питаемые к привлекательной дочери директора тюрьмы, приводят героя к заточению в тюрьме тоталитарного мира, а также в телесной тюрьме (гностический топос). Из последнего текста Набокова на русском языке, стихотворения *Влюбленность*, включенного в написанный по-английски роман *Смотри на арлекинов!* (англ. *Look at the Harlequins!*), можно сделать вывод, что состояние влюбленности открывает дверь в другие миры. Согласно металитературным высказываниям писателя, настоящее искусство связывает нас с трансцендентальной реальностью. Не только Набоков, но и Соловьев считали, что искусство, как и состояние влюбленности, приближают нас к лучшей и более совершенной действительности.

Во второй главе рассматриваются набоковские рассказы. Все краткие прозаические тексты писателя можно разделить на три группы: русские произведения 1920-х годов, русские произведения 1930-х годов и более поздние произведения, написанные по-английски. Ценителей прозы Набокова, должно быть, удивляли мотивы русских фольклорных верований в некоторых его ранних рассказах. В текстах первой группы обращают на себя внимание некоторые интересные моменты. Например, в рассказе *Катастрофа* впервые в творчестве Набокова герой находится между жизнью и смертью. Точка зрения, выраженная героем в конце произведения, становится полной неожиданностью для читателей. Тема смерти явно просматривается в рассказе *Рождество*, главным героем которого становится отец, потерявший сына. После похорон он забирает несколько безделушек, принадлежавших умершему сыну, в том числе кокон экзотической бабочки, и приносит их в теплое помещение. Обезумевший от горя отец понимает, что жизнь трагична, бессмысленна, лишена чудес, и хочет покончить с собой, но тут происходит чудо: куколка превращается в большую бабочку, как будто душа умершего сына высвобождается из мертвого тела. Тема смерти и связанная с ней тема потустороннего мира повторяются и в более поздних произведениях писателя. В *Ultima Thule*, главе из последнего незавершенного романа Набокова на русском языке, в *Сестрах Ве́йн* (*The Vane Sisters*) появляется мотив незамеченных адресатами сообщений от умерших людей. В конце рассказа *Знаки и символы* (*Signs and Symbols*) ставится вопрос о существовании неких моделей в мире и в человеческой жизни; если мир и жизнь действительно полны шаблонов, моделей, знаков и символов, то следует подозревать, что существует где-то и их автор.

В третьей главе речь идет об одной из лучших кратких форм набоковской прозы, нашедшей свое отражение в рассказе *Посещение музея*. В рассказе повествуется о дьявольском трюке, с помощью которого повествователь таинственным образом переносится из Франции в родную Россию, находящуюся для него, эмигранта, под запретом. Хотя, как говорил Набоков, любая организованная религия никогда не значила для него ничего, кроме возможности литературной стилизации, в его творчестве можно найти элементы христианской традиции, в том числе мотив ангелов. Падшие ангелы появляются во многих произведениях Набокова, например, в рассказе *Сказка*. Присутствие дьявола в рассказе *Посещение музея* лишь угадывается, и его непросто заметить. Однако, если знать народные верования, как славянские, так и западноевропейские, можно почувствовать запах ада. Многие из них нашли отражение в литературе и искусстве, например, в произведениях о Фаусте. Если принять во внимание разнообразие демонологических теорий, можно сказать, что некоторые мотивы нашли отражение в текстах Набокова случайно. Однако их слишком много, чтобы можно было говорить о их случайности.

В четвертой главе анализируется первый роман Набокова *Машенька*. В нем появляется тема, очень важная для творчества писателя в целом, а именно, тема двух или более миров. В романе мы имеем дело с миром современности, реальностью Германии, жизнью эмигрантов, а также с миром прошлого, оживающей в памяти России. Как ни парадоксально, но нематериальный мир воспоминаний более выразителен и даже более «реален», чем мир берлинских улиц. Таким образом, можно утверждать, что наш материальный мир не является единственным и, вполне возможно, самым совершенным. Память оказывается похожей на искусство. Герой *Машеньки* с помощью воспоминаний создает артефакт, своего рода роман, существующий, однако, только в его сознании.

Роман *Король, дама, валет* является предметом рассмотрения пятой главы. Три главных героя лишены человеческих свойств, поскольку у них отсутствуют души. Они имеют сходство с манекенами и движущимися манекенами (вымышленные изобретения), которые являются лейтмотивом романа. Важная для Набокова тема судьбы присутствует и в других романах писателя. В английской версии произведения мы читаем о «боге судьбы». Этим божеством является, естественно, сам автор. Два героя, изобретатель и хозяин комнаты, в которой живет «валет», – это примеры набоковских узурпаторов. Первый из них узурпирует роль художника, другой видит себя Творцом. На самом деле как художником, так и создателем мира в романе, является автор. Он появляется (в том числе в сопровождении жены) в двух последних главах «для проверки», как сказано в предисловии к английской версии произведения.

Шестая глава посвящена роману *Защита Лукина*. В нем описывается история русского эмигранта – гротескного героя, который сходит с ума и мир шахмат путает с реальной жизнью. Не сумев создать эффективную защиту от таинственного противника в партии, которая разыгрывается на шахматной доске жизни, он совершает самоубийство. Вечность, которая его ждет, напоминает шахматную доску. Смерть Лукина кажется его поражением. Однако шахматы в романе означают искусство, артистизм. Шахматная реальность гораздо более духовна, чем материальная, она выше реальности жизни, повседневности мира, окружающего Лукина. Таким образом, в смерти героя можно видеть победу.

Повесть *Соглядатай*, который мы рассматриваем в седьмой главе, это первое большое произведение Набокова, в котором повествование идет от первого лица. В первый раз в его творчестве мы встречаемся с ненадежным повествователем. Также впервые в этом произведении появляются важные для писателя вопросы солипсизма и самобытности. Этот короткий роман можно рассматривать, как поворотный момент в творчестве Набокова, как своего рода открытие.

Набоков высоко ценил действия, не приносящие прибыли, бескорыстные и лишённые практической цели. По его мнению, именно с помощью подобного рода действий можно описать искусство. К ним относится и подвиг Мартына, героя романа *Подвиг*, анализируемого в восьмой главе. Мартин пытается без паспорта пересечь запретную для него российскую границу, что грозит ему смертью. Однако мы ощущаем присутствие его души в конце романа. «То, что после смерти, – пишет Брайан Бойд, – может оказаться основным текстом, а жизнь – только предисловием к нему».

Набокова восхищал кинематограф, в 1920-х и начале 1930-х годов он регулярно ходил в кино. Он принимал участие в съемках в качестве статиста. Мотивы на тему кино появляются во многих его произведениях, но больше всего их в романе *Камера обскура* (измененная английская версия носит название *Laughter in the Dark*), о котором идет речь в девятой главе. В английской версии роман начинается с краткого содержания: «Жил когда-то в немецком городе Берлине богатый, уважаемый, счастливый мужчина; в один прекрасный день он оставил ради молодой любовницы жену, любил, но сам не был любимым, и жизнь его закончилась катастрофой». Роман, в котором ключевой является тема слепоты, представляет собой пародию на мелодраму. Это не просто физическая, но также моральная и эмоциональная слепота. В определенном смысле все мы в этом мире слепы. И, возможно, только смерть дает человеку дар истинного видения.

Глава десятая посвящена роману *Отчаяние*. Его герой, Герман, очень убедительный, однако, в высшей степени ненадежный повествователь. Позже выяснится, что он просто сумасшедший, и безумство деформирует его восприятие. Читатель может увидеть или угадать, как обстоит дело «в действительности», благодаря лакунам в его видении, сигналам, указывающим на то, что «реальные» события выглядят иначе, чем представляет их рассказчик. Например, можно с уверенностью сказать, что бродяга Феликс не является его двойником, хотя Герман пытается убедить нас, что так оно и есть. Из контекста следует, что роман написан Германом, поэтому на протяжении всей книги мы слышим только его голос. Однако ощущается присутствие еще одного автора, которого следует назвать имплицитным автором. По словам Сергея Давыдова, в *Отчаянии* мы имеем дело с очень специфическим примером текстов-матрёшек, то есть текстов, содержащих в себе другие тексты. Здесь оба текста идентичны (особый случай), но один из них (предлагаем назвать его текстом имплицитного автора) можно рассматривать как внешний, а второй (текст героя) как внутренний. Имплицитный автор в романе является силой, которая перечеркивает планы героя; это судьба или даже бог вымышленного в романе мира. Характерно, что герой решительно отрицает существование Бога. Слепота Германа является результатом его самовлюбленности, нарциссизма. Герой так уверовал в себя, что из любого стремится сделать дурака, но Немезида, которую олицетворяет имплицитный автор, сделать из себя дурака не позволяет.

Роман *Приглашение на казнь*, о котором идет речь в одиннадцатой главе, это антиутопия, описывающая страшный мир далекого будущего. Герой романа Цинциннат Ц. живет в стране (кажется, что нет ничего кроме нее) взаимозаменяемых, пустых и прозрачных существ. В этом мире

он единственный живой человек, окруженный бездушными куклами и манекенами. Его обвиняют в преступлении, которое в русском оригинале называется «гносеологической гнусностью», а в английской версии *gnostic turpitude*, и приговаривают к казни. Смерть для героя является единственным способом побега из мира, по существу равносильного тюрьме. Однако Цинциннат боится и цепляется за элементы материальной реальности, хотя и чувствует существование иного мира. Оппозиция «этот свет/тот свет» и «здесь/там» имеют фундаментальное значение для романа. «Тот свет», представленный в снах Цинцинната, как ни парадоксально, более реален, чем материальный мир. «Тот свет» является платоновской моделью, в то время как «этот свет» – его «корявая копия». «Этот свет» – кошмарный сон, смерть кажется пробуждением от него. В конце романа, возможно, уже после того, как ему отрубили голову, герой направляется «в сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».

Глава двенадцатая посвящена отношению Набокова к творчеству Франца Кафки и сравнительной характеристике творчества обоих писателей. Кафка был одним из любимых писателей Набокова, а его рассказ *Превращение* находился в набоковском списке четырех выдающихся шедевров прозы XX века и был темой лекции Набокова в Корнельском университете. В предисловии к английской версии романа *Приглашение на казнь* автор отмечает, что эмигрантские рецензенты заметили в этом романе влияние Кафки. Всячески отрицая стилистические подобия между *Приглашением на казнь* и *Процессом* или *Замком*, Набоков утверждает, что ко времени создания романа он еще не знал ни одного произведения Кафки. Тем не менее, можно заметить некоторые параллели между *Приглашением на казнь* и *Процессом*. Герои обеих книг, Цинциннат Ц. и Йозеф К., обвиняемые в преступлении, суть которых неясна и вынесенный приговор обжалованию не подлежит. Однако эти сходства довольно общие и поверхностные. Более важной представляется разница в подходе и намерениях авторов. Цинциннат Ц. – личность исключительная, он осужден только тоталитарным обществом (или миром). Он сам не считается ни преступником, ни грешником, автор (как реальный, так и имплицитный) также далек от осуждения своего героя. Ситуация Йозефа К. совершенно иная. Его вину следует определить как экзистенциальную. В действительности она для него неумышленная, но все равно остается виной, и от этого некуда деться. Как сказал Брайан Бойд: «В сущности, Набоков и Кафка имеют мало общего, за исключением оригинальности». Однако из лекции Набокова о *Превращении* следует, что его роман имеет много общего с понимаемым довольно специфически рассказом Кафки. По словам писателя, семья Грегора Замзы, окружившая насекомое, в которое он превратился, «не что иное, как посредственности, окружающие гения». И далее: «У Кафки главный герой принадлежит к окружающему его абсурдному миру, но трогательно и трагически пытается выбраться из него в мир людей». Эти слова относятся больше к Цинциннату Ц., чем к Грегору Замзе. В романе *Смотри на арлекинов!* Набоков создает аллюзию на *Превращение* в отрывке, который относится к важным и болезненным событиям в жизни автора, превращении русского писателя в американского. Набоков мог лично встретиться с Кафкой в Берлине осенью 1923 года. Ему казалось, что он действительно видел Кафку несколько раз, потому что они ездили по одной железнодорожной ветке (S-Bahn). Набоков признавался, что это лишь предположение, но сам этот факт подтверждает его большое и глубокое восхищение творчеством Кафки.

Тринадцатая глава посвящена *Дару*, последнему законченному роману на русском языке в творчестве Набокова. Этот роман, высоко оцененный критиками и историками литературы, сам автор также считает одним из лучших своих произведений. *Дар* является необычайно умным и сложным литературным творением. Книга насыщена тонким обманом, фальшивыми решениями, ловушками и ложными тропами. Даже линия повествователя сложна и неоднозначна. В романе идет повествование как от первого, так и от третьего лица. Однако все же преобладает рассказ от первого лица. По мнению Юрия Левина, героя романа Федора Годунова-Чердынцева можно считать глубинным повествователем на протяжении всего романа. Кроме того, он, похоже, является автором всего текста (книга, которую он предполагает написать, вероятно, и есть *Дар*), хотя, по мнению Александра Долинина, властителем текста является анонимное и невидимое божество,

представляющее истинного автора. *Дар* содержит в себе своего рода литературную программу, в рамках которой этот роман и был написан. Его принципы находятся в оппозиции к идеям Николая Чернышевского (написанная героем книга *Жизнь Чернышевского* – самый большой и главный из многочисленных текстов в тексте, составляющем роман). Федор восхищен трюками и уловками природы. Он вспоминает отца, который говорил о «невероятно художественном остроумии мимикрии, которая не объяснима борьбой за жизнь». Художественные модели, наблюдаемые как в природе, так и в человеческих судьбах, предполагают существование создателя данных моделей. *Дар* – одно из наиболее явно выраженных метафизических произведений Набокова. Создатель моделей невидим, но его существование можно почувствовать и в определенной мере вычислить. Французский философ Делаланд (плод фантазии Набокова), которого цитирует Федор, говорит: «В земном доме вместо окна – зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели». Мы ничего не видим, но чувствуем дыхание. Конечно, не каждый его чувствует, нужен специальный дар (одно из многочисленных объяснений названия романа). Искусство помогает почувствовать дыхание другого мира. Но это должно быть настоящее искусство, оригинальное, очень сложное, полное ловушек и ложных путей.

