

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Zwierciadło, lampa, łabędź... : szkic o prozie Vladimira Nabokova

Sztuka i Filozofia 29, 199-214

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZWIERCIADŁO, LAMPA, ŁABĘDŹ... SZKIC O PROZIE VLADIMIRA NABOKOVA

1. WPROWADZENIE

Punktem wyjścia opowiadania *Mademoiselle O* uczynił Vladimir Nabokov opozycję życia i kreacji artystycznej. Narrator tego paradoksalnego utworu, będący – jak wszystko na to wskazuje – *porte-parole* autora, przeciwstawia „drogocenny fakt z własnej biografii” fikcyjnemu światu sztuki, która pasożytując na wydarzeniach rzeczywistych, zaprzepaszcza ich „indywidualne ciepło”. Początek nostalgicznej historii, osnutej na wspomnieniach o nieżyjącej już (w czasie czynności narracyjnych) francuskiej guwernantce, wyraża w sposób bezpośredni autorski sprzeciw wobec powołania artysty. „Człowiek – czytamy w pierwszym akapicie opowiadania – buntuje się we mnie przeciwko pisarzowi: oto desperacka próba ocalenia tego, co zostało z biednej Mademoiselle”¹. I tak opowieść z okresu dzieciństwa spędzonego w Rosji wkracza na wyboisty trakt pamięci, poszukując prawdy o rzeczywistości oraz unikalnego klimatu minionych zdarzeń w świadomościowym zwrocie ku dawnemu „ja” wspominającego.

Zatem we wstępnych partiach *Mademoiselle O* (utworu, którego dzieje publikacji wydają się tyleż niecodzienne i zagmatwane, co znaczące²) nar-

¹ V. Nabokov, *Mademoiselle O*, przekł. L. Engelking (w:) idem, *Feralna trzynastka*, przekł. z j. angielskiego L. Engelking, z j. rosyjskiego E. Siemaszkiewicz, Atext, Gdańsk 1995, s. 160. Wszystkie polskie cytaty z omawianego utworu przytaczam za powyższym wydaniem (skrót: *F.T.*), eliminuję przy tym oczywiste pomyłki drukarskie. Wersję angielską – w przypadku istotniejszych dla prezentowanego wywodu fragmentów opowiadania – cytuję według edycji: V. Nabokov, *Nabokov's Dozen*, Popular Library, New York 1958 (skrót: *N.D.*).

² Vladimir Nabokov opracował trzy wersje językowe *Mademoiselle O*, co więcej, kilkakrotnie utwór przerezagowywał i w kolejnych edycjach zmieniał jego ramę gatunkową. (Zestawienia pięciu różnych wariantów tekstu dokonuje J.B. Foster w książce *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, NJ: Princeton University Press, Princeton 1993, s. 110–129). W konsekwencji *Mademoiselle O* pojawia się obecnie w druku w dwóch odmiennych wersjach: jako piąty rozdział trzeciej z kolei autobiografii pisarza (*Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, 1967) oraz jako opowiadanie, w formie nadanej mu w 1947 roku. Francuski pierwodruk *Mademoiselle O* – utworu o charakterze wspomnieniowym, dość znacznie różniącego się od wersji przez Nabokova ostatecznie przyjętej – ukazał się w Paryżu w drugim numerze pisma *Mesures* z roku 1936 (poddaje go anali-

rator przyjmuje pozę realisty, czy wręcz dokumentalisty, zafascynowanego ideą wierności faktom. Niebawem okazuje się jednak, że – tak jak w słynnym cyklu powieściowym Marcela Prousta³ – nie może być mowy o odzwierciedleniu rzeczywistości, mamy tu raczej do czynienia z procesem jej odkrywania lub wręcz konstytuowania przez język, pamięć oraz wyobraźnię. W istocie czytelnik nie zdobywa żadnej wiedzy pewnej o Mademoiselle, poznaje jedynie subiektywną prawdę narratora – świadomości, która nieustannie ewoluuje, ulegając ciśnieniu treści utajonych, złożonych emocji, mniej czy bardziej przypadkowych skojarzeń oraz różnorodnym „przymusom artykulacji”, związanym z koniecznością posługiwania się medium językowym. Z każdym zdaniem opowiadania obserwujemy, jak mikrokosmos jednostkowy pochłania i w swoisty sposób spożytkowuje „dane realności”, a przedstawienie nieodwracalnie spaja się z przedstawiającym: w *Mademoiselle O* bowiem, jak i w innych utworach Nabokova, to nie świat odbija się w mowie, ale mowa powołuje do istnienia świat. Zatem autor *Obrony Łużyna*, podobnie jak twórca *W poszukiwaniu straconego czasu* – chociaż bardziej manifestacyjnie i w innym stylu – dokonuje znamionującego prozę dziewiętnastowieczną odwrócenia stosunku między wzorem a obrazem, światem a mową, poddając przy tym w wątpliwość istnienie trwale ukonstytuowanej, uprzedniej wobec aktu przedstawienia rzeczywistości, a w konsekwencji także kwestionuje możliwość jej bezstronnej i w pełni racjonalnej penetracji. Władimir Nabokov dołącza tym samym do grona pionierów tzw. „przewrotu kopernikańskiego” w literaturze⁴.

zie J.E. Rivers w rozprawie „Alone in the Void: ‘Mademoiselle O’” (w:) S. Kellman, I. Malin (red.), *Torpid Smoke: The Stories of Vladimir Nabokov*, GA: Rodopi Amsterdam–Atlanta 2000, s. 85–131). Następnie – już w Ameryce – utwór ten został przełożony na język angielski przy współpracy autora z Hildą Ward i opublikowany ponownie, w styczniowym numerze *The Atlantic Monthly* z 1943 roku. Drugą wersję angielską *Mademoiselle O* Nabokov opublikował w 1947 roku w tomie *Nine Stories*, czyli w ramach gatunkowych opowiadania, jednak zaledwie cztery lata później włączył on ten sam tekst do pierwszej edycji własnej autobiografii (*Conclusive Evidence*, Harper, New York 1951). Kolejny wariant *Mademoiselle O* ukazał się we własnym przekładzie autora na język ojczysty wraz z przeredagowaną, rosyjską wersją jego autobiografii (*Drugije bieriega*, New York 1954). W 1958 pisarz wydał ponownie angielską wersję utworu z 1947 roku w nowym wyborze opowiadań zatytułowanym *Nabokov's Dozen* – do tej właśnie publikacji odwołuję się w niniejszym szkicu.

³ Por. J. Błoński, „Proust a powieść współczesna” (w:) idem, *Widzieć jasno w zachwyconiu*, PIW, Warszawa 1965, s. 150–171. Krytyk dowodzi, że *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913–1927) jest pierwszym wielkim dziełem samotematycznym, przy czym autor cyklu chce przede wszystkim przeistoczyć w sztukę całe doświadczenie życiowe Marcela, a nie tyle (jak np. A. Gide) opisać powierzchowne w końcu problemy twórcy budującego fabułę i postaci. Według Błońskiego Proust buduje zatem wiedzę o byciu, tyle że jednostkową i ufundowaną przez wypowiedź artysty.

⁴ Określenie Jana Błońskiego, ibidem, s. 156.

2. W KLESZCZACH PAMIĘCI

Sylwetka tytułowej bohaterki opowiadania – pozbawionej uroku osobistego przybyszki z obcego kraju, pełniącej przez siedem lat funkcję nauczycielki i opiekunki dwóch chłopców z rosyjskiej rodziny arystokratycznej – została nakreślona w sposób nader plastyczny, miejscami wręcz karykaturalny. Narrator utworu, były podopieczny Mademoiselle, prezentuje się przez pryzmat swoich relacji jako chłodny i przenikliwy obserwator fizycznych ułomności niemłodej już i nieporadnej kobiety. Wyostrome spojrzenie opowiadacza tyleż ujawnia właściwy mu zmysł estetyczny, co zdradza ślady dawnych dziecięcych uprzedzeń i animozji („Trzęśliśmy się z niezadowolenia i nienawiści” – to słowa, jakimi po latach podsumowuje on pierwszy spacer z nową opiekunką).

Karykaturalny efekt prezentacji tytułowej bohaterki opowiadania Nabokov osiąga m.in. przez zastosowanie w opisach wysoce zmetaforyzowanego, ekspresjonistycznego wręcz stylu wypowiedzi, nacechowanego w sposób, który prowadzi niemal do reifikacji tej postaci. Przykładem może być chociażby scena sadowienia się Mademoiselle w fotelu (opisana, jakby pomimo charakteru wspomnieniowego, w *praesens historicum*), obrazująca także znamienne dla niektórych partii tekstu redukcję dystansu narracyjnego – raptowne, lecz jedynie chwilowe stopienie się perspektywy „ja” opowiadającego i „ja” przeżywającego:

„Była to duża kobieta, bardzo tęga kobieta, wtoczyła się w nasze życie w roku 1905, kiedy ja miałem sześć, a mój brat miał pięć lat. Otóż i ona. Bardzo wyraźnie widzę jej gęste ciemne włosy, zaczesane do góry i – co starała się ukryć – siwiejące, trzy zmarszczki na jej surowym czole, krzaczaste brwi, stalowe oczy w czarnym obramowaniu *pince-nez*, te szczałkowe wąsiki, tę krostowatą cerę, która w chwilach gniewu czerwieniła się w okolicy trzeciego i najobszerniejszego podbródka, tak królewsko rozpostartego ponad plisowaną górą jej bluzki. Teraz siada czy też raczej przystępuje do aktu sadowienia się, jej podgardle trzęsie się jak galareta, ostrożnie opuszcza się jej kolosalny zad z trzema guzikami z boku, wreszcie Mademoiselle powierza swoje cielsko wiklinowemu fotelowi, który z czystego strachu wybucha salwą skrzypińców” (*F.T.*, s. 160–161).

„A large woman, a very stout woman, Mademoiselle rolled into our existence in 1905 when I was six and my brother five. There she is. I see so plainly her abundant dark hair, brushed up high and covertly graying; the three wrinkles on her austere forehead; her beetle-brows; the steely eyes behind the black-rimmed *pince-nez*; the vestigial mustache; that blotchy complexion, which in moments of wrath develops an additional flush in the region of the third, and amplest, chin so regally spread over the frilled mountain of her blouse. And now she sits down, or rather she tackles the job of sitting down, the jelly of her jowl quaking, her prodigious posterior, with the three buttons on the side, lowering itself warily; then, at the last second, she surrenders her bulk to the wicker armchair, which out of sheer fright bursts into a salvo of crackling” (*N.D.*, s. 129–130).

W dziecięcej wyobraźni obcojęzyczna opiekunka, która z racji pełnionych obowiązków jest postrzegana przede wszystkim jako zagrożenie dla niedozwolonych, lecz jakże kuszących form spędzania wolnego czasu, zwykle bywa zestawiana ze zwierzętami, roślinami lub tworamii nieożywionymi. Rozpaczliwe nawoływania Szwajcarki kojarzą się narratorowi z „ochrypłym krzykiem jakiegoś zagubionego p t a k a”, jej pokój – ze „schronieniem gruboskórnej rośliny”; ręce Mademoiselle odstręczają go z powodu nieprzyjemnego, „żabiego połysku” skóry, pokrytej brunatnymi plamkami, ona sama zaś przywodzi mu na myśl „niezachwianą, posępną skałę” lub – dla odmiany – dynamiczną, „trzęsącą się masę”. Poza ułomnościami „słoniowatego ciała” krytyczny podopieczny przypisuje Mademoiselle powierzchowność kultury, zgorzkniały charakter, chorobliwą wręcz drażliwość, pospolitość umysłu i ograniczoną wiedzę; jedyną rzeczą, która wprawia go w niekłamany podziw, jest „kryształowa czystość i blask jej języka”, doskonałość francuszczyzny.

Nietrudno zauważyć, iż pośród skojarzeń, obserwacji i wniosków, składających się na charakterystykę guwernantki, pojawiają się także takie uwagi, które wyraźnie wykraczają poza format psychiczno-intelektualny sześciolatniego dziecka. Na przykład niefortunność prób zagajenia rozmowy, które Mademoiselle podejmuje podczas rodzinnych posiłków, narrator tłumaczy niechęcią ojca do dyskusowania na temat spraw bieżących z „osobą wyjątkowo n i e r e a l n ą”⁵. W innym miejscu, przywołany w reminiscencji obraz rozespanej opiekunki, wpadającej nocą ze świecą w dłoń do dziecięcej sypialni, przywodzi opowiadaczowi na myśl „widmową Jezabel z idiotycznej sztuki Racine’a”. Uwagi tego rodzaju w subtelny sposób uwypuklają fakt, że strukturę znaczeniową utworu dookreśla dramatyzacja „ja” w akcie opowiadania: zjawisko to wiąże się z komplikacją zależności opowiadającego „ja” (dojrzałszej fazy rozwoju świadomości) od „ja” przeżywającego i, paradoksalnie, także odwrotnie – przeżywającego „ja” od „ja” opowiadającego *a posteriori*⁶. Inaczej mówiąc, w opowiadaniu Nabokova stopniowo dochodzi do głosu głęboka prawda, iż – jak dowiódł Martin Heidegger w krytyce koncepcji Henriego Bergsona⁷ – nie istnieje przeszłość raz dana i raz na zawsze określona, a wspomnienie w ciągłej, żywej świadomości nieustannie zmienia swój sens w zależności od horyzontu nowych doświadczeń.