В четырнадцатой главе речь идет о первом, написанном на английском языке, романе Набокова *Истинная жизнь Себастьяна Найта* (*The Real Life of Sebastian Knight*). Это история русского эмигранта, который называет себя просто V. Он пытается написать книгу о своем умершем сводном брате, английском писателе Себастьяне. «Была у него причудливая привычка наделять своих даже самых гротескных персонажей какой-то идеей, впечатлением или желанием – из тех, которыми он тешился сам», – читаем мы. То же самое можно сказать о Набокове. Он наделил Найта многими своими чертами. И Найт, и его создатель – писатели одного типа (однако Себастьян, похоже, не столь талантлив), и это главное их сходство. По мнению В. А. Александрова, Найт одарен также способностью к эпифании, «космическому синхронизму» (выражение из автобиографической книги Набокова *Память, говори*). Название и конец – очень существенные элементы книги. Можно задать вопрос: что означает «истинная жизнь»? Безусловно, это пародия на название книг об известных людях. Что еще скрыто в этом названии? Может, книги Себастьяна – это его «истинная жизнь»? А, может, «истинная» относится к жизни после смерти, как проповедуют многие религии? Читатель должен ощущать во многих частях романа присутствие духа Себастьяна, помогающего автору. В последнем предложении романа мы читаем: «Я – Себастьян, или Себастьян – это я, или, может быть, оба мы – кто-то другой, кого ни один из нас не знает». Что это значит? Должны ли мы признать, что V. – плод воображения Себастьяна? Или же Себастьян, полностью контролировавший мысли и слова пишущего, является подлинным автором текста? Все же Найт – вымышленный персонаж, и теперь должен появиться третий, истинный автор, Владимир Набоков. Его присутствие смутно ощущается и V., и Найтом. Почти в конце романа V. приближается к разгадке великой тайны, что грозит герою смертельной опасностью (во время поездки к умирающему сводному брату он читает надписи в поезде: «*Il est dangereux... E pericoloso...*»). Разгадывание «загадки мира» становится причиной смерти в *Ultima Thule* (фрагменте незаконченного русского романа *Solus rex*). Большая тайна – одна из главных тем у Набокова. Появляется она и в поэме *Слава*: «Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та-та, а точнее сказать я не вправе».

В романе *Под знаком незаконнорожденных* (*Bend Sinister*), который мы рассматриваем в пятнадцатой главе, как и ранее в *Приглашении на казнь*, важной оказывается тема тоталитарных государств и смертоносных идеологий. По мнению Набокова, литература должна быть выше политики, он всегда выступал против политически и социально ангажированной литературы. Однако его политические взгляды были ясными и неизменными. «Мой отец, – сказал он, – был старомодным либералом, и я не имел бы ничего против того, чтобы и меня так называли». Писатель был убежденным сторонником демократии. Его политическое кредо простое: «Свобода выражения мнения, свобода мысли, свобода искусства. Социальная или хозяйственная система идеального государства меня не очень интересует. Мои желания скромны. Портреты главы правительства не

должны превышать размер почтовой марки. Никаких пыток, никаких казней». Государство, представленное в романе, этих скромных требований не удовлетворяет. Герой книги, известный философ Адам Круг, живет в вымышленной стране, которой правит тиран. Герою не удается в нужное время эмигрировать, и в результате он теряет любимого сына Давида. «Главной темой *Под знаком незаконнорожденных*, – пишет автор в предисловии к третьему американскому изданию, – является, стало быть, биение любящего сердца Круга, мука напряженной нежности, терзающая его, – и именно ради страниц, посвященных Давиду и его отцу, была написана эта книга, ради них и стоит ее прочитать». В данной книге снова появляется тема двоемирия. В конце романа мир, в котором довелось жить Адаму Кругу исчезает, «как резко выдернутый слайд», и заменяется миром его создателя, бога книги.

Глава шестнадцатая посвящена автобиографическим произведениям Набокова, особенно последнему из них – *Память, говори*. Эти произведения дают читателю ключ ко всему творчеству писателя, но иногда этот ключ может открыть неожиданные замки. Все версии набоковской автобиографии являются в высшей степени художественными образчиками сложного и изысканного искусства. По его мнению, деталь также важна для мемуариста, как и для любого серьезного писателя. «Хороший мемуарист, – говорит Набоков, – из всех сил старается сохранить как можно больше деталей». В автобиографии, поскольку она рассказывает в основном о счастливом детстве и юности писателя, эти детали воспроизводят потерянный рай. Конечно, причиной потери является, прежде всего, время. Время, как и безвременье, являются одной из главных тем автобиографической книги Набокова *Память, говори*. Писатель пытается убежать от времени, сосредоточив внимание не столько на хронологии событий, сколько на темах или узорах. Для Набокова рай находится в России или, скорее, в очень конкретной небольшой ее части. Писатель забрал свой «переносной» рай за границу и может возвращаться в него благодаря памяти и искусству. Одним из характерных композиционных приемов Набокова являются лейтмотивы и тематические модели. Поиск и отслеживание разнообразных тематических моделей в собственной жизни, по мнению писателя, «главное назначение автобиографии». Художественная организация, отраженная в жизни, позволяет нам ощутить наличие другой реальности. В начале текста *Память, говори* существование этой реальности оспаривается автором. «Колыбель качается над бездной, и здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя вечностями тьмы». Если все-таки помнить, что говорил Набоков о здравом смысле в других своих произведениях, то нельзя принять это заявление без оговорок и боязни попасться в расставленные писателем ловушки. Дело в том, что писатель резко отвергает здравый смысл. Это позволяет нам сделать вывод, что предложение о двух вечностях небытия, вероятно, является, спорным. Начало книги – ложный ключ, подходящий стоит искать где-то в другом месте. Его можно найти в набоковской эстетике.

Самый известный роман Набокова *Лолита* рассматривается в семнадцатой главе. Ее повествователь, как и в некоторых более ранних текстах (например, в *Отчаянии*), является ненадежным повествователем. Этот термин был введен Уэйном К. Бутом. Повествователь для него является надежным, если он говорит или поступает в соответствии с нормами (то есть нормами автора), ненадежный – тот, который этого не делает. Гумберт не поступает и зачастую не говорит в соответствии с нормами (особенно этическими) имплицитного автора. По существу, все повествователи от первого лица более или менее ненадежные, однако Гумберт относится к числу особенно ненадежных повествователей. Можно сомневаться в его здравом уме, но с абсолютной уверенностью можно сказать, что он полностью находится во власти своих сексуальных отклонений. Эмпатия ему совершенно чужда, он запечатан в своем «я». Он солипсизирует Лолиту и, по сути, весь остальной мир. Прежде всего, Гумберт пытается манипулировать аудиторией, он использует весь набор риторических приемов, чтобы убедить своих читателей или слушателей. Если внимательно приглядеться к его хитрым уловкам, то становится понятно, что ему нельзя верить. Трудно даже поверить в его моральную перемену. Гумберт контролирует весь текст романа (за исключением вымышленного предисловия доктора философских наук Джона Рея). Мы слышим только голос

рассказчика, но все же можем заметить, что Гумберт, по словам самого Набокова, является «пустым и ужасным злодеем, который с успехом создает впечатление „трогательного“».

Восемнадцатая глава посвящена большому рассказу *Волшебник*, написанному в 1939 году, но напечатанному только после смерти автора. Трудно рассматривать это произведение отдельно от *Лолиты*, поскольку оно во многом связано с последующим романом (здесь следует обратить внимание на сходство сюжета и темы сексуального извращения: зрелые мужчины желают маленьких девочек), и поскольку сам Набоков утверждает, что *Волшебник* – это «первая маленькая пульсация *Лолиты*» (забыв, что историю Лолиты в общих чертах он уже представил в *Даре* устами одного из второстепенных персонажей). Необходимо иметь в виду, что *Волшебник* был написан не как набросок другого произведения, а как независимое литературное произведение. Тема судьбы чрезвычайно важна как в рассказе, так и в романе. Герой *Волшебника* верит, что судьба на его стороне. Монету, которую он когда-то нашел, он считает своим талисманом, но в рассказе есть только один настоящий талисман – золотая цепочка девочки, предмета вожделений героя. Герой считается волшебником, но на деле им не является. Он сам находится под воздействием неких чар. Единственный настоящий волшебник здесь – автор, а герой оказывается одним из набоковских узурпаторов.

Многие критики считают роман *Пнин*, рассматриваемый в девятнадцатой главе, произведением, отличающимся от других работ Набокова, более традиционным, более простым, полным человеческого тепла и сострадания к герою. На самом деле эта книга намного сложнее и умнее, чем это кажется на первый взгляд. Как и во многих других произведениях писателя, лейтмотивы являются ее композиционной основой. Текст романа пронизывают лейтмотивы оптических отражений, белки и сказки. Они создают тематическую модель, скрытую от Пнина, но очевидную для внимательного читателя или, скорее, для внимательного «перечитателя». Проблемы рассказчика и представленного автора в *Пнине* непросты. Первоначально кажется, что история рассказана всезнающим рассказчиком, вскоре оказывается, что он является рассказчиком-персонажем. Но он знает такие вещи, о которых рассказчик его типа знать не может, например, знает мысли, чувства и сны Пнина. Люси Мэддокс назвала его «парадоксально ненадежным всезнающим рассказчиком от первого лица». Как оказалось, рассказчик во многом напоминает настоящего автора романа. Он земляк Набокова, тезка по имени и отчеству, его фамилия начинается на букву «Н». Родился он, как и Набоков, весной 1889 года, ребенком жил в Петербурге на улице Морской, эмигрировал сначала в Западную Европу, потом в США. С раннего возраста очень серьезно интересовался энтомологией, преподает в американских университетах и, наконец, является «выдающимся англо-русским писателем». Для многих читателей этих фактов достаточно, чтобы сделать вывод, что рассказчик и Набоков – одно лицо. Поскольку Пнин является симпатичным и несчастным человеком, читатели готовы ему сочувствовать и даже отождествлять себя с ним. Герой называет Владимира Владимировича «ужасным выдумщиком», так что читатели имеют основание его не любить. Кроме того, кто, как не автор, несет ответственность за все беды и несчастья героя? Таким образом, читатели попадают в ловушку. Они ведь имеют дело с литературным вымыслом, поэтому такие чувства в данном случае – абсурд. Владимир Набоков придумал не только Пнина, но и рассказчика Владимира Владимировича. С помощью этих приемов он стремится показать, что литературу следует воспринимать по-новому, идентифицируя себя не с героями, а с писателем.

Конструкция романа *Бледный огонь* (*Pale Fire*), рассматриваемого в двадцатой главе, необычайно оригинальна, и ее невозможно повторить в другом литературном произведении без законного обвинения в плагиате. Книга состоит из предисловия, состоящей из 999 строк поэмы, подробного комментария к поэме и индекса. Поэма написана американским (вымышленным) поэтом Джоном Фрэнсисом Шейдом. Чарльз Кинбот, автор предисловия, комментария и индекса утверждает, что он землянин. Поэма носит автобиографический характер. Комментарий почти полностью с ней расходится (Кинбот пытается доказать, что последняя работа Шейда о Земле и ее короле). Этот факт наводит нас на мысль о безумии комментатора, который сообщает большую часть информации о представленных в романе событиях. Это, конечно, ненадежный повествователь. Читатели должны

догадываться о «реальном» ходе событий. Вся история свергнутого короля Карла II Возлюбленного (отождествляемого с Чарльзом Кинботом) должна рассматриваться как фантазия. Вполне возможно, что Кинбот – это фантазия сумасшедшего эмигранта из России, профессора В. Боткина. *Бледный огонь* насыщен метафизикой. В наиболее явном виде она появляется в III песне поэмы, в которой представлены размышления Шейда о смерти и жизни после смерти. Поэт находит единственное доказательство бессмертия человека в контрапункте гармонии искусства. Необыкновенно умная конструкция романа является примером подобной сложной гармонии.

Двадцать первая глава посвящена роману *Ада, или Радости страсти. Семейная хроника* (*Ada or Ardor: A Family Chronicle*), самому большому и сложному произведению Набокова. Число литературных аллюзий в *Аде*, особенно аллюзий на историю романа, огромно. Кроме того, в книге Набокова есть и воспоминания, и автобиография, и семейная хроника. Ван, герой и основной рассказчик, не настолько ненадежный, как Герман из *Отчаяния* или Кинбот из *Бледного огня*, однако, некоторые детали подрывают доверие к нему. Можно предположить, что Антитерра, планета, неизвестная астрономам, где происходит действие произведения, возможно, является плодом воображения Вана. Он пишет книгу в конце своей жизни, и проблемы старости, болезни, боли и смерти ему близки. Если принять во внимание продолжительность жизни Вана и Ады, становится понятным, почему память и время являются главными темами романа. Ван – автор книги *Ткань времени*, составляющей большую часть четвертой главы *Ады*. В романе идет речь о страстной любви брата и сестры. Набоков обратился к теме инцеста, чтобы подчеркнуть солипсизм и эгоизм Вана и Ады. Они так похожи друг на друга, что любя Аду, Ван в принципе любит самого себя. Их сводная сестра Люсетта, одержимо желающая Вана, кончает жизнь самоубийством, когда ей не удается уговорить Вана лишиться ее девственности. Этот персонаж и его смерть имеют для романа решающее значение. Ван и Ада несут ответственность за трагедию, поскольку они виновны в испорченности Люсетты. Они заслуживают морального осуждения. Ада и Ван, на первый взгляд, могут принадлежать к любимым, избранным героям Набокова, но не случайно в интервью он называет Аду «испорченной и похотливой» и заявляет, что он «не переносит Вана».

Роман *Прозрачные вещи* (*Transparent Things*), о котором идет речь в двадцать второй главе, предпоследний из законченных романов Набокова, является значимым для понимания всего творчества писателя, поскольку в этом произведении он наиболее откровенно описывает свои чувства, касающиеся загробной жизни. Последние слова романа («И знаешь, сынок, это дело нехитрое»), обращены к умирающему герою, Хью Персону. Главный повествователь романа, господин Р., пытается помочь ему преодолеть границу между жизнью и смертью. Есть также в романе другие рассказчики, все, без исключения, покойные. Вещи и живые существа (включая людей) для них прозрачны. Они могут видеть всю историю предмета или живого существа, за исключением их будущего. Повествователи этого романа, по словам Брайана Бойда, только повествователи (и персонажи), но не авторы. Истинный автор находится вне текста.

Последний законченный роман Набокова *Смотри на арлекинов!* (*Look at the Harlequins!*), рассматриваемый в двадцать третьей главе, изобилует ссылками на жизнь и творчество реального автора. В самом начале книги мы получаем список «Других произведений повествователя», как русскоязычных, так и написанных на английском языке. Повествователь и одновременно герой романа признается, что иногда его мучает «дремное чувство, что вся моя жизнь – это непохожий близнец, пародия, скверная версия жизни иного человека, где-то на этой или иной земле». Он также чувствует, что некий демон вынуждает его «подделываться под этого иного человека, под этого иного писателя». По словам Д. Бартон-Джонсона, текст романа является автобиографией сумасшедшей половины рассказчика. Иногда, однако, элементы иного мира проникают в «реальность» героя. В последнем романе Набокова снова представлена концепция двух (или более) миров.

Двадцать четвертая глава посвящена *Оригину Лауры* (*The Original of Laura*), роману, который Набокову не удалось закончить. Черновики Набоков перед смертью просил сжечь, но его жена так и не решилась исполнить волю мужа, а сын Дмитрий решил опубликовать его в 2009 году, спустя

много лет после смерти автора. Это не роман, состоящий из фрагментов, как мы читаем на обложках американского и английского изданий, а наброски и заметки смутно вырисовывающейся, так и ненаписанной книги, которая, вероятно, была готова в голове писателя. Неясно, как автор предполагал объединить две основные темы, а именно, во-первых, тему брака Филиппа Уайльда и Флоры Линде, а также романа в романе под названием «Моя Лаура», а, во-вторых, тему восхитительной смерти, запланированной Уайльдом и, возможно, самоубийства посредством мысленного самоуничтожения, о котором он и пишет. Незаконченная книга содержит множество других загадок, которые невозможно разгадать.