⁵ *FT*, s. 175; *N.D.*, s. 140: „a singularly u n r e a l person” (podkr. – B.P.J.).

⁶ Por. F. Stanzel, „Typowe formy powieści” (w:) *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór, oprac. i przekł. R. Handke, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

⁷ H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze* (rozdz. „Przeszłość odzyskana”), Universitas, Kraków 2003, s. 73.

Rozpatrzenie danych postaciowania bezpośredniego prowadzi do wniosku, że głównym rysem konstrukcji postaci tytułowej jest redukcja⁸, w zasadniczej części opowiadania narrator skupia się bowiem niemal wyłącznie na powierzchowności Mademoiselle, nie dopuszczając nawet myśli o jej życiu duchowym czy uczuciach. Można przyjąć, iż fakt ten sentencjonalnie podsumowuje autoironiczna uwaga, rozpoczynająca część IV utworu: „W dzieciństwie jesteśmy znawcami rąk, jako że żyją one i poruszają się na poziomie naszych oczu (...)”⁹. Słowa powyższe przywodzą na myśl romantyczną opozycję między tym, co widzialne, a tym, co – przed ludzkim wzrokiem – ukryte; opozycja ta nabiera wraz z rozwojem opowieści coraz większego znaczenia.

Uważny czytelnik z pewnością dostrzeże w opowiadaniu dość liczne przesłanki wskazujące nie tylko na istnienie, ale i rozległość „przeoczzonej” sfery istnienia bohaterki. Odnajdzie je w gestach, o których jakby mimowolnie wspomina narrator (warto zwrócić uwagę choćby na tak dla niego zaskakujące klepięcie po policzku na znak spontanicznej sympatii), w nerwowym natężeniu przytoczonych dialogów oraz niekonwencjonalności opisanych reakcji czy chociażby w opisie wyposażenia pokoju guwernantki, ujawniającym pośród mnogości trywialnych szczegółów ślady przeżytych dramatów osobistych (na przykład fotografie zmarłego siostrzeńca Mademoiselle i jego matki, a także mężczyzny zmuszonego przez rodzinę do poślubienia bogatej wdowy). Powyższe przesłanki nabierają dodatkowego znaczenia w kontekście tej części utworu, w której narrator, już jako dojrzały człowiek, po otrzymaniu wiadomości o śmierci sędziwej opiekunki zdobywa się na krytyczny dystans wobec własnych wizji i wyrażonych uprzednio przeświadczeń. Procesowi temu towarzyszy utrata poczucia bezpośredniego dostępu do rzeczywistości i sprawowania nad nią pełnej kontroli. W rezultacie powstaje wrażenie niespodziewanego wyswobodzenia się postaci Mademoiselle z kleszczy uprzedmiotawiającej ją władzy pamięci (dotyczy to przynajmniej pamięci intelektualnej, czyli tego przejawu aktywności umysłu, który jest kierowany wolą)¹⁰ – wyswobodzenia sprzężonego z dokonującą się w końcowych częściach opowiadania relatywizacją znaczeń wyrażonych na kolejnych etapach złożonego procesu wspomniania.

⁸ Termin ten stosuję za Henrykiem Markiewiczem; zob. „Postać literacka” (w:) idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Universitas, Kraków 1996, s. 160.

⁹ *F.T.*, s. 167; *N.D.*, s. 134: „In our childhood we know a lot about hands since they live and hover at the level of our stature (...)”.

¹⁰ Do problemu tego powrócę w dalszej części szkicu.

3. W „STEREOSKOPOWEJ KRAINIE SNÓW”

W zastosowanej przez Nabokova strategii pisarskiej można odnaleźć m.in. dalekie pogłosy przełomowych dla prozy narracyjnej innowacji pisarzy osiemnastowiecznych: L. Sterne’a i D. Diderota. Twórcy ci stosowali w swoich powieściach formę iluzji, którą badaczka literatury oświecenia określiła mianem „oscylacyjnej”¹¹, ponieważ ich utwory z jednej strony dowodzą swej literackości, z drugiej zaś starają się ją zanegować. Posługując się „figurą autora”, twórcy *Tristrama Shandy* oraz *Kubusia Fatalisty* prowadzili jawną grę z pozorem, dzięki czemu dokonywali wyjścia poza iluzyjność zdarzeń przedstawionych w utworze ku poziomowi kreacji¹².

W *Mademoiselle O* Nabokov podjął typową dla swojej praktyki twórczej grę z autentyzmem i jawnym zmyśleniem. Dokonał paradoksalnego zespolenia efektów referencji i fikcyjności, rzeczywistości autentycznej i zarazem wyimaginowanej. Utwór ten – włączony przez pisarza, jak wcześniej zasygnalizowałam, do jednej z wersji autobiografii¹³ – jest nie tylko wspomnieniem z okresu dzieciństwa, ale i opowieścią o samym akcie tworzenia, w której rzeczywistość przedstawiona, jakby na przekór wstępnym deklaracjom narratora, nieustannie zdradza swój kreacyjny charakter. Można uznać, iż autor *Mademoiselle O* z jednej strony nawiązuje do, niezwykle bogatych na gruncie jego macierzystej literatury, tradycji opowieści autobiograficznej i *quasi*-autobiograficznej (spośród twórców rosyjskich XIX i XX wieku wypada przywołać chociażby nazwiska A. Hercena, M. Sałtykowa-Szczedriny, L. Tołstoja, A. Biełego, I. Bunina, M. Gorkiego, W. Korolenki, A. Kuprina, I. Szmielewa, B. Zajcewa)¹⁴, z drugiej zaś zapowiada pewne tendencje dochodzące do głosu w utworach określanych mianem „fikcji samoniwelujących”¹⁵. Mam tu na myśli fakt,

¹¹ M. Hobson, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, s. 305.

¹² Omówienie zasadniczych zrębów koncepcji Marian Hobson przynosi książka E. Szary-Matywieckiej *Malwina, czyli głos i pismo w powieści* (rozdz. „Sterne – Wirtemberska”), IBL, Warszawa 1994, s. 101–110.

¹³ Zob. niedawne polskie wydanie: V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przekł. z j. angielskiego A. Kołyszko, postłowie L. Engelking, Muza, Warszawa 2004. Jak stwierdza autor we wstępie, *Mademoiselle O* to utwór, który zapoczątkował cały ten cykl wspomnień.

¹⁴ Nabokov sam prowokuje skojarzenie jego dzieła z „wielką literaturą rosyjską” dzięki nadaniu jednemu z bohaterów opowiadania nazwiska Leński, przywodzącego na myśl postać wykreowaną w *Eugeniuszu Onieginie* przez Aleksandra Puszkina.

¹⁵ Por. U. Eco, „Lasy możliwe” (w:) idem, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przekł. J. Jarniewicz, Znak, Kraków 1996. Wydaje się, że w dorobku Nabokova utworem najpełniej te nowoczesne tendencje odbijającym jest *Zaproszenie na egzekucję* (1938).

że w omawianym opowiadaniu jeden i ten sam byt pojawia się w kilku modułach egzystencjalnych: przede wszystkim jako przedstawiona r z e c z y w i s t o ś ć oraz ś w i a t w y o b r a ż o n y, ale także jako twór ze słów – czyli „ś w i a t t e k s t o w y”, a nawet – w jakiejś mierze – jako przedstawienie teatralne (zob. motyw rekwizytorni)¹⁶ i plastyczne (por. metaliteracką funkcję motywu kredek oraz sceny rysowania karykatury Mademoiselle). Nad światami tymi, obok „ja” wspominającego, sprawuje kontrolę potężne i (auto)ironiczne „ja” twórcy-kreatora.

Rozpatrzmy pod tym kątem scenę przyjazdu Mademoiselle na rosyjską prowincję:

„Zima, kiedy do nas przyjechała, była jedyną zimą mojego dzieciństwa, którą spędziłem na wsi. Był to rok strajków, zamieszek i inspirowanych przez policję masakr; (...) Kiedy wysiadła na małej stacyjce, z której by dotrzeć do naszego wiejskiego domu, musiała jeszcze przejechać saniami około dziesięciu kilometrów, n i e b y ł o m n i e t a m, ż e b y j ą p o w i t a ć, r o b i ę t o j e d n a k t e r a z, s t a r a j ą c s i ę w y o b r a z i ć s o b i e, c o w i d z i a ł a i c z u ł a n a t y m o s t a t n i m e t a p i e s w e j f a n t a s t y c z n e j i o d b y w a n e j w n i e n a j w ł a ś c i w s z y m c z a s i e p o d r ó ż y. (...)

Mogę ją sobie wyobrazić, mój przedstawiciel widzi ją, jak stoi na środku peronu, na który przed chwilą wysiadła – i na próżno ten widmowy wysłannik podaje jej ramię, którego ona nie dostrzega. (...)

Jest jej zimno, sztywnieje z zimna, mróz przenika ją ‘aż do środka mózgu’ – bo s z y b u j e n a s k r z y d ł a c h n a j d z i k s z y c h h i p e r b o l, j e ś l i t y l k o n i e u c i e k a s i ę d o n a j b e z p i e c z n i e j s z y c h w y t a r t y c h p o w i e d z o n e k. (...) Nie zapominajmy też o księżycu, bo z p e w n o ś c i ą m u s i ś w i e c i ć k s i ę ż y c w p e ł n i, n i e w i a r y g o d n i e j a s n y k r ą g, k t ó r y t a k d o b r z e p a s u j e d o l u t y c h r o s y j s k i c h m r o z ó w. O t ó ż i o n – w y m y k a s i ę s t a d u p s t r o k a t y c h c h m u r e k, k t ó r e z a b a r w i a n i e u c h w y t n y m t ę c z o w a n i e m; p ł y n i e w y ż e j i w y p e ł n i a s z k l i w e m k o l e i n y p o l e w e j s t r o n i e d r o g i, g d z i e k a ż d ą i s k r ą c ą s i ę g r u d k ę ś n i e g u u w y d a t n i a o b r z m i a ł y c i eń.

Bardzo ładnie, bardzo odludnie. Ale co ja robię w tej stereoskopowej k r a i n i e ś n ó w? Dwoje sań przemknęło obok, pozostawiając mojego wyimaginowanego sobowtóra na granatowo-białej drodze. Nie, nawet wibrujący w uszach dźwięk to nie ich oddalające się dzwoneczki, tylko szum mojej własnej krwi. Wszystko znieruchomiało, urzeczone, oczarowane przez to wielkie niebiańskie ‘O’, świecące nad rosyjską pustacją [!] mojej przeszłości. Śnieg jednak jest prawdziwy i kiedy się pochylam, by zacerpnąć go pełną garścią, czterdziści pięć lat życia przesypuje mi się mroźnym błyszczącym pyłem między palcami” (*F.T.*, s. 161–163; podkr. – B.P.J.).

„The winter she came was the only one of my childhood that I spent in the country. It was a year of strikes, riots, and police-inspired massacres; (...) When she alighted at the little station, from which she still had to travel half-a-dozen miles by sleigh to our country home, I was not there to greet her; but I do so now as I try to imagine what she saw and felt at that last stage of her fabulous and ill-timed journey. (...)

¹⁶ Zob. np. początek części V opowiadania: „Tymczasem dekoracje się zmieniły. Milczący rekwizytor uprzął szron i śnieg” (*F.T.*, s. 168). „Meanwhile the setting has changed. Hoarfrost and snow have been removed by a silent property man” (*N.D.*, s. 135).

I can visualize her, by proxy, as she stands in the middle of the station platform, where she has just alighted, and vainly my ghostly envoy offers her an arm that she cannot see. (...)

She is cold she is frozen stiff, frozen 'to the center of her brain', for she soars with the wildest hyperbole when not clinging to the safest old saw. (...) And let me not leave out the moon – for surely there must be a moon, the full, incredibly clear disk that goes so well with Russian lusty frosts. So there it comes, steering out of a flock of small dappled clouds, which it tinges with a vague iridescence; and, as it sails higher, it glazes the runner truck left on the road, where every sparkling lump of snow is emphasized by a swollen shadow.

Very lovely, very lonesome. But what am I doing there in that stereoscopic dreamland? Somehow those two sleighs have slipped away; they have left my imaginary double behind on the blue-white road. No, even the vibration in my ears is not their receding bells, but my own blood singing. All is still, spellbound, enthralled by that great heavenly O shining above the Russian wilderness of my past. The snow is real, though, and as I bend to it and scoop up a handful, forty-five years crumble to glittering frost-dust. between my fingers” (N.D., s. 130–131).