В Заключении мы возвращаемся к вопросу о двух (или более) мирах, реальностях или пространствах, который рано появляется в произведениях Набокова и пронизывает все его творчество. В принципе, границу между двумя мирами перейти невозможно. Попытки ее пересечения заканчиваются катастрофой. Существуют, однако, безопасные методы проникновения в иную реальность (на примере реальности родины). Юрий Левин называет одну из них «путем через творчество». Следует помнить, что, по словам Набокова, совершенное, оригинальное, сложное искусство позволяет нам почувствовать присутствие иного мира, и поэтому в определенном смысле (хотя неопределенно и неоднозначно) гарантирует само существование иных миров, в том числе мира загробной жизни.

Перевод Ирины Киселевой

INDEKS OSÓB

- Aarne** Antti 110
Achmatowa Anna A. 37
Adamowicz Georgij W. 143–144, 205–206, 232, 415
Afanasjew Aleksandr N. 44–45, 52, 56, 81, 86, 90, 92, 110, 154, 156, 421
Agapkina Tatjana A. 44–45, 81, 423
Ajchenwald Julij I. 95, 99, 207
Aksakow Siergiej T. 354, 356
Alcott Louisa May 273
Alechin Aleksandr A. 118–120
Aleksander II 343
Aleksander Newski 124
Aleksander Wielki 124
Aleksandrowicz-Pędlich Lucyna 330, 420
Alexandrov Vladimir E. 10–11, 15, 27–28, 42, 97, 113, 118, 127, 129–130, 140, 148–150, 171, 177, 179, 192–193, 200, 205, 215, 217, 227, 229, 237–238, 242, 244, 254, 284, 311, 332, 349, 372, 392, 413, 415
Alladeye René 3, 415
Alochin Aleksandr A. zob. **Alechin** Aleksandr A.
Alter Robert 338, 353, 413, 415
Aldanow Mark 60, 78, 301, 411
Amfitieatrow Aleksandr W. 81, 83–84, 421, 424
Amis Martin 402, 415
Amsterdamski Stefan 355, 425
Andersen Hans Christian 104–105, 342, 426
Anderson W. S. 183
Anderssen Adolf 119
Andrews Larry R. 75, 415
Apollonio Mario 396
Appel Alfred, Jr. 104, 107, 127, 140, 159, 162, 164, 185, 204, 213, 222, 252, 277, 287, 289–294, 297, 299–300, 313, 316, 337, 352, 384, 397, 411, 413–415
Archimedes 265
Arendt Hannah 193, 199, 421
Aresin Lykke 368, 421
Aretino Pietro 301
Artiemienko-Tolstaja N. I. 262, 294
Arystofanes 33, 368
Augustyn św. 360
Austen Jane 53, 313, 349
Awerbach Jurij L. 119, 421
Awierin Boris W. 100, 105, 119, 195, 216, 415
Awierincew Siergiej S. 87
Awwakum Pietrowicz, protopop 236
- Bachmietjew** Władimir 147
Bachtin Michail M. 249
Back Ferdinand 78
Bacon Francis 266, 271
Bader Julia 289, 291, 346, 413
Banham Martin 396, 421
Barabtarlo Giennadij A. 75, 195, 301, 305–306, 308, 311–313, 315, 344, 413, 415
Barag L. G. 86, 424
Baranowski Bohdan 87–88, 421
Barańczak Stanisław 323, 329, 408, 412
Bardeleben Curt von 121–122
Bardeleben von Albrecht 121–122
Barreras Gómez Assuncion 41, 45–47, 55, 57, 62, 71, 162, 413
Bartold Robert 87, 422
Bate Jonathan 336, 426
Batko Zbigniew 4, 36, 46, 83, 91, 112, 137, 141, 173, 176, 202–203, 227, 284, 316, 324, 412
Baudelaire Charles 202, 297
Baudouin de Courteney Jan 91, 146, 197
Bauer Jan 147, 421
Bazin André 161, 421
Bazyli, św. 52
Beach Sylvia 286

- Beardsley Aubrey 300
 Bejlin Michail A. 119, 421
 Bela Teresa 314, 416
 Berberowa Nina N. 123, 222, 324, 336–337, 415, 421, 426
 Berdyczewski Micha Josef Bin Gorion 294, 421
 Bergson Henri 108
 Bethea David M. 15, 415
 Beylin Stefania 342, 426
 Bicilli Piotr M. 205, 415
 Bielodubrowski J. B. 143, 412
 Bielowa O. W. 45, 82, 415
 Bielowa T. N. 177
 Bielowski L. W. 146, 421
 Biely Andriej 10–11, 203, 281, 307, 394, 424
 Bienkowski Zbigniew 92
 Bierdiajew Nikolaj A. 15, 421
 Bierzowski I. P. 86, 424
 Biezrodny Michail 57, 415
 Bin Gorion Micha Josef zob. Berdyczewski Micha Josef Bin Gorion
 Bishop Morris 252, 352, 415
 Black Jeremy 74, 421
 Bloom Harold 292, 415
 Blot Jean 260, 413
 Blok Aleksandr A. 10–11, 15, 73, 96, 201, 394, 426
 Boberska Marta 87, 423
 Bobrow Siergiej 149
 Bobryk Roman 229, 424
 Boccaccio Giovanni 301
 Bodenstein Jürgen 254, 413
 Boegeman Margaret Byrd 201, 206, 209–210, 212, 416
 Bogarde Dirk 174
 Booher Edward E. 350
 Booth Wayne C. 62, 180, 287–289, 421
 Botticelli Sandro 387
 Borkowska Ewa 229, 424
 Borkowski Andrzej 229, 424
 Boswell James 344
 Botkin Jewgienij S. 332
 Botkin Michail P. 332
 Botkin Siergiej D. 332
 Botkin Siergiej P. 332
 Botkin Wasilij P. 332
 Bowers Fredson 307
 Boyd Brian 3, 7, 26, 33, 54, 59, 63, 65, 72, 77–78, 90, 93–96, 98, 103–104, 106–107, 118, 122–123, 128, 134–136, 141, 152, 157–159, 163, 165–166, 174, 180, 185–186, 190, 205–208, 211, 213–217, 235, 254, 256, 259, 277–279, 282, 287, 296–298, 301, 311–312, 325–327, 331–334, 338–339, 342–347, 349, 351–354, 359, 361, 363–367, 372, 382, 388–389, 390, 396, 402–403, 407, 413, 415
 Brandstaetter Roman 267, 427
 Brial Jean-Claude 94
 Briusow Walerij J. 40
 Brod Max 213, 421
 Bronarska Maria 181, 226
 Brook Irina 94
 Brooke Rupert 151, 197
 Browne C. Elliot 272
 Broyard Anatole 289, 415
 Bruccoli Matthew J. 63, 105, 205, 258, 281, 302, 310, 326, 373, 389, 403, 411
 Bruno Giordano 271
 Bruss Elizabeth W. 296
 Brzęczkowski Jerzy 87
 Buchowski Michał 157
 Budrecki Lech 317, 324, 415
 Buks Nora 21–22, 119, 146, 253, 413–415
 Bullock Richard H. 292, 415
 Bułhakow Michail A. 57
 Bunin Iwan A. 10, 95, 103, 123
 Bunin W. N. 95
 Burta Małgorzata 229, 424
 Byczkow W. W. 4, 424
 Byron George Gordon 132, 199, 375, 426
C
 Caccini Giulio 21
 Callier Jacqueline 350
 Calzabigi Raniero da 22
 Campbell Julie 314
 Cancogni Annapaola 334, 371, 413
 Canfield Cass 310
 Cannabich Johann Christian 22
 Capablanca José Raúl 118–119
 Čapek Karel 172
 Carroll Lewis 201, 426
 Carroll William C. 77, 177, 323, 416
 Castro Ruz Fidel 254
 Cavendish Richard 75, 424
 Cetlin Michail O. 105, 416
 Cezar 359
 Chamisso Adalbert von 98
 Chaplin Charles 159

- Chateaubriand François René de 349
 Chlupáčová Kamila 230, 416
 Chochłow Gierman D. 144, 416
 Chodasiewicz Władisław F. 96, 135, 144, 164–165, 168, 201, 205, 217, 221–222, 230, 262, 416, 421
 Chomicki Jerzy 22
 Christus Petrus 312
 Chruszczow Nikita S. 138, 254
 Clair René 159
 Clancy Laurie 110, 413
 Coates Steve 67, 413
 Coleridge Samuel Taylor 256
 Collin de Plancy Jacques 74–75, 423
 Connolly Julian W. 17, 21, 48, 50, 55, 88, 98, 100–102, 107, 110, 112–113, 130, 138–139, 168, 177, 185, 292, 313–314, 413–414, 416
 Conrad Joseph 236, 317
 Convici Pascal 310
 Cooper J. C. 86, 89, 421
 Cosling William 168
 Couturier Maurice 115, 416
 Cromwell Oliver 333
 Cwibak Jakow M. zob. Siedych Andriej
 Cymbajew Nikołaj I. 29, 424
 Cyncynat Lucjusz Kwincjusz (Cincinnatus Lucius Quintus) 190
 Czaplejewicz Eugeniusz 197, 260
 Czarnecki Tadeusz 119, 421
 Czechow Anton P. 93, 95, 208, 386
 Czernik Stanisław 86, 421
 Czernyszew Andriej 60, 411
 Czernyszew Mitrofan K. 97
 Czernyszewski Nikołaj G. 188, 215, 221–222, 224, 233–234, 279, 332, 385, 398, 421

D
 Dal Władimir I. 91, 146, 151, 156, 197
 Dallwitz Horst von 103
 D'Amico Sandro 396, 421
 D'Amico Silvio 396, 421
 Dante Alighieri 288
 Darwin Charles 228, 409
 Dasko Henry (Henryk) 372, 416
 Davis Douglas M. 296, 416
 Dawydow Siergiej S. 11, 30, 175, 177–178, 181, 183, 193, 200, 220, 413, 416
 Dekker Thomas 82
 Dembo L. S. 110, 171, 255, 287, 327, 414
 Demkowska-Bohdziejewicz Ariadna 373, 377, 412
 De Quincey Thomas 175
 Diamant Dora 213
 Dickens Charles 36, 349
 Dickstein Morris 352–353, 416
 Dietrich Marlina 294
 Diment Galya 4, 185, 300, 318, 322, 413
 Dionizy Areopagita 79
 Dmitrijenko O. A. 142, 154, 156, 416
 Dmitrowska M. A. 15, 71, 414
 Dmochowski Franciszek Ksawery 308
 Dobieszewski Janusz 11–13, 29, 99, 421
 Dobrée Bonamy 335, 426
 Dobrolubow Nikołaj A. 222–223, 398
 Dolinin Aleksandr A. 10–11, 15, 20, 26, 29, 33, 48–49, 60, 69, 84, 88, 96, 98–99, 101–102, 129, 131, 137, 142–143, 147–148, 151, 154, 156, 166, 169, 177, 188, 190, 192, 195–196, 201, 216–217, 221, 225, 228, 230, 232, 234, 291, 293, 296, 303–304, 308, 412–413, 415–416
 Don-Aminado 105
 Dostojewski Fiodor M. 123, 137–138, 173, 303, 385, 398, 426
 Doyle Arthur Conan 28
 Dreyer Carl Theodor 159
 Duda Katarzyna 191, 421
 Dunkling Leslie 147, 168, 421
 Durante Leland de la 212, 298, 416
 Durning-Lawrence Edwin 271
 Duval-Smith Peter 167, 417
 Dymant Dora zob. Diamant Dora
 Działkiwska N. P. 147, 423

E
 Eco Umberto 19, 62, 180, 421
 Edmunds Jeff 288, 417
 Eichenbaum Boris 399, 424
 Elder Donald B. 257
 Elledge Scott 89, 242
 Elwes Cary 94
 Elzon M. D. 150, 426
 Engelking Leszek 10, 15, 17, 21, 24, 29–30, 43, 54, 57, 60–61, 63, 68, 72, 79–80, 92, 106, 135, 142, 150, 160–161, 164, 175, 186–187, 202, 205, 208, 222, 231, 238, 246, 248, 260–261, 263, 296, 348, 384, 388, 396, 404, 406, 412–413, 417, 426
 Engelking Ryszard 115, 426
 Engels Fryderyk (Friedrich) 264

Epstein Jason 310, 326

Epsztejn M. N. 354

Ergaz Doussia 286

Erler Gotthard 83, 426

Eyck Jan van 312

Fassbinder Rainer Werner 174

Fatiejewa N. A. 177, 417

Fedorowski Michał 81, 86, 90, 421

Fet Afanasij 9

Feuillet Michel 86, 89, 421

Fiedakin S. 144, 425

Fiedosiuk Jurij 38, 123, 140, 322, 332, 421

Field Andrew 57, 93, 103–105, 110, 120, 123–124, 130, 132, 137, 147, 162, 177, 181, 185–186, 190, 211, 235, 262, 344, 353, 390, 413

Fiodorow Nikołaj 13

Fischer Adam 81–82, 88, 425

Fitzgerald Francis Scott 317

Flaubert Gustave 106, 115, 202, 349, 426

Fleming Victor 162

Flier M. S. 206, 415

Fokin Walerij 186

Fondaminski Ilja I. 143, 301

Ford John 84

Forstner Dorothea, OSB 52, 89, 149, 421

Foster John Burt, Jr. 205, 211, 255, 263, 271, 413, 417

Fowler Douglas 266, 311, 353, 413

Fox Katherine 373

Freud Sigmund 247

Freedman Terry 345, 422

Friesel Uwe 208

Friesen Hermann Freiherr von 272

Fromberg Susan 240, 417

Fromm Erich 193, 421

Fros Henryk 66, 73, 124, 147, 172, 182, 188, 232, 264, 293, 373, 378, 410, 421

Frost Robert 329

Fryne 28

Furness Horace Howard 271–272, 423

Galster Bohdan 322

Gardiner Juliet 333, 423

Garetto Elda 279, 425

Gates David 497, 417

Gaulle Charles de 358

Gawlikowski Stanisław 120, 425

Gazda Grzegorz 56, 219, 355, 424

Gąsiorowski Piotr 87, 422

Genette Gérard 382, 421

George Manfred 203, 417

Gezari Janet 118, 121, 417

Gibian George 418

Gide André 371

Giessien Grigorij zob. Hessen Grigorij

Giessien Iosif zob. Hessen Iosif

Gilbert Marie zob. Montes Lola

Gilmanow W. C. 15, 417

Ginter Anna 35, 174, 413

Gippius Zinaida N. 39–40, 106, 425

Girodias Maurice 286

Giżycki Jerzy 35, 120–121, 128, 328, 422

Glenny Michael 94

Gliniars Pamela 387

Gluck Christoph Willibald 22

Głowiński Michał 63, 182, 273, 328, 355, 422, 425

Gniedicz Nikołaj I. 308

Goethe Johann Wolfgang von 81, 83–84, 88, 206, 208, 272, 322, 425–426

Gogol Nikołaj W. 5, 81, 83, 87, 90, 111, 137–138, 147, 177, 220, 304, 426

Gold Herbert 288

Goldsschmidt John 94

Goleniszczew-Kutuzow Ilja N. 144, 417

Gołębiowski Krzysztof 264

Golomsztok Igor 216, 417

Goodcole Henry 82

Gorris Marleen 123

Gossling William 147, 421

Gove Philip Babcock 346, 395

Grabes Herbert 272, 387, 395, 413, 417

Grams Paul 323, 417

Graves Robert 182, 184, 422

Grayson Jane 19, 104, 111, 174, 177, 216, 279, 413, 417

Green Anthony 74, 421

Greene Graham 286

Gribojedow Aleksandr S.