Powyższe fragmenty opowiadania dobrze ilustrują złożoność mechanizmu znaczeniowego utworu oraz daleko idące rozwarstwienie pseudoautobiograficznej relacji. Mimo odniesień do wydarzeń historycznych 1905 roku, podmiot tej opowieści rozwija wątek wspomnieniowy (a ściślej: podejmuje próbę hipotetycznej rekonstrukcji epizodu, posiadającego w utworze status autentycznego wydarzenia z przeszłości) jako przedsięwzięcie *stricte* literackie, odzwierciedlające siłę wyobraźni artystycznej oraz imaginacyjne kaprysy twórcy. Fakt ten wiąże się m.in. z zagęszczeniem niejednorodnych pierwiastków narracyjnych i włączeniem w obręb narracji mniej lub bardziej jawnych odniesień metatekstowych. Prowadzi on ponadto do zwielokrotnienia wykorzystywanych poziomów czasowych (por. wielość wymiarów teraźniejszości), do swoistej „degradacji” przestrzeni przedstawionej (nie tyle określa ona umiejscowienie przedstawionych wydarzeń, ile staje się tworzywem eksperymentu formalnego) oraz dodatkowego skomplikowania statusu postaci. Zjawiska te mają charakter tak ostentacyjny, że każą dopatrywać się w *Mademoiselle O* zamysłu parodystycznego, przy czym przedmiotem parodii byłaby tu literatura operująca tradycyjnymi środkami przedstawiania, zmierzająca do wywołania iluzji naturalności i prawdziwości¹⁷.

Co godne podkreślenia, jedną z konsekwencji takiego ukształtowania opowieści jest efekt fikcjonalizacji „autora”: niczym nieskrępowany w swej inwencji kreator pozwala sobie bowiem na ekscentryczne eska-

¹⁷ Za prekursorów tego rodzaju zabiegów uznać trzeba właśnie, wymienionych na początku paragrafu, pisarzy osiemnastowiecznych: L. Sterne’a i D. Diderota. Zob. w tej kwestii uwagi Ewy Szary-Matywieckiej, op. cit.

pady do „stereoskopowej krainy snów”, czyli „lokuje” własną egzystencję na pograniczu rzeczywistości jawnie imaginacyjnej i – w sposób równie oczywisty – tekstowej. Tę jego „hybrydyczną modalność” w metaforycznym skrócie odzwierciadla znamienne zdanie opowiadania: „Dwoje sań przemknęło obok, pozostawiając mojego wyimaginowanego sobowtóra na granatowo-białej drodze”¹⁸. – Czyż nie chodzi tu (także) o atramentowy trakt liter, które zapełniają nieskalane jak świeży śnieg przestrzenie kartki powstającego rękopisu?

W wirze metatekstowych gier, odniesień i aluzji „zaciera się” również status tytułowej bohaterki opowiadania. Niekiedy pokretna logika opisu doznań obcojęzycznej przybyszki czyni z niej wręcz „produkt wysłowienia”, figurę tekstu, a nie twór antropomimetyczny – wskazuje na to chociażby osobliwie brzmiąca konstatacja: „Jest jej zimno, sztywnieje z zimna, mróz przenika ją ‘aż do środka mózgu’ – b o szybuje na skrzydłach najdzikszych hiperbol (...)”¹⁹.

Z pewnością nie jest przypadkiem, iż bohaterka Nabokova nie posiada imienia, o ile jednak nazwanie nauczycielki języka francuskiego mianem „Mademoiselle” wydaje się zupełnie zrozumiałe (por. chociażby *Madame* Antoniego Libery), o tyle znaczenie litery, która stanowi drugi człon tytułu utworu, budzi już pewne wątpliwości. Zagadkowe „O” może być oczywiście inicjałem, ale przytoczony wcześniej fragment opowiadania naprowadza na inny trop. W imaginacyjnej rekonstrukcji scenerii towarzyszącej przybyciu guwernantki na rosyjską wieś „wielkie niebiańskie O” jest peryfrastycznym określeniem księżycy w pełni – tego niewiarygodnie jasnego kręgu, który wprost idealnie wpasowuje się w stereotypowe wyobrażenie srogiej rosyjskiej zimy. Z kontekstu wynika dość jednoznacznie, że chodzi o rodzaj konwencjonalnego motywu („Nie zapomnijmy też o księżycu, bo z pewnością musi świecić księżyc w pełni”), pełniącego funkcję zarazem ornamentacyjną, jak i symboliczną (wszak świeci on nad przeszłością narratora). Status księżycy w rzeczywistości przedstawionej opowiadania jest więc po części analogiczny do roli typowego rekwizytu w dekoracji teatralnej. W „wielkim niebiańskim O” można zatem upatrywać figury sztuczności świata przedstawionego, elementu manifestującego jego fikcyjną „rzekomą” jedynie naturę, a więc w istocie prowadzącego do „zawieszenia” egzystencjalnego pozoru²⁰. Oczywista analogia między ujęciem tego motywu a formułą tytułową każe rozważyć hipotezę, iż dostarczył on

¹⁸ *F.T.*, s. 163 (podkr. – B.P.J.).

¹⁹ *F.T.*, s. 163 (podkr. – B.P.J.).

²⁰ Por. funkcję rozmontowanego księżycy w *Zaproszeniu na egzekucję*.

swoistego wzorca semantycznego dla tytułu opowiadania, który stanowi symboliczny wyraz przesłania utworu²¹. Zasadzałoby się ono – najogólniej rzecz ujmując – na Platońskiej logice alegorii jaskini. W takim ujęciu historia *Mademoiselle* byłaby w pierwszym rzędzie demaskatorskim studium pewnego złudzenia – opowieścią o utracie wiary w możliwość bezpośredniego dostępu do rzeczywistości i o mozolnym uświadamianiu sobie zasadniczej „nieprzejrzystości” istnienia ludzkiego.

Nie zapominajmy jednak, że w opowiadaniu zatytułowanym *Mademoiselle O* księżyc jest przede wszystkim źródłem niewiarygodnie jasnego światła i przyczyną niebywałego, mistycznego wręcz urzeczzenia narratora. Podobnie jak w poezji, motyw ten stanowi przeciwwagę dla wizji i obrazów przytłaczających swym estetycznym ciężarem²².