Grimal Pierre 181–182, 184, 226, 422

Grimm Jacob Ludwig Carl 306

Grimm Wilhelm 306

Grum-Grzymajło Grigorij J. 215

Gruszek Jelena A. 86, 422

Grzenia Jan 15, 25, 66, 73, 124, 147, 167, 182, 232, 264, 293, 373, 378, 410, 422

Gulyga A. W. 9, 29, 422, 424–425
 Gumilow Nikołaj S. 68, 96, 149–151, 426

Halsman Philippe 395
 Handke Ryszard 355, 425
 Hanks Patrick 15, 35, 66, 75, 168, 172, 182, 188, 226, 232, 264, 266–267, 293–294, 300, 345, 405, 422
 Hardy Oliver 159
 Harris James 163
 Hartnoll Phyllis 396, 423
 Hauke-Ligowski Aleksander 9, 424
 Haydn Joseph 22
 Hayman J. G. 46, 417
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 204
 Heine Heinrich 207
 Hell Henri 351
 Heller Michail (Michel) 253, 417
 Hercen Aleksandr 278
 Herder Johann Gottfried von 322
 Hessen Grigorij 159
 Hessen Iosif 42, 104
 Hills Fred 403
 Hindenburg Paul von 218
 Hippius Zinaida N. zob. Gippius Zinaida N.
 Hitler Adolf 254, 263, 269, 332
 Hodgart Matthew 352, 361, 390, 417
 Hodges Flavia 15, 35, 66, 73, 75, 168, 172, 182, 188, 226, 232, 264, 266–267, 293–294, 300, 345, 405, 422
 Hoffman Ernst Theodor Amadeus 57–58
 Hoffman Kurt 146, 207
 Hollander John 288, 417
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 271
 Horn Franz 271–272
 Hughes Robert 203, 206, 415
 Hugo Victor 405
 Huizinga Johan 202
 Humboldt Teresa 76
 Humphrey Robert 355, 425
 Hyde G. M. 20, 30, 176, 178, 196, 413
 Hyman S. E. 260, 417

Iljin S. B. 162, 183, 333, 388, 418
 Illg Jacek 81, 423
 Iwask George zob. Iwask Jurij
 Iwan Groźny 254
 Iwanow Gieorgij W. 105–106, 145, 417
 Iwanow Wiaczesław W. 14, 44, 57, 91, 417, 425

Iwask Jurij 168, 417
 Izgojew Aleksandr 93, 95, 417

Jabłokow J. A. 71, 417
 Jachimczak Krzysztof 368, 421
 Jakobson Roman 325
 Jakóbiec Marian 322, 422
 Jakubowski Wiktor 232, 426
 James Henry 317
 Janelli Altagracia de 235
 Janion Maria 306
 Janowski A. 19, 417
 Janowski Wasilij S. 145, 205, 426
 Jan-Ruban Anna 207
 Jan, św. 148–149
 Jansen Anton 13, 23–24, 425
 Janus Elżbieta 44, 85, 424
 Jarcho G. 94
 Jastrun Mieczysław 278
 Jastrzębiec-Kozłowski Czesław 336, 427
 Jenkins Harold 267, 426
 Jerofiejew Wiktor 97, 283, 417
 Johnson Donald Barton 119, 121, 137, 140, 196, 199, 219–220, 225–226, 232, 234, 259, 263, 267–270, 272, 325, 329, 345, 372, 379, 392, 397–401, 408, 413, 417
 Johnson Kurt 67, 413
 Johnson Paul, Jr. 327
 Jonas Hans 397, 422
 Jonge Alex de 204, 311, 379, 418
 Joyce James 202–203, 214, 271, 286, 316, 327, 349, 352
 Juliar Michael 42, 67, 81, 94, 104, 122, 134, 143, 165–166, 174, 186, 209, 211, 216, 219, 259, 287, 309–310, 327, 351, 372, 389, 413

Kabasznikow K. P. 86, 424
 Kacprzak Stanisław 119
 Kadej Agnieszka 51, 155, 195
 Kafka Franz 203–214, 352, 426
 Kagan Abram S. 302
 Kaminka Awgust 42
 Kamiński Ludwik 335, 426
 Kania Ireneusz 81, 129
 Karamzin Nikołaj M. 191, 310
 Kardyni-Pelikánová Krystyna 355
 Karges Joan 51, 413

- Karlinsky Simon 7, 105, 146, 171, 221–222, 234–235, 307, 309, 325, 375, 389, 411, 418
- Karol II 333
- Karol Eugeniusz 333
- Karol I 333
- Karol VI 333
- Karol Wielki 182
- Karpowicz Michał 74, 423
- Karpowicz Michaił 318
- Katullus (Gaius Valerius Catullus) 271
- Kazin Alfred 352, 418
- Keaton Buster 159
- Kellman Steven G. 219
- Kempiński Andrzej M. 87, 226, 422
- Kennedy John Fitzgerald 326
- Kermode Frank 273, 327, 418
- Kiejzik Lilianna 14, 422
- Kieseritzky Lionel 119
- Klein Christelle 288, 292, 418
- Klein Shelley 266, 310, 422
- Klemntner Susan Strehle 14, 194, 418
- Klimowicz Marek 397, 422
- Kłobukowski Michał 19–20, 32, 35, 37, 44–46, 50, 57, 63, 66, 76, 82, 91, 93, 106, 122, 157–158, 160, 162, 205, 238, 253, 260, 265, 277, 280, 289, 297, 300, 302, 317, 323, 329, 338, 363, 387, 394, 408, 412
- Knut Dowid 232
- Kobielski Stanisław 52, 86, 89, 422
- Kohlheim Rosa 168, 264, 267, 422
- Kohlheim Volker 168, 264, 267, 422
- Kolberg Oskar 81
- Kołoszko Anna 10, 15, 67, 94, 118, 121, 127, 132, 134, 142–143, 166, 191, 194, 204, 212, 228, 236, 245, 276, 278, 302, 307, 310, 314, 383, 395, 409, 412
- Konarzewska Marta 219
- Kononow A. K. 418
- Kopaliński Władysław 52, 74, 89, 120, 129, 148, 155, 265, 422
- Korcz Władysław 120, 422, 425
- Korostielew O. A. 53, 93, 105, 144, 414, 425
- Korzeniowski Lucjan 74, 421
- Kowalczyk Witold 81, 425
- Kowalewska Halina 223, 421
- Kozak Jolanta 38, 85, 173, 313, 321, 345, 372–373, 412
- Kozłowska-Ryś Anna 86, 421
- Kozłowska Zofia 44, 85, 424
- Kozyriow Aleksiej P. 11, 422, 425
- Krajnij Anton zob. Gippius Zinaida N.
- Kratochvil Karel 396, 422
- Krauss Heinrich 79, 422
- Křenek Ernst 22
- Kruszewski Mikołaj 87, 422
- Kruszewski Mikołaj W. zob. Kruszewski Mikołaj
- Krzeczowski Henryk 182, 422
- Krzyżanowski Julian 56, 86, 422, 424
- Kubiček Tomáš 289, 422
- Kubisiak Małgorzata 56
- Kubrick Stanley 3, 162–163, 386
- Kucharska Anna 79, 422
- Kuczina T. 115
- Kupis Bogdan 147, 422
- Kurganow Jefim 294, 355–356, 414
- Kuropatkin Aleksiej N. 283
- Kuzmin Michaił A. 137
- Kydryński Juliusz 82, 426
- L**
- Lacy Dan 388
- Laing R. D. 176
- Larmour David H. J. 271, 418
- Laughlin James 256
- Laurel Stan 159
- Leach Marjorie 87, 422
- Lechowska Marta 9, 425
- Lee L. L. 34, 58, 115, 255, 264, 267, 271–272, 414, 418
- Lenin Władimir I. 254–255, 263
- Lepel Margarete von 94
- Lermontow Michaił J. 32, 92, 95, 114, 123, 139, 147, 151, 232, 259, 399, 426
- Lesage Alain-René 83
- Leśmian Bolesław 87, 426
- Leśniewska Maria 20, 427
- Levine Robert T. 7, 418
- Lewin Jurij I. 14, 100, 148, 218, 220, 231, 239–240, 268, 408–410, 418, 425
- Lewing J. 26, 58, 65, 262, 301, 304, 418
- Lewis Matthew Gregory 82, 91, 426
- Lew-Starowicz Zbigniew 367–368, 422
- Lewinton Gieorgij A. 119
- Lichberg Franz von 303
- Lilly Mark 240, 418
- Link Luther 81–82, 87, 422
- Lis Kazimiera 81, 425

- Lisowski Jerzy 208, 229, 250, 412
 Litmanowicz Władysław 35, 120–121, 128, 328, 422
 Liwri Anatolij 217, 414
 Lloyd Harold 127, 159
 Lokrantz Jessie Thomas 266–267, 274, 414
 Lolobrigida Gina 104
 Lubimow Lew 123
 Luini Bernardo 18–19
 Luksemburg A. M. 162, 244, 266–267, 283, 333, 418
 Lyons John O. 327, 418

Ł
 Łewkiewska J. J. 44
 Łosiew Aleksiej F. 9, 11, 14, 422, 424
 Łoskij Nikołaj 13, 522
 Łotman Jurij M. 111, 425
 Łukasiewicz Małgorzata 308, 418

M
 Maar Michael 30, 207, 295, 303, 414, 418
 Macey David 360, 422
 Maciejek Alicja 81–82, 85, 90, 425
 Macleod Iseabail 345, 422
 Maddox Lucy 319, 414
 Majakowski Władimir W. 255
 Majkow Apollon N. 81, 426
 Maksimow S. W. 85, 90, 422
 Malej Izabella 15, 368, 394, 397, 422
 Malikowa Marija E. 15, 73, 96–97, 100, 105, 117, 119, 135, 159, 195, 198, 206, 216, 236, 243, 279, 294, 355, 412, 414–415, 417–418
 Mallarmé Stephane 256
 Mańkowska Monika 39, 422
 Marcellus 265
 Marcjalis (Marcus Valerius Martialis) 271
 Markiewicz Henryk 219, 273, 355, 422, 425
 Markowicz Władimir 87, 397, 419
 Marks Karol zob. Marx Karl
 Marlowe Christopher 82, 426
 Marsh Stefanie 403, 407, 418
 Martiny Erik 3, 288, 414
 Marx bracia 159
 Marx Karl 223, 263
 Mason Bobbie Ann 357, 362–363, 366, 368, 414
 Maturin Charles 91
 Mayenowa Maria Renata 44, 85, 424
 Mazur Zygmunt 314, 416
 McCarthy Mary 327–330, 337–338, 418
 McCormick Kenneth D. 281
 McCrum Robert 403, 418
 McDunnough J. H. 67
 McGrath Russell 186
 Memling Hans 312
 Merimée Prosper 290, 293
 Merkel Stephanie 108, 112, 418
 Mesmer Franz Anton 287
 Messadié Gerald 82–83, 422
 Meyer Herman 187, 414, 425
 Meyer Priscilla 21, 55, 88, 206, 291, 329, 333, 418
 Micha Ghislainne 254
 Micha René 254
 Michalek Bolesław 161
 Mickiewicz Adam 86, 426
 Miedwiediew J. 86, 422
 Miejłach Michail 215, 420
 Mielecinski Jeleazar M. 87, 294, 422
 Mielnikow A. G. 53, 93, 105, 144, 414
 Mielnikow Nikołaj 105–106, 120, 145, 207, 310–411, 414, 418
 Mielnikowa-Papouszek N. 93
 Mieriezkowski Dmitrij S. 40, 84, 171, 422
 Mikucho-Maklaj Nikołaj N. 215
 Mills A. D. 35, 73, 75, 182, 226, 232, 264, 266–267, 345, 422
 Milton John 89, 424
 Milukow Paweł N. 329
 Minc Zara G. 23, 427
 Minton Walter 158, 164, 302, 331
 Mirski Radosław 200
 Misiolek Edmund 209, 425
 Moczulski Kirill 172, 419, 425
 Moczulski Konstantin W. 14, 95
 Montes Lola 294
 Monteverdi Claudio 21
 Morawski Franciszek Dzierżykraj 199
 Mortimer John 94
 Morton Donald E. 110, 354, 414
 Mosenko Elena (Jelena) 294
 Moszyński Kazimierz 44–45, 52, 81, 83, 85–86, 88–89, 154, 422
 Moynahan Julian 192, 226, 414, 419
 Muir Edwin 267, 427
 Muir Kenneth 208
 Muir Willa 208
 Müller Ludolf 23

Murray Margeret Alice 81, 423

Musset Alfred de 379

Nabokov Dmitri 42, 63, 78, 80, 104, 134, 143, 186, 205, 217, 258, 281, 302, 310, 326, 373, 389, 392, 399, 403, 407, 411

Nabokov Vladimir *passim*

Nabokow Dmitrij W. zob. Nabokov Dmitri

Nabokow Jelena W. 73, 94, 103, 134, 136, 143, 165, 259, 389

Nabokow Wiera J. 8, 33, 54, 63, 94, 96, 103, 115, 190, 207–208, 217, 250, 256, 282, 302, 331, 347, 350, 361, 381, 396, 407, 419

Nabokow Władimir D. 42, 73, 104, 253, 329, 332, 400

Nabokow Władimir W. zob. Nabokov Vladimir

Nakonečný Milan 75, 423

Naljancz S. zob. Szowgienow S.