4. ZWIERCIADŁO, LAMPA, ŁABĘDŹ...

Spośród kilku istotnych lejtmotywów przewijających się przez opowiadanie – mamy tu różnorodne motywy „ptasie”, teatralne i plastyczne, motywy płynięcia, „gramolenia się”, bieli, kredek, fali, cienia, szkła (kryształu) itd. – szczególnie doniosłą funkcję filozoficzną pełni w nim, jak sądzę, obrazy lustra oraz lampy (lub innych źródeł światła, takich jak chociażby latarnia). Znamienne, iż obydwa wyróżnione motywy Nabokov chętnie prezentuje obok siebie lub wręcz we wzajemnym zespoleniu, sugerując niejako istnienie między nimi ukrytej więzi znaczeniowej. Co więcej, motywy lampy i zwierciadła pisarz ujmuje w szatę stylistyczną i umieszcza w kontekstach, które „zawieszają” przedmiotowy wymiar odpowiadających im pojęć, aktywizując tym samym potencjał wiążących się z nimi odniesień symbolicznych i metatekstowych:

„Lampa naftowa bierze kurs na zmierzch. Cicho wpływa i opuszcza się w dół; ręka pamięci, teraz w białej bawełnianej rękawiczce lokaja, umieszcza ją pośrodku stołu. Płomień jest odpowiednio podkrecony, lampę wieńczy różowy abażur z jedwabnymi falbankami. Widać ciepły, jasny pokój okutanego śniegiem domu (...)

Prosimy o dokładniejszy opis pokoju. Lustro. Na napiętych linkach wisi owalne lustro z lekko nachylonym, gładkim czołem, stara się zatrzymać padające meble i jasną

²¹ Zob. T. Dobrzyńska, „Od niespójności do (super)koherencji. Rola metatekstu w utworze literackim” (w:) idem, *Tekst – styl – poetyka*, Universitas, Kraków 2003.

²² Por. w tej kwestii ciekawą wypowiedź Italo Calvino: „W swych nieustających rozważaniach na temat nieznośnego ciężaru życia nieosiągalne szczęście wyobraża on sobie [Leopardi] pod postacią obrazów lekkości: ptaków, kobiecego śpiewu, który dochodzi z okna, przejrzystości powietrza, a zwłaszcza księżycy. / Księżyc, ilekroć trafia do wierszy poetów, ma zawsze moc wywoływania poczucia lekkości i zawieszenia, milczącego i kojącego czaru” (I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przekł. A. Wasilewska, Volumen, Warszawa 1996, s. 28).

spadziłą podłogę, które wciąż wymykają się z jego objąć. Wisiorki żyrandola” (F.T., s. 163–164; podkr. – B.P.J.)²³.

„Te kredki, niestety, również rozdałem swoim książkowym postaciom, by fikcyjna dzieciarnia miała się czym zajmować; i teraz nie całkiem już do mnie należą. Gdzieś w kamienicy rozdziału, w wynajętym pokoju jakiegoś akapitu umieściłem także to nachylone lustro i lampę, i kryształ żyrandola” (F.T., s. 165)²⁴.

Dostrzeżenie znaczenia motywów lampy i lustra dla interpretacji *Mademoiselle O* wymaga uprzytomnienia sobie roli, jaką odpowiadające im „arcymetafory” odegrały w przemianach światopoglądowych związanych z kryzysem funkcji mimetycznej²⁵. Otóż, ujmując rzecz skrótowo, już w wieku XVIII tradycyjnemu wyobrażeniu umysłu ludzkiego jako zwierciadła natury przeciwstawiono obraz konkurencyjny, przedstawiający umysł jako czynne źródło światła. Konfrontacja tych wyobrażeń wiąże się z diametralną zmianą sposobu rozumienia języka i ujawnieniem jego arbitralności. Metafora umysłu jako zwierciadła biernie odbijającego kształt rzeczy należy do centralnych wizji kartezjanizmu i wyraża pewność zakorzenienia w świecie, który wydaje się bezpośrednio dostępny. Z kolei wyobrażenie umysłu jako lampy zwiastuje przewrót w nowożytnej epistemologii. Odpowiada ono załamaniu się naśladowczej wizji języka, dostrzeżeniu w umyśle współkreatora świata rzeczy oraz wyłonieniu się ekspresyjnego „ja” romantycznego – podmiotowości silnej i projektującej. Jak ujmuje to komentatorka dzieła *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*,

²³ „A kerosene lamp is steered into the gloaming. Gently it floats and comes down; the hand of memory, now in a footman’s white cotton glove, places it in the center of a round table. The flame is nicely adjusted, and a rosy, silk-flooned lamp shade crowns the light. Revealed: a warm, bright room in a snow-muffled house (...) / Some more about the room, please. The oval mirror. Hanging on taut cords, its pure brow inclined, it strives to retain the falling furniture and a slope of bright floor that keep slipping from its embrace. The chandelier pendant” (N.D., s. 132; podkr. – B.P.J.).

²⁴ „Alas, these pencils, too, have been distributed among the characters in my books to keep fictitious children busy; They are not quite my own now. Somewhere, in the apartment house of a chapter, in the hired room of a paragraph, I have also placed that tilted mirror, and the lamp, and the chandelier-drops” (N.D., s. 133).

²⁵ Do kanonicznych rozpraw poświęconych temu zagadnieniu należą: *Mimesis* E. Auerbacha, *Słowa i rzeczy* M. Foucaulta, *Filozofia a zwierciadło natury* R. Rorty’ego. Niedawno wzbogaciłmy się o przekład monumentalnej pracy M.H. Abramsa *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003. Ostatnią z wymienionych pozycji w sposób fachowy i interesujący prezentuje artykuł Agaty Bielik-Robson, „Romantyzm – niedokończony projekt”, *Literatura na Świecie* 2005, nr 3–4, s. 374–396.

„metafora lampy oznacza więc także koniec czasów pokory metafizycznej: jeśli umysł może być czynnym źródłem światła, oznacza to, że stworzenie jest niegotowe, że zaprasza do dalszych aktów współtworzenia, które teologia określa mianem *creatio continua* – kreacją tradycyjnie zarezerwowaną tylko dla Boga. (...) Czynny umysł, zakorzeniony w pierwotnej mocy kreacyjnej, dopełnia świat percepcji, który jawi mu się jako kanwa, zaledwie szkic, nie do końca zapisana księga oczekująca na suplement”.

– Zatem „ja” nadal służy za fundament poznania, uprzywilejowany punkt odniesienia, tyle że bezpośrednio źródłowego doświadczenia zastępuje dostęp do sfery emocjonalnej podmiotu.

„Każde poszczególne doświadczenie – konkluduje Agata Bielik-Robson – zostaje rozpisane w czasie: rozpoczyna się od bolesnego zderzenia z nagim wpływem odczarowanego świata, kończy zaś na poetyckiej wizji, która ów wpływ przemienia w epifanię: objawienie pojedynczego zjawiska, ukazanego w pełni swej różnicy wobec innych zjawisk”²⁶.

Nie będzie chyba nazbyt ryzykownym przypuszczeniem hipoteza, iż epistemologiczne batalie związane z metaforami lampy i zwierciadła znajdują w artystycznym ukształtowaniu *Mademoiselle O* swoistą paralelę, która wskazuje na jeden z istotniejszych dla utworu Nabokova kontekstów historycznoliterackich i filozoficznych. Z punktu widzenia powyższej perspektywy interpretacyjnej nader ważny wydaje się fakt, iż u kresu swej świadomościowej wędrówki po bezdrożach dzieciństwa narrator opowiadania nieoczekiwanie „napotyka” naładowany dziwnym znaczeniem obraz niedołężnego łabędzia:

„Przed wyjazdem do Bazylei i Berlina spacerowałem chłodnego i mglistego wieczoru brzegiem jeziora. W pewnym miejscu samotna latarnia mętnie rozrzedzała mrok. W jej poblasku mgła zdawała się zmieniać w dobrze widoczną mżawkę. (...) W dole duże zmarszczki na wodzie, niemal fale, i jakiś niewyraźny biały kształt przyciągnęły moją uwagę. Kiedy podszedłem całkiem blisko do chlupoczącej wody, zobaczyłem, co to jest – był to sędziwy łabędź, wielkie, niezgrabne stworzenie, przypominające ptaka dodo. Podejmował groteskowe próby wgramolenia się do przycumowanej do brzegu łódki. Nie umiał tego zrobić. Ciężkie, bezsilne trzepotanie jego skrzydeł, śliski dźwięk ich uderzeń o kołyszącą się i pluskającą łódkę, lepki poblask ciemnej fali w miejscach, gdzie odbija światło – wszystko to zdawało się przez chwilę naładowane jakimś dziwnym znaczeniem, którego w snach nabiera czasem palec przyciśnięty do niemych ust i potem wskazujący na coś, czego śniący nie ma czasu już rozpoznać, bo budzi się rozdygotany. Ale o dziwo, chociaż wkrótce zapomniałem o tym posępnym wieczorze, to właśnie ten złożony obraz – deszcz, łabędź, fala – przyszedł mi na myśl, kiedy w kilka lat później dowiedziałem się o śmierci *Mademoiselle*” (*FT.*, s. 178; podkr. – B.P.J.).

„Before leaving for Basle and Berlin, I happened to be walking along the lake in the cold, misty night. At one spot a lone light dimly diluted the darkness. In its nimbus the mist seemed transformed into a visible drizzle. (...) Below, a wide ripple, almost a wave,

²⁶ Lokalizacja kolejnych cytatów: A. Bielik-Robson, *ibidem*, s. 377, 383 (podkr. – B.P.J.).

and something vaguely white attracted my eye. As I came quite close to the lapping water, I saw what it was – an aged swan, a large, uncouth, dodolike creature, making ridiculous efforts to hoist himself into a moored boat. He could not do it. The heavy, impotent flapping of his wings, their slippery sound against the rocking and plashing boat, the gluey glistening of the dark swell where it caught the light – all seemed for a moment laden with that strange significance which sometimes in dreams is attached to a finger pressed to mute lips and then pointed at something the dreamer has no time to distinguish before waking with a start. But although I soon forgot that dismal night, it was, oddly enough, that night, that compound image – shudder and swan and swell – which first came to my mind when a couple of years later I learned that Mademoiselle had died” (*N.D.*, s. 143).

Łabędź (mitologiczny ptak boga poezji, Apollina) jest w opowiadaniu Nabokova motywem o ja w n e j funkcji metatekstowej: stanowi jak gdyby symboliczne *alter ego* Mademoiselle i wyraża – mówiąc słowami narratora – jej bezsilny opór wobec świata, uwięzienie w pułapce cielesności oraz udrękę duszy, „znacznie bliższą artystycznej prawdy niż blade ramiona omdlewającej tancerki”. Widok starego ptaka wywołuje w egocentrycznym opowiadaczu lawinę wątpliwości, zapytuje on retorycznie: „Czyż naprawdę ocaliłem ją przed fikcją? (...) czy przypadkiem przez lata, kiedy ją znałem, nie przegapiłem całkowicie tego czegoś, co było nią w znacznie większym stopniu niż jej podbródki (...)”²⁷.

Mademoiselle O jest więc opowieścią deziluzyjną także w tym sensie, że przedstawia dzieje pewnego złudzenia. Utwór ten obrazuje nieoczekiwaną „przygodę świadomości”, prowadzącą do uprzytomnienia sobie fikcji autobiografii oraz głębokiej prawdy fikcyjnego świata sztuki. Opowieść o minionych zdarzeniach jest dla narratora przede wszystkim „dokopywaniem się do drugiego dna rzeczywistości”, a przeżycie związane z widokiem łabędzia tyleż odpowiada w niej momentowi „rozpoznania” (to chwila, w której wspominający uświadamia sobie mylność własnych przeświadczeń), co mistycznego wręcz wtajemniczenia.

Przytoczona powyżej scena – ze względu na tożsamość wielu motywów i podobieństwo opisywanych czynności (por. światło „samotnej latarni”, fale wody i śniegu, niezdarne „gramolenie się”, dosłowne i metaforyczne płynięcie) – stanowi jak gdyby negatyw innej sceny opowiadania, przedstawiającej wizję niezręcznego „wdrapywania się” ociążałej Mademoiselle do sań²⁸. Można rzec, iż mamy tu do czynienia z rewersem wcześniejszej,

²⁷ *F.T.*, s. 178–179.

²⁸ „Powoli, pełna ponurych przeczuć Mademoiselle gramoli się do środka, pijając palce w swego pomocnika [stangreta Zachara] w śmiertelnym łoku, że sanie odjadą, nim jej potężne kształty bezpiecznie zostaną w nich umieszczone. W końcu sadowi się z głośnym chrząknięciem i wsuwa pięści w swoją nie wystarczająco obszerną mułkę. Reagując na soczyste cmoknięcie woźnicy, konie naprężyły zady i poruszyły kopytami, znowu naprężyły mięśnie i oto tułów Mademoiselle gwałtownym ruchem przesuwa się do tyłu – to szarpnęły ciężkie sanie,

kierowanej władzą intelektu (mimo że wywiedzionej z wyobraźni), prezentacji bohaterki. Obraz pokracznego łabędzia wyraża bowiem epifanijny błysk jej duchowości, wiążącej się w utworze ze sferą sensów przez narratora wcześniej zapoznanych, ale przecież posiadających swoje pierwociny w jego podświadomości²⁹.