Newman Charles 104, 222, 252, 313, 337, 414

Nicol Charles 75, 177, 201, 206, 254, 311, 313, 323, 414, 419

Nicolini Fausto 396, 423

Nietzsche Friedrich 218

Niklewicz Piotr 171, 412

Nikonow Władimir A. 322, 423

Niven David 104

Nola Alfonso M. Di 81, 86–88, 90, 306, 423, 425

Nosienko Jelena 284, 425

Nosik Boris 106, 123, 414

Nowakowski Jakub 51, 155, 195

Nowikow N. W. 86, 424

O'Brien-Moore Ainsworth 85, 423

Odojewcewa Irina W. 105

Oesterreicher-Mollwo Marianne 52, 89, 148, 422

Offenbach Jacques 88

Olcott Anthony 241, 419

Opie Iona 74, 423

Orłow M. N. 81, 421, 424

Orłow Władimir N. 322, 425

Orłowska Alina 81, 425

Orwell George 204

Osorgin Michaił A. 93, 95, 105, 143, 419

Ostrowski Andrzej 14, 423

Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 181, 183, 426

Pachciarek Paweł 52, 89, 149, 421

Page Norman 287, 327, 414

Paleń Magdalena 86, 421

Papazjan A. A. 294

Papierno Irina A. 223–224, 419

Papla Eulalia 53, 423

Paprocki Henryk 9, 13, 241, 422, 424

Parker Stephen Jan 30, 42–43, 53, 61, 98, 124, 146, 259, 339, 351, 353, 357, 414, 418–419

Parrinder Geoffrey 81, 423

Pascual Chenel Álvaro 52, 87, 89, 423

Paszkowski Józef 263, 332, 427

Paulhan Jean 211

Pauzaniusz 181

Paweł Ernst 213, 423

Paweł, św. 52

Paziński Piotr 294, 425

Paźniewski Włodzimierz 81, 419

Pechal Zdeněk 167, 414

Pełka Leonard Józef 81, 86, 423

Peri Jacopo 21

Perkins Agnes 235

Perrault Charles 306

Pers Aneta 306, 425

Petoia Erberto 306, 425

Petrarca Francesco 288

Philidor François André Danican 128

Pierielmutier W. G. 135, 165, 201, 421

Pieriepiolkina Ludmiła 9, 423

Pietruchin Władimir J. 44, 81, 83, 90, 423

Pifer Ellen 7, 17–18, 30, 113, 288, 296, 414–415

Pigoń Stanisław 86, 426

Piotr I Wielki 78

Piotrowski N. A. 25, 147, 182, 226, 232, 405

Pivot Bernard 351–352

Platon 27, 33, 98–99, 197, 222, 330, 368, 423

Plewicka Nadieżda 162

Plączkowska Barbara 88, 425

Platonow Andriej P. 13

Plaźewski Jerzy 160, 423

Pnin Iwan P. 322, 384

Pnin Piotr I. 322

Poe Edgar Allan 286, 288, 426

Pokojska Agnieszka 202, 420

Poliszczyk W. B. 111, 419

Pollak Seweryn 138, 177, 201, 278, 426

Polska Świętłana 80, 262, 419

Połyszyn Władimir L. 149, 423

Pomorski Adam 13, 83, 90, 137, 423, 426

Pope Alexander 329, 335
 Porębowicz Edward 375, 426
 Pospíšil Ivo 355
 Potkański Jan 197, 260
 Prätorius Johannes 88
 Proffer Carl R. 77, 104, 226, 241, 290–292, 320, 384, 413–414, 419
 Prokopiuk Jerzy 52, 89, 148, 422
 Proust Marcel 106, 145, 203, 349, 352
 Próchniewicz Wojciech M. 33, 63, 96, 191, 257, 302, 414
 Przebinda Grzegorz 10–11, 423
 Przewalski Nikołaj M. 215
 Pseudo-Dionizy zob. Dionizy Areopagita
 Puszkina Aleksandr S. 10, 59, 78, 91, 96, 111, 123, 139, 145–147, 149, 151, 177, 190, 211, 220, 227, 229–230, 232, 236, 250, 265, 278, 388, 426
 Pużyński Stanisław 74, 421

Quennell Peter 204, 240, 311, 353, 414
Quinn Edward 62, 423

Rachmaninow Siergiej W. 143
Rachmaninowa Tatiana S. 143
Raclavská Jana 193, 420
Radenković Ljubinko 44, 423
Radlow Ernest L. 9
Radcliffe Ann 91
Radziwiłł Krzysztof 209, 426
Ramer Samuel C. 322, 425
Rameš Václav 147, 423
Rampton David 192, 210, 260, 296, 414
Rarot Halina 197, 424
Rasmussen Eric 336, 426
Reaney P. H. 310, 332, 423
Reiche Andrzej 74
Repin Nikołaj W. 322, 384
Resnais Alain 159
Réti Richard 119
Rhine J. B. 75, 424
Richardson Samuel 292
Richardson Tony 166
Rivers J. E. 75, 177, 201, 206, 313, 414
Robbe-Grillet Alain 159, 355
Robertson J. Logie 345, 426
Robespierre Maximilien de 260
Robinson Robert 391, 419
Rolland Romain 90

Romanow Nikołaj M. 215
Ronen Irena 57, 79, 219, 419
Ronen Omry 57, 58, 79, 219, 419
Room Adrian 35, 73, 75, 182, 226, 232, 264, 266–267, 345, 422
Roosevelt Franklin Delano 358
Rosenblum Michael 375, 419
Rosenfield Claire 182, 419
Ross Charles S. 296
Rothman Nathan L. 271, 419
Rowe William Woodin 5, 39, 52–53, 80, 155, 242, 247, 312, 320–322, 343, 377, 414, 419
Rowley William 82
Rowohl Ledig 208
Roy Winifred 165
Rożanow Wasilij W. 15, 39, 356, 425
Rożek Michał 81–82, 86, 423
Rożnowski S. W. 122, 173, 332, 414
Rubinkiewicz Ryszard 87, 356, 426
Rubinstein Akiba 120
Rubinstein Anton 399
Rubinstein Sammy 120
Rudniew Wadim 165, 215
Rudolph Kurt 397, 423
Rudwin Maksymilian 81–83, 87–88, 90, 423
Rukawisznikow Iwan W. 51
Rukawisznikow Władimir I. 51
Rundżo Kleofas Hubert 210, 423
Ruskin John 272
Russell Jeffrey Burton 88, 423
Rybakin A. I. 147, 423
Ryś Leszek 86
Rzeczycka Monika 39, 423

Sachse Joanna 226
Sade Donatien de 292
Sadkowski Wacław 3, 54, 93, 103, 118, 134, 141, 163, 173, 205, 215, 235, 254, 277, 287, 311, 326, 349, 372, 389, 403, 413
Sadowski Jakub 197, 260, 292, 419
Sak Alexander zob. Zak Aleksandr
Salehar Anna Maria 226, 419
Salieri Antonio 106
Salwa Piotr 19, 180, 421
Sałtykow-Szczedrin Michaił J. 205
Sandauer Artur 231, 423
Sawrymowicz Eugeniusz 231
Scammell Michael 122–123, 216

- Schaeffer S. F. 135, 419
 Schiff Stacy 33, 63, 96, 191, 257, 302, 414
 Schiller Friedrich 322
 Schmid Wolf 180, 423
 Schubert Franz 207
 Schubert Jacob M. 94
 Schulz Bruno 209, 426
 Schuman Samuel 272, 419
 Schumann Robert 207
 Schwartz W. 119, 419
 Scott Walter 345
 Selenus Gustavus 271
 Sénéchal Héloïse 336, 426
 Senelick Laurence 396
 Serrano Simarro Alfonso 52, 87, 89, 423
 Shakespeare William 62, 263, 267, 271, 304, 310, 332, 336, 365–367, 374, 386–388, 407, 426–427
 Shraye Maxim D. 21–22, 41–42, 48, 53–54, 58, 65, 69, 95, 142, 215, 261, 414, 420
 Siedych Andrzej 106, 120, 207
 Siemaszkiewicz Eugenia 16, 27, 90, 94, 98, 116, 118–119, 123, 170–171, 194, 216, 222, 236, 238, 276, 278, 324, 412, 426
 Siemienko I. M. 199, 427
 Siemiradzki Henryk 28
 Siendierowicz Sawielij 87, 397, 419
 Sienkiewicz Jerzy 81–82, 86–87, 89, 423
 Siewert Swietłana 54, 213
 Sinko Zofia 82, 426
 Sirin Władimir zob. Nabokow Władimir
 Sisson J. B. 151, 237, 240, 419
 Skidelsky William 402, 419
 Skoblin N. W. 162
 Skolimowski Jerzy 104
 Skonieczna O. 28–29, 121, 137, 177, 416, 410
 Skow John 389, 419
 Skrypnik L. H. 147, 423
 Słomczyński Maciej 35, 201, 205, 260, 412, 426
 Słonim Mark L. 105, 389, 419
 Słonim Wiera J. zob. Nabokow Wiera J.
 Słowacki Juliusz 231
 Smirnow I. P. 177, 420
 Smirnow N. P. 95, 425
 Smirnowa Tatjana J. 100, 105, 119
 Smirnowski Piotr W. 234
 Smith Zadie 202, 420
 Sologub Fiodor 95
 Sołowjow Władimir S. 4, 6, 9–15, 23–24, 29, 33, 36, 38–39, 99–100, 240–241, 424–425, 427
 South Richard 166
 Sowa Franciszek 66, 73, 124, 147, 172, 182, 188, 232, 264, 293, 373, 378, 410, 421
 Sowinski Grzegorz 397, 423
 Stalin Josif W. 78, 188, 254, 260, 263, 358
 Staněk V. J. 51, 155, 195, 424
 Stanford Peter 85, 424
 Stanzel Franz 273, 355, 425
 Stark Wadim P. 97, 177, 413, 420
 Starke Kurt 368, 421
 Staszczak Zofia 157, 424
 Stapor Irena 213, 423
 Stegner Page 344, 414
 Steinitz Wilhelm 120–121
 Sternberg Josef von 294
 Sterne Laurence 273
 Stevenson Robert Louis 91
 Stiller Robert 294, 297, 299–300, 307, 412
 Stokłosa Bożenna 52, 424
 Stolarek Jan 51, 155, 195
 Strawiński Igor F. 22
 Struve Gleb P. 42, 95, 110, 143, 174, 205, 279, 351, 412, 420, 424
 Stuart Dabney 199, 414
 Summers Montague 81–82, 87–88, 424
 Surkow A. A. 354
 Svatoň Vladimír 211, 336, 420
 Sweeney S. E. 265, 420
 Sýkora Michal 55, 110–111, 123, 147, 177, 182, 210, 272, 280, 353, 355, 371, 379, 414
 Szachowska Zinaida 186, 216, 235, 310
 Szapiro Gawriel 32, 115, 420
 Szary-Matywiecka Ewa 231, 425
 Szeftel Marc 4, 185, 300
 Szejnman Michail M. 81, 424
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Szelińska Józefina 209, 426
 Szestakow Waczesław P. 39, 423
 Szerzyńska-Mackowiak Krystyna 82–83, 422
 Szkłowski Wiktor B. 15, 57–58
 Szmid W. 87, 397, 419
 Szowgienow S. I. 53, 419
 Szulgina Walentina J. 96–97, 349
 Szumichin S. W. 207
 Szwarz Jelena 87, 397
 Szwarzman-Czarnota Bella 294

Śledziński Stefan 128

Śmietana Rafał 35, 260, 412

Tacho-Godi Aza A. 4, 11, 424

Tacho-Godi Jelena A. 4, 11, 424

Tamir-Ghez Nomi 290, 293, 295, 297, 420

Tammi Pekka 49, 71, 114, 125, 138, 148, 150,
200, 220, 273, 275, 289, 291, 329, 332,
338, 369, 371, 375–376, 399, 414, 420

Tartakower Ksawery (Sawielij) 120

Tate Allen 259

Tatem Moira 74, 423

Taylor Frank E. 351

Tekiner Christine 296, 420

Telemann Georg Philipp 22

Therstappen Marianne 208

Thompson Stith 110

Ticholaz Anatolij 197, 424

Tieck Johann Ludwig 272

Timienczik Roman D. 69, 416

Tiutczew Fiodor I. 29

Toffler Alvin 7, 238, 253, 325

Tokariew Siergiej A. 83, 85, 424

Toker Leona 107–108, 110, 112, 124, 152,
156–157, 201, 266, 283, 296, 414, 420

Tolstaja Natalia 42, 51, 71, 79, 215, 420

Tolstaja Swietłana M. 44, 81, 423

Tolstoj Iwan N. 221

Tolstoj Lew N. 20, 88, 147, 236, 316, 319, 349,
354, 399

Tomaszczyk Jerzy 75

Tomasz z Akwinu 79

Toporow Władimir N. 44, 90–91, 425

Toporowski Marian 230, 278, 426

Toynbee Philip 353

Tresidder Jack 52, 424

Trilling Lionel 287, 420

Trubaczow O. N. 156

Trubieckoj Jewgienij N. 12, 424

Truchanowski Kazimierz 209, 426

Trujillo Molina Rafael Leónidas 254

Truszkowska Teresa 277

Tschischwitz Benno 271

Turgieniew Iwan S. 95, 332, 386

Turkevich Naumann Marina 41, 43, 53, 111,
414

Turmel Joseph 81, 424

Turturro John 123

Turzyński Ryszard 52, 89, 421

Tuwim Julian 137, 230, 232

Tynecka-Makowska Słowinia 56, 219, 355, 424

Unterman Alan 87, 424

Updike John 207–208, 212, 360–361, 372, 390,
420

Uphaus Robert W. 289, 420

Urban Thomas 122, 173, 332, 414

Uspienski Boris A. 44, 85, 88

Utgof G. 26, 142, 147–148, 150, 154, 156, 416

Váchal Josef 81, 84, 424

Vasmer Max 156

Vegesack Siegfried von 104

Velez de Guevara Luis 83

Valery Paul 231

Vorel Jan 193, 420

Wain John 206, 403, 420

Waite Tiffany S. 233, 420

Walentyn 11

Walicki Andrzej 99, 222–223, 241, 421, 424

Walser Martin 209, 425

Warszawski Władimir S. 145, 420

Wasila Jolanta 81–82, 86–87, 89, 423

Wążyk Adam 230, 232, 278

Webster Noah 284, 346, 359, 395

Weeks Edward 43

Weidle Władimir W. zob. Wiejdle Władimir W.

Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 54, 352

Werner H. A. 271

Wernio Julia 186

Weyer Johann 81

White Katharine A. 63

Wieczorek Aleksandra 193, 420

Wiejdle Władimir W. 144, 206, 420

Wieland Christoph Martin 322

Wilde Oscar 300

Wilson Edmund 7, 10, 105, 145–146, 235, 256–
257, 259, 265, 272, 279, 307, 309, 318,
325, 403, 411

Wilson R. M. 310, 332, 423

Winogradowa Ludmiła N. 44, 81, 423

Wiśniewski Mikołaj 329–330, 335, 420

Withcombe E. G. 147, 424

Witwicki Władysław 33, 423

Włodzimierz, św. 114

Wojnakowski Ryszard 368, 421

Wojtowycz Waleryj M. 44–45, 86, 88, 424

Wolff Kurt 203

Wolsza Tadeusz 120, 424
 Wood Michael 239, 415, 420
 Wordsworth William 329
 Wróbel Marian 120, 425
 Wrubel Michaił A. 92
 Wydmuch Marek 213, 424
 Wyszomirski Jerzy 304

Yacobi Tamar 288

Zabłudowski Tadeusz 213, 222, 421
 Zagórski Jerzy 201
 Zak Aleksandr 54, 63
 Zakrzewska Wanda 52, 88, 149, 421
 Zalewska-Lorkiewicz Katarzyna 79, 424
 Ziegler F. W. 272

Ziemska Olga 193, 421
 Ziemski Andrzej 193, 421
 Zienkiewicz Olga 87, 424
 Zimmer Dieter E. 94, 97–98, 104, 106, 134,
 143, 173, 180, 217, 420
 Złoczewska A. W. 224, 420
 Znosko-Borowski Jewgienij A. 118
 Zotow W. R. 81–82, 425
 Zwieriew Aleksiej M. 123, 173, 206, 209, 214,
 354, 394, 415
 Zychowicz Juliusz 9, 12, 100, 241, 424

Żabicki Zbigniew 187, 425
 Żajworonok Witalij W. 44–45, 81, 90, 424
 Żukowski Wasilij A. 199
 Żuławski Juliusz 199

INDEKS PRZEDMIOTOWY

- adaptacje sceniczne utworów Nabokova 186
adresat przedstawiony 179, 290–291, 297, 391
akmeizm 53, 149
alegoria 53, 210, 212, 254, 354
aliteracje 174, 185, 188
aluzje filmowe 127, 162, 294
aluzje geograficzne 331, 333–334, 364
aluzje historyczne 4, 191, 230, 333
aluzje literackie 4, 57–58, 96, 111, 114–115, 137, 139, 173, 150–151, 173, 176–177, 196, 199, 201, 206–207, 212–213, 217, 222, 227, 229–230, 232, 256, 263, 271, 286, 290, 297, 304, 310, 313, 329, 335–336, 342, 345, 349, 354–356, 365–367, 374, 384, 386, 391, 405–406
aluzje malarskie 4, 19–20, 166, 312, 387
anagramy 115, 238, 300, 331–332, 374, 392, 397
androgynizm 13, 33, 38, 368
animizacja 111, 190–191, 209
anioly 5, 79–80, 356
antropopsychizacja 111, 190–191, 209
antyutopia 30, 191
Ardis (wydawnictwo) 216, 302
Arlekin 393, 395–397
arlekinada 394–395
artyzm natury 228, 409
autobiografia 15, 77, 276–285, 318, 355–356, 379, 383, 390, 394
autobiograficzne elementy w powieściach i opowiadaniach 54, 63, 96–97, 102, 147–148, 221, 238–239, 277, 280, 317–319, 359, 383–393, 396
autor-bóstwo 172, 180, 221, 245, 262, 269–270, 275, 300, 308
autor implicytny 62, 172, 179–181, 192, 221, 225, 243, 287, 289, 292, 294, 300, 363, 369
autor modelowy 19, 62, 180
autor przedstawiony 99, 174, 218–221, 245, 249, 274, 290, 292, 318, 324, 344–345, 349, 354, 359–360, 383, 395
autor rzeczywisty 136, 149, 155, 157, 245, 287, 294, 318, 324, 344, 383, 396
autoteliczność sztuki 10, 141, 252, 281
autotematyzm 231, 355

bajka 18, 56, 91, 110, 112, 151, 154, 304, 306–307, 313–314, 342, 344, 352, 354
Berlin 16–17, 63, 65–66, 94, 97–101, 103, 106, 122, 134, 142–143, 147, 154, 158, 173, 180, 207, 213, 217–218, 262, 294, 381, 409
bezinteresowność 26, 141, 144, 148–149
bezużyteczność sztuki 9, 141, 276
biografia (gatunek) 222, 233, 239–241, 250, 279–280, 386
Bóg 5, 53, 94, 99, 113, 180–181, 396

Cambridge 42, 105, 132, 146–147, 152, 236, 239, 359, 385, 388, 391, 393
chrześcijaństwo 10, 11, 52–53, 79, 89–90, 131
cielesność 14, 18, 27, 30
cień (motyw) 98, 101, 102, 159, 329–330, 336, 346
cyrk 198, 284
czas 58, 99, 115, 131, 151–153, 157, 170, 194, 233, 238, 241, 269, 281–282, 310, 319, 343, 349, 362, 369, 371, 373
czas narracji 295, 369–370, 380
„Czista” 105, 145, 205

ćmy i motyle 43, 50–53, 55, 65–68, 104, 122, 155, 163, 168, 195–196, 256, 270, 279, 281–282, 318, 328, 342–344, 350, 377, 393

- demokracja 254
 demon leśny zob. *leszyj*
 demony 44, 81, 87, 90, 92, 396, 397
 desenie i wzory 4, 72, 77, 157, 192, 204, 227, 229, 231, 244–245, 249, 251, 283, 291, 308, 311, 320–321, 323, 366, 379–380, 395, 409
 deziluzja 114–115, 124, 241, 245, 255, 274–275, 324
 diabeł 5, 54–58, 79–90, 98, 129, 295, 300, 396–397
 didaskalia 166, 169, 198, 273
 Dom knigi (wydawnictwo) 186
 Doubleday and Company (wydawnictwo) 257–259, 281, 286, 309, 326–327, 350
 dwa światy 59, 69–70, 97, 140, 195–199, 231, 268–271, 273, 275, 285, 401, 408–409
 dzieciństwo 124–126, 131, 146, 153, 157, 281, 334, 355–356, 370, 390, 392

 egoizm 13, 30, 36, 38, 108, 361–364
 ekranizacje utworów Nabokova 94, 104, 162–163, 166, 174, 386
 ekspresjonizm 105, 166, 159, 165
 ekstaza 67–68, 251, 281, 285, 324, 393, 409
 empatia 108, 298, 308
 entomologia 50, 53, 66–67, 115, 155, 163, 166, 168, 204, 207, 215, 318, 393, 410
 erotyzm 7, 28–29, 56, 109, 129, 182–183, 304, 352, 356–357
 estetyka 3, 10, 90, 99–100, 178, 202, 222, 224, 251, 276, 281, 285
 etyka 10, 90, 107–108, 136, 168, 178, 183, 195, 201, 251, 254, 281, 284, 289, 296, 300, 360–363, 407

 fałszywe tropy 4, 102, 130, 190, 221, 232–233, 251, 280, 284–285, 293, 380, 406
 fantastyczne kraje 60, 141–142, 327, 329, 331, 333, 338–339, 356–360
 filisterstwo 7, 17, 55, 223, 255
 film 29, 97–98, 113, 158–165, 163–169, 272–273, 275
 folklor 44–45, 56, 83, 86, 88, 90–92, 151, 154, 156
 freudyzm 5, 15, 28–29, 37, 202, 247, 313, 318, 332, 398

 gnostycyzm 11, 33, 127, 130, 191, 193, 396
 G. P. Putnam's Sons (wydawnictwo) 122, 186, 216, 286, 302, 327
 gra 164, 167, 202, 285, 369, 406
 granica 142, 270, 376, 382, 409
 gry słów 174, 185, 352–353

 Henry Holt and Company (wydawnictwo) 259
 homoseksualizm 29–30, 38, 139, 181–182, 192, 328, 332–333

 identyfikacja z autorem 324
 imiona i nazwiska znaczące 15, 25, 30, 34–35, 38, 57, 65, 73, 98, 108, 112, 123–124, 140, 147–148, 156–157, 166–168, 172, 175, 182–184, 188–189, 208, 226, 230, 232, 243–244, 246, 263–267, 293–294, 300, 310, 321–323, 327, 332–333, 345–346, 362, 373–374, 376, 378–379, 386, 394, 397–398, 405
 incest zob. kazirodztwo
 inicjacja 157, 379
 instrumentacja zgłoskowa 185, 196–197
 ironia 47, 62, 126–127, 169, 201, 223, 240, 244, 272
 Izdatelstwo imieni Czechowa 216, 386

 kalambury zob. gry słów
 kazirodztwo 7, 357, 367–368, 392
 koło 113, 124, 219, 233–234, 314
 kompozycja kolistą 113, 124, 219, 234, 282, 311, 314
 krag zob. koło
 kronika rodzinna 353, 370
 krytyka emigracyjna (rosyjska) 93, 95, 99, 105–106, 144–145, 164–165, 168, 204–205, 262, 389

 lejtmotywy zob. motywy przewodnie
leszyj 44–45, 85, 92
 los 24, 46, 62, 67–68, 111–114, 122, 164, 168, 178, 180, 186, 219, 229, 233, 242, 281, 300, 304–305, 307–308, 341, 343, 361, 369, 380
 lustro 137–139, 171, 175–176, 181, 184, 192–193, 299, 313, 330

 łuskoskrzydłe zob. ćmy i motyle

- magia pisarska 266
 malarstwo 312, 322
 materia 11, 14, 23, 111, 127, 130, 188, 201, 231, 354, 373, 408
 McGraw-Hill Book Company 94, 104, 143, 350–351, 372, 388–389, 402–403
 melodramat 158, 162, 164, 169
 metafizyka 3–5, 9, 33, 53–54, 72, 77, 79, 195, 202, 228, 237–238, 250–251, 281–283, 285, 308, 326, 341, 353, 381
 metaliterackie wypowiedzi 3, 5, 9, 15, 36, 42–43, 57, 59–61, 63, 94, 115, 119, 122–123, 136, 141, 146, 148, 157, 167, 185, 186, 190, 192, 202, 204–205, 209, 212, 219, 222, 227, 232, 239, 285, 288, 296, 311, 316, 324–327, 329, 332, 334, 350, 360–361, 363, 365–366, 369, 373, 375–377, 392, 403–404
 miłość erotyczna 7–40, 56, 129, 374
 miłość rodzicielska 36, 50–54, 258, 268, 392
 mimetyzm formalny 328
 mimikra 228, 409
mise en abyme 371
 mit 21–24, 54, 88, 154, 181, 202, 226
 monizm 11, 241
 monolog wewnętrzny 47, 152, 268, 355
 motyle zob. ćmy i motyle
 motywy przewodnie 24, 111–113, 153–154, 156, 159, 181, 192, 199, 201, 204, 220, 226, 229, 245, 251, 268–270, 283, 305–308, 311–313, 321–323, 329–330, 361, 379–380
 mowa pozornie zależna 19, 47, 366
 muzyka 19, 27, 122–123, 128–129, 197, 199

 narcyzm 181–183, 367–368, 389
 narracja auktoralna 19, 199–200, 273, 355, 375
 narracja pierwszoosobowa 68, 135, 174, 199, 218, 293, 297, 304, 319, 369
 narracja trzecioosobowa 51, 64–65, 72, 218, 297, 304, 369
 narrator niespolegliwy zob. narrator niewiarygodny
 narrator niewiarygodny 71, 135, 175, 287–289, 292, 319–320, 356–360, 363–364
 narrator osobowy 288, 314–317, 355, 382
 narrator wszechwiedzący 46–47, 49, 53, 65, 199–200, 220–221, 262, 288, 314, 316, 319, 375, 380

 narratorzy-obcokrajowcy w prozie angielsko-języcznej 61, 241, 244, 291, 317
 natura-zwodzielka 227–228
 nauka 3, 4, 360, 409
 nazwy znaczące 34, 69, 109, 142, 153, 243–244, 269, 356, 365, 394
 neoplatonizm 197, 308
 New Directions (wydawnictwo) 235, 256, 286
 „New Yorker” (pismo) 61, 63, 219, 309–311, 386
 „The New York Times Book Review” (pismo) 351, 352, 403–404
 niepewny status ontologiczny 45, 49, 71, 132, 194, 358
 nimfetka 37, 43, 57, 289, 292, 296, 299, 303, 363
 nostalgia 279
nouveau roman 355
 nowelistyka 41–77
 „Nowyżurnal” (pismo) 59

 obecność umarłych 39, 52, 55–56, 61–62, 154–155, 157, 200, 242, 281, 321, 342–343, 376–378, 404
 obłąd 26, 73–74, 77, 113, 116, 118–122, 124, 130, 135, 171–172, 175–176, 181, 183, 246, 248, 263, 269–270, 275, 288–289, 304, 323, 330–331, 333, 336–338, 357–358, 360, 362, 397–401, 408
 odbicia 137–139, 171, 177–179, 181, 184, 193, 244–245, 251, 299, 312–313, 329, 336, 357, 367–368
 oddziaływanie umarłych na żywych 61, 128, 142–143, 200, 242, 244, 306, 345–347, 364–367, 380–381
 odwiedziyny autora w świecie przedstawionym 24–25, 115, 321–322, 377
 ogólne idee 48, 106
 Olympia Press (wydawnictwo) 286
 opera 21–22, 198, 399–400
 opowiadanie (gatunek) 43

 pamięć 15, 54, 97, 127, 281–282, 369
 parodia 162, 164, 220, 222, 272–273, 275, 292, 353, 355–356, 371, 375, 390, 396, 409
 pedofilia 288–289, 298, 299, 301, 303–304, 333, 363, 387, 392, 406
 Petropolis (wydawnictwo) 174, 301

- Phaedra (wydawnictwo) 134, 287
 platonizm 101, 130, 197–198, 330, 408
 „Playboy” (pismo) 134, 253, 350
 pocałunek 39, 377
 podróż 146–147, 153–154
 pojedynek 361
 pornografia 7, 286
 „Poslednije nowosti” (gazeta) 68, 122, 134, 143, 165, 173, 208, 219, 276
poszłość 15, 30, 81, 84, 92, 107, 159, 163–164, 223–224, 251
 powieść 329, 348–349, 353–355
 powieść epistolarna 355
 poziomy ontologiczne 47, 49, 70
 problemy szachowe 117–118, 121, 128, 130, 232–233, 259, 276–277, 316, 328, 393
 proces twórczy 274, 325–326, 407
 promiskuityzm 25, 38
 przedstawiciele autora w świecie przedstawionym 115, 300
 przejście do innej rzeczywistości 64, 68, 268–269
 przekraczanie granicy 26, 65, 127, 141, 146, 148, 157, 376, 385–386, 394, 409–410
 prześwitywanie 49, 68–71
 przyszłość 187–188, 365, 369, 373, 380
 psychoanaliza zob. freudyzm
 pułapki 4, 47, 123, 179, 227, 251, 276, 280, 284, 324
 punkt widzenia 47, 49–51, 55, 64–65, 200, 218, 220–221, 300, 316–317, 364
 raj utracony 44, 97, 124, 131, 146, 281–283, 356–357, 392
 religia 5, 10, 54, 79, 281, 285
 romantyzm 211, 227, 231, 261, 336
 rozkosz estetyczna 3, 9, 91, 141, 202, 251, 285
 „Rul” (gazeta) 41, 50, 56, 59, 93–95, 101, 104–105, 118, 120, 122, 132, 141, 149, 159, 173, 180, 253
 rzeczywistość 48
 samobójstwo 7, 20, 121–122, 126–127, 135, 137, 159, 318, 332–335, 345, 364–365, 402, 406–407
 samomat 121, 127
 science fiction 187, 356
 seks 7, 15–16, 22, 25, 30, 34–35, 38, 40, 96, 104, 109, 129, 360, 378
 sen 99, 102, 116, 130, 198, 225, 285, 316, 322–323, 358, 365, 379, 407–408
 słowa-klucze 98, 226, 329
 „Słowo” (wydawnictwo) 42, 90, 94, 104, 122
 sobowtór 137–138, 173, 176, 178–179, 181–182
 sofologia 14–15
 solipsyzm 135, 171, 231, 265, 287, 299, 308, 368
 „Sowriemniennye zapiski” (czasopismo) 41, 60, 65, 78, 93, 122, 134, 143, 165, 174, 186, 215–217, 301, 388, 415, 420
 spirala 124, 233, 314
 Srebrny Wiek literatury rosyjskiej 10–11, 99, 197, 240, 356, 368
 strumień świadomości 355
 symbol 52–53, 202, 204
 symbolizm 10, 15, 27, 40, 53, 229, 240, 285, 307, 394, 408
 synchronizacja kosmiczna 238
 sytuacja narracyjna 71–72, 199, 273, 331, 369, 370–371
 szachy 26–29, 31, 35, 117–131, 140, 144, 149, 159, 168, 243–244, 328, 393
 szaleństwo zob. obłąd
 szczegół 4, 49, 102, 129, 201, 204, 281, 352
 Szkoła Paryska poezji emigracyjnej 105
 sztuka 3, 26, 54, 60, 107, 109, 127, 130, 136, 141, 144, 148, 161, 167, 178, 192, 211, 222, 224, 227–228, 230–231, 243, 250–251, 272, 279, 340–341, 369, 401, 408–410
 ślepotą 17, 49–50, 108–109, 158, 168–170, 183, 223
 śmiech 141–142, 223
 śmierć 12–13, 24, 35, 46, 48–50, 54–56, 59, 61, 65, 67–68, 71–72, 74, 77, 111, 116, 124, 126–127, 131–134, 155, 157, 195–196, 200, 227, 247, 248, 262, 268–269, 283, 285, 323, 339–345, 363–366, 371, 376, 379–380, 402, 404, 407–409
 śmierć za kogoś innego 60, 328–329
 świętość materii 11–12
 teatr 169, 198–199, 208, 228, 260, 272–273, 275
 teksty-matrioszki 179, 249
 teurgia 4, 11

„Time” (pismo) 350
 totalitaryzm 77, 92, 130, 142, 188, 191, 195,
 199, 210, 254–255, 258, 260–262
 tożsamość 135, 139, 279, 393, 397, 401
 triada heglowska 204, 233

udziwnienie zob. uniezwyklenie
 uniezwyklenie 58
 uprzedmiotowanie 109–110
 uzurpatorzy 30, 112–113, 135, 168, 172, 176,
 307, 334

Weidenfeld and Nicolson (wydawnictwo) 94,
 104, 122, 134, 143, 174, 216, 259, 286,
 327, 350–351, 372–373, 389

werystyczna konwencja 317
 wielokrotna lektura 46, 225, 316, 324
 wielopłaszczyznowość myślenia 170, 230–231,
 238

wielość światów 9, 48–49, 59, 97, 160,
 172, 195, 232, 268, 275, 285, 401, 408–
 409

wyobrażenia 136, 282, 369

zagadka wszechświata 60, 116, 245–248, 250–
 251, 321, 323, 381–382

zakochanie 8–9, 33, 39–40, 48, 109, 129, 401,
 409

zaświatowość 8, 59, 60–61, 63, 71, 77, 200,
 230, 247–248, 250, 282, 326, 339–340,
 347, 381, 401, 408, 410

zbędny człowiek 95, 147

zdrowy rozsądek 283–284

zło 195, 223, 251, 267

zmysłowość 17–20, 27, 32

zwodzenie odbiorcy 5, 91, 202, 211, 224–225,
 227, 232, 276, 291, 296

INDEKS UTWORÓW NABOKOVA

Ada 7, 15, 18, 38, 92, 104, 140, 142, 146, 163,
208, 283, 327, 329, 348–372, 384, 387,
390–392, 394, 401, 405–406, 411–412

An Affair of Honor zob. *Sprawa honoru*

Angieły zob. *Anioły*

Ania w stranie cudies (przekład) 201

Anioły 79

The Art of Literature and Commonsense zob.
Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek

The Art of Translation zob. *Sztuka przekładu*

The Assistant Producer zob. *Asystent reżysera*

Asystent reżysera 161–162

Aurelian 65–68

The Aurelian zob. *Aurelian*

Bachmann 122

Bajka 43, 56–58, 92, 303

The Ballad of Longwood Glen zob. *Ballada
o Longwood Glen*

Ballada o Longwood Glen 409–410

*Białe cofają swój ostatni ruch i zamiast niego
dają matę* 117

*Biełyje bierut nazad swoj poslednij chod i wmie-
sto niego diełajut mat* zob. *Białe cofają
swoj ostatni ruch i zamiast niego dają
matę*

Błady ogień 30, 36, 130, 135, 140, 142, 172–
173, 206, 208, 263, 288, 316, 323, 325–
347, 349, 352–353, 357, 386–388, 408,
411–412

Burza 44–45, 92

A Busy Man zob. *Człowiek zajęty*

Cambridge 132

Camera obscura 18–20, 88, 109, 158–170,
174, 235, 384, 398

Christmas zob. *Wigilia*

The Christmas Story zob. *Wigilijne opowiadanie*

The Circle zob. *Krąg*

Cloud, Castle, Lake zob. *Obłok, jezioro, zamek*

Conclusive Evidence zob. *Niezbite świadectwo*

Co wiara znaczy dla stawiającego opór narodu
254

Czarodziej 36, 59, 301–308

Człowiek zajęty 79

Dar 33, 59, 90, 96, 107, 109, 113, 117–118,
146, 148, 170–171, 180, 186, 188, 215–
234, 237–238, 248–249, 276–277, 279,
282, 285, 298, 302, 304, 309, 314, 334,
349, 384–386, 398, 411–412

Despair zob. *Rozpacz*

Details of a Sunset zob. *Detale zachodu słońca*

Details of a Sunset and Other Stories zob. *Detale
zachodu słońca i inne opowiadania*

Detale zachodu słońca 46–50, 65

Detale zachodu słońca i inne opowiadania 42,
53, 93, 277

*Dmitrij Kobjakow „Goriecz”. „Kieramika”. Jew-
gienij Szach. „Siemia w kamnie”* 149

Dobrzy czytelnicy i dobrzy pisarze 46, 227, 307

Dom 67

Do Rosji 237

Drugije bieriega zob. *Tamte brzegi*

Dziewięć opowiadań 387

Enchantr zob. *Czarodziej*

Eugene Onegin (przekład) 325, 328, 393, 412

Eugene Onegin (komentarz) 91, 325, 328, 393,
412

An Evening of Russian Poetry zob. *Odczyt
o poezji rosyjskiej*

The Eye zob. *Oko*

Feralna trzynastka 42

The Female of Lycaeides Sublivens Nab. zob.
Samiczka *Lycaeides Sublivens Nab.*

A Few Notes on Crimean Lepidoptera zob. *Kilka
uwag o motylach Krymu*

The Gift zob. *Dar*

Glory zob. *Splendor*

Good Readers and Good Writers zob. *Dobrzy
czytelnicy i dobrzy pisarze*

Gornij put' zob. *Niebiańska droga*

Groza zob. *Burza*

A Guide to Berlin zob. *Przewodnik po Berlinie*

A Hero of Our Time (przekład) 399

Home zob. *Dom*

„How I loved Gumilev's poems!...” zob. „Jak
lubilem wiersze Gumilowa!...”

Inspiration zob. *Natchnienie*

Invitation to a Beheading zob. *Zaproszenie na
egzekucję*

Iz Giotie: Poswiaszczenie k „Faustu” zob.
Z Goethego: Dedykacja do Fausta
(przekład)

Izobrietienije Walsa zob. *Wynalazek Walca*

„Jak lubilem wiersze Gumilowa!...” 150

Jakże cię kocham 409–410

J. A. Znosko-Borowski. „*Capablanca i Alechin*”
118, 120

J. A. Znosko-Borowski. „*Kapablanka i Alochin*”
zob. J. A. Znosko-Borowski. „*Capablanca
i Alechin*”

Jubilej zob. *Jubileusz*

Jubileusz 253

Kak ja lublu tieba zob. *Jakże cię kocham*

„Kak lubiŭ ja stichi Gumilowa!...” zob. „Jak lubilem
wiersze Gumilowa!...”

Kartofielnyj elf zob. *Kartoflany elf*

Kartoflany elf 144

Katastrofa zob. *Detale zachodu słońca*

Kilka uwag o motylach Krymu 67

Kinematograf 159

Kiniematograf zob. *Kinematograf*

King, Queen, Knave zob. *Król, dama, walet*

Koń szachowy 118

Korol, dama, walet zob. *Król, dama, walet*

Korolok zob. *Leonardo*

Krasawica i inne opowiadania 42, 59, 78, 388

Krąg 215, 219, 234

K Rossii zob. *Do Rosji*

Król, dama, walet 16–19, 103–116, 122, 140,
159, 180, 186, 208–209, 231, 383–384,
412

Krug zob. *Krąg*

Kwartet Nabokova 42, 78

Lance 36, 42, 356

Laughter in the Dark zob. *Śmiech w ciemności*

La Veneziana 19–20

Lebieda zob. *Lebioda*

Lebioda 277

Lectures on Don Quixote zob. *Wykłady o Don
Kichocie*

Lectures on Literature zob. *Wykłady o literaturze*

Lectures on Russian Literature zob. *Wykłady
o literaturze rosyjskiej*

Leonardo 77, 261

The Leonardo zob. *Leonardo*

Leśne lichy 41–42, 85, 92

A Letter that Never reached Russia zob. *List,
który nigdy nie dotarł do Rosji*

Lilit 294–295, 303

List, który nigdy nie dotarł do Rosji 93–94,
160

Lolita 3, 5–6, 15, 19, 32, 36, 42–43, 59, 91, 115,
123, 137, 162, 174, 180, 185–186, 206,
212, 259, 274, 280, 285–301, 304, 309,
311, 325, 351–353, 357, 363, 367, 371,
384, 386–387, 392, 394, 398, 406, 411–
412

Lolita: A Screenplay zob. *Lolita. Scenariusz*

Lolita and Mr. Girodias zob. *Lolita i pan Girodias*

Lolita i pan Girodias 286

Lolita. Scenariusz 162, 349, 411

Look at the Harlequins! zob. *Patrz na te arlekiны!*

Łolita zob. *Lolita*

Mademoiselle O. 277

Mary zob. *Maszerka*

Maszerka 15–16, 54, 93–103, 106, 116, 122,
140, 147, 158–160, 217, 329, 383, 399,
401, 409, 411–412

A Matter of Chance zob. *Traf chciał*

Motyle nocne 50

Music zob. *Muzyka*

Muzyka 173

Nabokov's Dozen zob. *Feralna trzynastka*
Nabokov's Quartet zob. *Kwartet Nabokova*
Najmniejszy z języków 236
Natasza 68
Natchnienie 349
Nicolai Gogol zob. *Nikołaj Gogol*
Niebiańska droga 79
Nieprawie godło 32, 76, 116, 130, 142, 157, 199,
 204–205, 207, 245, 252–275, 300, 304,
 309, 387, 394, 409, 412
Niezbite świadectwo 278–279, 309
Nieżył' zob. Leśne licho
Nikołaj Gogol 5, 30, 81, 84, 90, 177, 224, 240,
 309, 411
Nikolka Piersik (przekład) 90
Nine Stories zob. *Dziewięć opowiadań*
Nocnyje baboczki zob. *Motyle nocne*
A Nursery Tale zob. *Bajka*

O aniołach 79
Ob aniołach zob. *O aniołach*
Obląko, oziero, basznia zob. *Obłok, jezioro,*
zamek
Obłok, jezioro, zamek 61, 77, 80, 261–262
Obrońa Łużyna 11, 26–29, 103, 117–131, 140,
 144, 148, 159, 383–384, 412
Odczyt o poezji rosyjskiej 307
Oko (mikropowieść) 132–140, 246, 276, 356–
 357, 384, 412
Oko (wiersz) 135
O książce pod tytułem „Lolita” 3, 304, 412
On a Book Entitled Lolita zob. *O książce pod*
tytułem „Lolita”
Orache zob. *Lebioda*
The Original of Laura zob. *Oryginał Laury*
Oryginał Laury 30, 38, 402–407, 411–412
Otczajanie zob. *Rozpacz*

Pale Fire zob. *Blady ogień*
Pamięci Gumilowa zob. *Pamięci Gumilowa*
Pamięci Gumilowa 149
Pamięci, przemów! *Autobiografia raz jeszcze*
 10, 67, 73, 79, 96, 115, 118, 130, 143,
 146–148, 166, 194, 204, 207, 228, 233,
 236, 238, 276, 278, 314, 318, 349, 388,
 390–391, 400, 411–412
The Passanger zob. *Pasażer*
Pasażer 42, 58
Passażyr zob. *Pasażer*

Patrz na te arlekiny! 7–8, 48, 115, 135, 137,
 212, 357, 383–402, 409, 411–412
Pełnia 63–65
Perfection zob. *Pełnia*
Pilgram zob. *Aurelian*
Pismo w Rossiju zob. *List, który nigdy nie dotarł*
do Rosji
Pnin 36–37, 113, 274, 307, 309–324, 353, 384,
 386, 400, 412
Podlec zob. *Sprawa honoru*
Podwíg zob. *Splendor*
Poemat uniwersytecki 105, 388
Poems and Problems zob. *Wiersze i problemy*
The Potato Elf zob. *Kartoflany elf*
Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable zob.
Puszkina albo prawdziwe i prawdopodobne
Powrót Czorba 21–24, 35, 37, 42, 54–56, 59,
 375
Powrót Czorba. Opowiadania i wiersze 42, 53,
 93, 103
Prawdziwe życie Sebastiana Knighta 33–35,
 235–251, 255, 279–280, 309, 317, 323,
 384, 386, 393–394, 411–412
Priglaszenije na kazń zob. *Zaproszenie na*
egzekucję
Przejrzystość rzeczy zob. *Przezroczyście*
przedmiotów
Przewodnik po Berlinie 45, 57–58
Przezroczyście przedmiotów 38–39, 115, 200,
 241, 282, 306, 321, 345, 372–382, 388,
 409, 411–412
Puszkina albo prawdziwe i prawdopodobne 109,
 211, 227–229, 236, 250, 280, 412
Putiewoditiel po Berlinu zob. *Przewodnik po*
Berlinie

The Real Life of Sebastian Knight zob.
Prawdziwe życie Sebastiana Knighta
Rememberance zob. *Wspomnienie*
The Return of Chorb zob. *Powrót Czorba*
Rosyjscy pisarze, cenzorzy i czytelnicy 251
Rowe's Symbols zob. *Symbole Rowe'a*
Rozpacz 29, 36, 135, 137, 139, 160, 171–184,
 215, 221, 229, 235, 287–288, 292, 296,
 299, 304, 309, 336, 357, 367, 397, 412
Rozdiestwenskij rasskaz zob. *Wigilijne opo-*
wiadanie
Rozdiestwo zob. *Wigilia*
Rupert Brooke 151

- Rupiert Brook zob. *Rupert Brooke*
 Rusalka 59
A Russian Beauty and Other Stories zob.
     Krasawica i inne opowiadania
Russian Writers, Censors, and Readers zob.
     Rosyjscy pisarze, cenzorzy i czytelnicy
- Samiczka Lycaeides Sublivens Nab.* 67
 „Sankt-Petersburg – wzorzysty szron...” 90
 „Sankt Pietierburg – uzornyj iniej...” zob. „Sankt-
     -Petersburg – wzorzysty szron...”
Signs and Symbols zob. *Sygnały i symbole*
Siostry Vane 61–63, 135, 306
 Skazka zob. *Bajka*
 Skitalcy zob. *Tułacze*
 Sława 250
 Słowo 42, 79
 Słuczajnost' zob. *Traf chciał*
 Smierť zob. *Śmierć*
Softest of Tongues zob. *Najmniejszy z języków*
Sogladataj (mikropowieść) zob. *Oko*
Sogladataj (tom próz) zob. *Szpicel*
Solus rex (opowiadanie) 60, 246
Solus rex (powieść) 21, 24, 35, 59–60, 142,
     205, 237, 245, 316, 326–328
Sowierszenstwo zob. *Pełnia*
Speak, Memory; An Autobiography Revisited
     zob. *Pamięci, przemów. Autobiografia raz*
     jeszcze
Splendor 15, 26, 91, 121, 126–127, 141–157,
     191, 245, 263, 307, 320, 385–386, 409,
     411–412
Sprawa honoru 42, 75, 103
Stanowcze sądy 4, 5, 7, 10, 19, 48, 54, 67, 105,
     117, 128, 146, 159, 164–165, 185, 190,
     192, 203–205, 207, 209, 211–212, 215,
     226–227, 230, 232, 238, 247, 253–255,
     277, 280–282, 286–287, 311, 316, 322,
     324–325, 328–330, 334, 343, 349, 355,
     360–361, 363, 369, 375–377, 391–392,
     397, 411
Stichi zob. *Wiersze*
The Stories of Vladimir Nabokov 42, 51, 62,
     411
Strong Opinions zob. *Stanowcze sądy*
Sygnały i symbole 36, 63, 72–77
Symbole Rowe'a 5
Szachmatnyj koń zob. *Koń szachowy*
Szpicel (opowieść) zob. *Oko*
- Szpicel* (tom opowiadań) 42, 134, 277
Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek 149, 176
Sztuka przekładu 202
- Śmiech w ciemności* 19–20, 88, 109, 158–170,
     384, 412
Śmierć 132–134, 199
- Tamte brzegi* 194, 236, 241, 278, 283, 411–412
Terra incognita 68–72
Thunderstorm zob. *Burza*
Transparent Things zob. *Przezroczyste przed-
     mioty*
Traf chciał 46, 122
Tri szachmatnych sonieta zob. *Trzy sonety
     szachowe*
Trzy sonety szachowe 117, 128
Tułacze 392
Tyrants Destroyed zob. *Unicestwienie tyranów*
Tyrants Destroyed and Other Stories zob.
     Unicestwienie tyranów i inne opowiadania
- Uldaborg* 141–142
Udar kryła zob. *Uderzenie skrzydła*
Uderzenie skrzydła 80
Ultima Thule 60–61, 246–248, 388
Unicestwienie tyranów 142, 262–263
Unicestwienie tyranów i inne opowiadania 42–
     43, 77
Uniwersitietskaja poema zob. *Poemat uniwer-
     sytecki*
- The Vane Sisters* zob. *Siostry Vane*
- The Waltz Invention* zob. *Wynalazek Walca*
What Faith Means to a Resisting People zob. *Co
     wiara znaczy dla stawiającego opór
     narodu*
Wieniecynka zob. *La Veneziana*
Wiersze 8, 90, 410, 412
Wiersze i problemy 79, 117, 135, 277, 294–
     295, 410–411
Wiesna zob. *Wiosna*
Wiesna w Fialtie zob. *Wiosna w Fialcie*
Wiesna w Fialtie i drugije rasskazy zob. *Wiosna
     w Fialcie i inne opowiadania*
Wigilia 50–54
Wigilijne opowiadanie 59
Wingstroke zob. *Uderzenie skrzydła*
Wiosna 101

- Wiosna w Fialcie* 24–26, 38, 61, 406
Wiosna w Fialcie i inne opowiadania 42, 78, 82
Wlublonność zob. *Zakochanie*
Wolebnik zob. *Czarodziej*
The Wood-Sprite zob. *Leśne lichy*
The Word zob. *Słowo*
Wozwraszczenie Czorba zob. *Powrót Czorba*
Wozwraszczenie Czorba. Rasskazy i stichi zob.
    Powrót Czorba. Opowiadania i wiersze
W raju 79, 412
Wspomnienie 67
Wykłady o Don Kichocie 85, 173, 313, 412
Wykłady o literaturze 46, 53, 91, 176, 203–204,
    207, 213, 284, 307, 324, 412
Wykłady o literaturze rosyjskiej 83, 85, 137,
    173, 202, 252, 313, 316, 319, 324
- Wynalazek Walca* 130, 135, 171–173, 263, 336,
    397, 411–412
Zakochanie 8
Zaniatoj człowiek zob. *Człowiek zajęty*
Zaproszenie na egzekucję 11, 30–33, 38, 127,
    130, 137, 140, 142, 146, 179, 185–202,
    205–206, 208–212, 215, 229, 238, 240,
    244, 255, 259–262, 267, 280, 303, 356,
    384–385, 396, 409, 411–412
Zaszcziła Łużyna zob. *Obrona Łużyna*
Z Goethego: Dedykacja do Fausta (przekład)
    208
Zoorlandia 252
Zwiedzanie muzeum 78–92, 129, 154, 295

NOTA

W niniejszej książce wykorzystano dawniejsze teksty autora, na jej potrzeby pracowane, zmienione i rozszerzone: posłowia do dzieł Vladimira Nabokova *Ada* (Warszawa 2009), *Błdy ogień* (Warszawa 2011), *Czarodziej* (Warszawa 2006), *Dar* (Warszawa 2003), *Kęs życia i inne opowiadania* (Warszawa 2009), *Król, dama, walet* (Warszawa 2004), *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania* (Warszawa 2007), *Maszeńka* (Warszawa 2004), *Nieprawie godło* (Warszawa 2006), *Obrona Łużyna* (Warszawa 2005), *Oko* (Warszawa 2005), *Oryginał Laury* (Warszawa 2010), *Pamięci, przemów! Autobiografia raz jeszcze* (Praha 1998 i Warszawa 2004), *Patrz na te arlekin!* (Warszawa 2005), *Pnin* (Warszawa 1987 i Warszawa 2004), *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* (Warszawa 2003), *Przezroczyście przedmioty* (Warszawa 2011), *Rozpacz* (Warszawa 2003), *Splendor* (Warszawa 2006), *Zaproszenie na egzekucję* (Warszawa 1990 i Warszawa 2003) oraz artykuły: *Czarcia sztuczka. Diabeł w opowiadaniu Vladimira Nabokova „Zwiedzanie muzeum”* (W: *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Łódź 2003), *Kafka a Nabokov* (W: *Twórczość Franza Kafki. Tożsamość kulturowa i literacka*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2005), *Miłość erotyczna w kilku rosyjskojęzycznych utworach Vladimira Nabokova. Nabokov i Władimir Sołowiow* (W: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 9: *Ciało*, red. A. Matusiak, I. Gwóźdź-Szewczenko, M. Koch, E. Komisarik, J. Rysicz, A. Ursulenko, Wrocław 2011, „Slavica Wratislaviensia” CLIII), *Some Remarks on the Devil in Nabokov’s “The Visit to the Museum”*. „Canadian/American Slavic Studies” 1985, nr 3. Większość z tych tekstów pisana była ze świadomością ich ostatecznego przeznaczenia do planowanej od dawna publikacji, którą jest niniejsza książka.

OD REDAKCJI

Leszek Engelking (ur. 2 II 1955 w Bytomiu) – literaturoznawca, poeta, nowelista, tłumacz i krytyk literacki. Dzieciństwo spędził na Górnym Śląsku. Szkołę podstawową ukończył w rodzinnym mieście. Mieszka od roku 1970 w Brwinowie pod Warszawą, gdzie uczęszczał do liceum ogólnokształcącego (maturę zdał w 1974). Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Polskiego PEN Clubu, Société Européenne de Culture, Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego oraz Stowarzyszenia Literackiego „Scriptus”. Ukończył (1979) filologię polską (specjalizacja filmoznawcza) na Uniwersytecie Warszawskim. Od roku 1984 do 1995 pracował jako redaktor w miesięczniku „Literatura na Świecie”. W latach 1997–1998 wykładał historię literatury czeskiej oraz historię filmu czeskiego i słowackiego na Uniwersytecie Warszawskim. W roku akademickim 1997–1998 prowadził gościnnie wykłady z historii dwudziestowiecznej literatury polskiej na Uniwersytecie Františka Palackiego w Olomuńcu (Republika Czeska). W roku 1998 został doktorantem Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 1998–2002 prowadził na tej uczelni zajęcia z teorii literatury oraz literatury porównawczej. W grudniu 2002 obronił dysertację doktorską pt. *Codziennność i mīt. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekście dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy* (promotor: prof. dr hab. Grzegorz Gazda, recenzenci: prof. dr hab. Jacek Baluch, dr hab. Józef Zarek prof. UŚ, prof. Jiří Holý DrSc). W roku 2003 wykładał historię literatury światowej na Uniwersytecie Łódzkim oraz prowadził zajęcia z nauki przekładu artystycznego na Uniwersytecie Jagiellońskim (Podyplomowe Studium Tłumaczenia, ponownie prowadził je tu w roku 2005) oraz na Uniwersytecie Warszawskim (iberystyka, ponownie 2004). Miał również wykłady gościnne na Uniwersytecie Iwana Franki we Lwowie (1998), Uniwersytecie w Prešovie (Słowacja, 1999), Uniwersytecie Szczecińskim (1999), Justus-Liebig-Universität w Giessen (Niemcy, 2010) i Uniwersytecie Opolskim (2011). Od roku 2003 jest adiunktem w Katedrze Teorii Literatury na Uniwersytecie Łódzkim.

Autor pięciu tomów wierszy. Ukazały się też wybory jego poezji w przekładzie na ukraiński, czeski i słowacki oraz dwa arkusze poetyckie w języku angielskim, jak również zbiorek wierszy w tłumaczeniu na hiszpański. Wydał także prozatorski tom *Szczęście i inne prozy*. Jego wiersze publikowane były ponadto w tłumaczeniach na białoruski, górnołużycki, litewski, niemiecki, rosyjski, serbski i słoweński, opowiadania – w tłumaczeniu na angielski, czeski i słowacki.

Ogłosił monografie *Vladimir Nabokov* (Warszawa 1989) oraz *Vladimir Nabokov. Podivuhodný podvodník* (Ołomuniec 1997, w języku czeskim), tom studiów *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej* (Łódź 2001) i obszerną pracę historyczno-literacką *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy* (Łódź 2005). Jego studium *Dvěma slovy zachytil nezachytitelnost* ukazało się w tomie: B. Leśmian, *Druhá smrt* (Ołomuniec 1995, w języku czeskim). Jest też autorem hasel w *Leksykonie pisarzy świata. XX wiek* (Warszawa 1993, II. wyd. Warszawa 1997), *Słowniku historycznym Europy Środkowo-Wschodniej* (pod red. J. Tyszkiewicz, Warszawa 2006) oraz słowniku *Literatury zachodniostowiańskie czasu przełomów 1890–1990*, t. I: *Literatura łużycka i słowacka* (Katowice 1994) i t. II: *Literatura czeska* (Katowice 1999, oba pod red. H. Janaszek-Ivaničkovéj), jak również w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* (pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006).

Opublikował kilka antologii poetyckich oraz kilkadziesiąt książek przekładowych. W jego tłumaczeniu ukazały się m.in. powieści Vladimira Nabokova *Zaproszenie na egzekucję* (Warszawa 1990, II wyd. Warszawa 2003, III wyd. Warszawa 2010), *Rozpacz* (Gdańsk 1993, II wyd. Warszawa 2003), *Król, dama, walet* (Gdańsk 1994, II wyd. Warszawa 2003), *Ada albo Żar* (Warszawa 2009), *Oryginał Laury* (2010), tom jego opowiadań *Feralna trzynastka* (Gdańsk 1995, razem z E. Siemaszkiewicz) i dwa tomy opowiadań zebranych (razem z M. Kłobukowskim, 2007, 2009).

W okresie studiów (1978) przyznano mu nagrodę specjalną Sekretarza Naukowego Polskiej Akademii Nauk (nagroda imienia Wacława Borowego). W 1989 otrzymał nagrodę translatorską miesięcznika „Literatura na Świecie” w kategorii książkowego debiutu translatorskiego (za przekład *Poezji wybranych* Ezry Pounda), w 2000 nagrodę Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich za najlepszy przekład w dziedzinie eseistyki w roku 1999 (za tłumaczenie *Ducha romańskiego* Pounda), w 2003 czeską nagrodę Premia Bohemica dla zagranicznego bohemy (za dorobek translatorski i popularyzowanie literatury czeskiej za granicą) oraz nagrodę „Literatury na Świecie” w kategorii przekładu prozy (za tłumaczenie *Siostry* Jáchyma Topola), w 2009 dostał tę samą nagrodę w kategorii poezji (za antologię przekładów wierszy siedemnastorga poetów czeskich *Maść przeciw poezji*). Antologia ta uhonorowana została również nagrodą „Pióro Fredry” (2008). Otrzymał też nagrodę Rektora Uniwersytetu Łódzkiego za osiągnięcia naukowo-badawcze w roku 2005 (2006). W 2006 przyznano mu odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. W 2010 został laureatem translatorskiej Nagrody Polskiego PEN Clubu.

Drukował w wielu periodykach krajowych i obcych. Jest polskim współpracownikiem amerykańskiego pisma poświęconego życiu i twórczości Ezry Pounda „Paideuma”, jak również stałym współpracownikiem łódzkiego miesięcznika „Tygiel Kultury”; był członkiem rady redakcyjnej czeskiego czasopisma literackiego „Scriptum” oraz stałym współpracownikiem toruńskiego miesięcznika „Przegląd Literacko-Artystyczny”. Od roku 2007 jest członkiem międzynarodowego kręgu redakcyjnego czeskiego pisma „Slavia”, poświęconego filologii słowiańskiej. Wchodzi w skład międzynarodowej rady festiwalu Jesień Poetów (Litwa). Aktywnie współpracuje z Polskim Radiem. Uczestniczył w licznych konferencjach naukowych oraz festiwalach literackich w Polsce, Republice Czeskiej, Rosji, Rumunii, Serbii, Katalonii, Wielkiej Brytanii, na Słowacji, Białorusi i na Litwie.

SPIS TREŚCI

Wstęp	3
I. Miłość erotyczna w twórczości Nabokova (Nabokov i Władimir Sołowjow)	7
II. Opowiadania	41
III. Zwiedzanie muzeum	78
IV. <i>Maszerka</i>	93
V. <i>Król, dama, walet</i>	103
VI. <i>Obrona Łużyna</i>	117
VII. <i>Szpicel / Oko</i>	132
VIII. <i>Splendor</i>	141
IX. <i>Camera obscura / Śmiech w ciemności</i>	158
X. <i>Rozpacz</i>	171
XI. <i>Zaproszenie na egzekucję</i>	185
XII. Nabokov a Franz Kafka	203
XIII. <i>Dar</i>	215
XIV. <i>Prawdziwe życie Sebastiana Knighta</i>	235
XV. <i>Nieprawie godło</i>	252
XVI. <i>Autobiografia</i>	276
XVII. <i>Lolita</i>	286
XVIII. <i>Czarodziej</i>	301
XIX. <i>Pnin</i>	309
XX. <i>Blady ogień</i>	325
XXI. <i>Ada</i>	348
XXII. <i>Przezroczyste przedmioty</i>	372
XXIII. <i>Patrz na te arlekiny!</i>	383
XXIV. <i>Oryginał Laury</i>	402
Zakończenie	408
Bibliografia	411
The Metaphysical Device: Vladimir Nabokov – Aesthetics with the Sanction of Higher Reality (S u m m a r y)	429
Метафизический прием. Владимир Набоков – эстетика с выходом в высшую реальность (Р е з у м е)	437
Indeks osób	447
Indeks przedmiotowy	459
Indeks utworów Nabokova	465
Nota	471
Od Redakcji	473