Ku obszarom znaczeń nieuświadomionych – i jednocześnie ku symbolice erotycznej – kierują uwagę interpretatora wnioski wynikające z zestawienia *Mademoiselle O* z opowiadaniem Henryka Kleiosta *Markiza O*. (które, nawiasem mówiąc, stanowiłoby wymarzony wręcz przedmiot badań dla psychoanalityka). Na nieprzypadkowość powyższego zestawienia, poza oczywistym podobieństwem tytułów, wskazuje przede wszystkim to, iż w utworze niemieckiego romantyka jeden z głównych bohaterów, Rosjanin, wyobraża sobie markizę pod postacią łabędzicy³⁰. Poza tym obydwa opowiadania traktują, by tak rzec, o „anielskim i diabelskim” aspekcie aktu kreacji, przy czym u Nabokova rzecz dotyczy kreacji artystycznej, u Kleiosta zaś – poczęcia człowieka (tytułowa bohaterka zachodzi w ciążę, będąc w stanie utraty przytomności). W tym kontekście zasadne wydaje się przywołanie, pominiętych wcześniej, znaczeń trzech spośród najistotniejszych

wyrwyjając się ze świata stali, futra i ciała i wsuwając w świat pozbawiony tarcia, w świat, w którym płyną widmową drogą, jak się wydaje, ledwie jej dotykając. / Przez chwilę, dzięki nagłemu światłu samotnej latarni przy końcu placu przed stacją, przesadnie wyolbrzymiony cień, także trzymający mufkę, przebiega obok sań, wdrapuje się na wezbraną śnieżną falę i znika (...)” (*F.T.*, s. 162).

„Slowly, with grim misgivings, Mademoiselle climbs in, clutching at her helper in mortal fear lest the sleigh move off before her vast form is securely encased. Finally, she settles down with a grunt and thrusts her fists into her skimpy plush muff. At the juicy smack of their driver’s lips the horses strain their quarters, shift hoofs, strain again; and then a Mademoiselle gives a backward jerk of her torso as the heavy sleigh is wrenched out of its world of steel, fur, flesh, to enter a frictionless medium where it skims along a spectral road that it seems barely to touch. / For one moment, thanks to the sudden radiance of a lone lamp where the station square ends, a grossly exaggerated shadow, also holding a muff, races beside the sleigh, climbs a billow of snow, and is gone (...)” (*N.D.*, s. 130–131).

²⁹ Podobną opinię wyraża Claus-Peter Neumann w artykule „Consciousness as Creative Force and Prison Cell in Nabokov’s *Mademoiselle O*”, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 2004, nr 17.

³⁰ „(...) Wówczas [rosyjski oficer] opowiedział kilka szczegółów, interesujących ze względu na jego afekt do markizy: jak w gorączce ciągle mylił jej wyobrażenie z wyobrażeniem łabędzia, którego będąc chłopcem widział w majątku swego wuja; że szczególnie jedno wspomnienie go rozrzewnia, kiedy raz obrzucił łabędzia błotem, na co ten zanurzył się cicho i wypłynął znowu czysty z toni; że płynęła stale na ognistych falach i że on przywoływał Tinka, tak bowiem nazywał się ów łabędź, ale nie udało mu się zwabić jej ku sobie, ponieważ całą przyjemność znajdowała jedynie w pływaniu i puszeniu się; nagle, purpurowy na twarzy, zapewnił, że ją nad wyraz kocha, po czym spojrział znowu na swój talerz i zamilkł” (H. Kleiost, *Markiza O*. (w:) idem, *Dziela wybrane*, przekł. E. Sicińska, PIW, Warszawa 1960, s. 517).

dla *Mademoiselle O* motywów: w sztuce średniowiecznej lustro symbolizowało dziewiczość Marii, w której Stwórca „odzwierciadlił się” w postaci Syna Bożego; łabędź w czasach nowożytnych jest pojmowany jako symbol żeńskiego aspektu egzystencji: piękna i niebiańskiej dziewicy, zapłodnionej przez wodę lub ziemię; z kolei księżyc (symbol poznania refleksyjnego, nieświadomości, wyobraźni i pamięci) bywa wiązany z kobiecą płodnością, deszczem i wilgotnością, jak również, ogólniej, z każdą formą powstawania i z przemijaniem³¹.

* * *

„Dla mnie opowiadanie lub powieść istnieją jedynie o tyle, o ile dają mi to, co nazwę tu bez ogródek rozkoszą estetyczną, czyli dają mi wrażenie, że jestem – jakoś, gdzieś – związany z innymi formami egzystencji, w których sztuka (ciekawość, tkliwość, dobroć, ekstatyka) stanowi normę”³².

– Tego rodzaju wrażeń, wskazanych przez samego Vladimira Nabokova jako najbardziej dla sztuki literackiej pożądane, dostarcza z pewnością lektura *Mademoiselle O* – utworu, którego złożone sensy zbiegają się niejako w wizji utożsamiającej tytułową bohaterkę z niedołącznym łabędziem.

Bez wątplenia centralna wizja opowiadania znaczy nie tyle jako odbicie jakiejś prawdy obiektywnej, lecz raczej jako emblemat pewnego momentu życia wewnętrznego wspominającego podmiotu. Narrator opowiadania to ktoś, kto w chwili intelektualnego i emocjonalnego oświecenia odkrywa duchową głębię świata, jest on jednak zarazem tym, kto głębiej tę s t w a r z a i ofiaruje jej istnienie przez słowo oraz „spojrzenie” artysty. Obraz *Mademoiselle-łabędzia*, z właściwym mu potencjałem epifanicznym, osiąga nośność znaczeniową jako komponent struktury tekstu, za sprawą wyszukanej strategii, dzięki której rozwijają się akty opowiadania i literackiego przedstawiania. Epifania u Nabokova wiąże się zatem nie tyle z uległością wobec przedmiotu i jego blasku (jak u św. Tomasza), ile z gestem wyrwania przedmiotu z jego stałego kontekstu oraz nadania mu nowej mocy i unikalnego znaczenia dzięki potędze wizji twórczej; jest więc ponad wszystko owocem s t u k i, która kształtuje rzeczywistość³³.

³¹ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollowo, przekł. J. Prokopiuk, ROK, Warszawa 1992, s. 78, 88–89, 187; M. Battistini, *Symbole i alegorie*, przekł. K. Dyjas, Arkady, Warszawa 2005, s. 194. Zob. też. rozdz. „Kompleks łabędzia” w książce G. Bachelarda *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przekł. H. Chudak, A. Tatariewicz, przedmowa J. Błoński, PIW, Warszawa 1975, s. 119–130.

³² V. Nabokov, *On a Book Entitled Lolita*, cyt. za: L. Engelking, *Vladimir Nabokov*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 107.

³³ Por. uwagi Umberta Eco na temat sposobów epifanizacji rzeczywistości w *Portrecie artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce’a (*Poetyki Joyce’a*, przekł. M. Kośnik, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 49–65).

Posługując się rozróżnieniem dokonany przez Marcela Prousta, można powiedzieć, że doświadczenie stanowiące punkt kulminacyjny opowiadania wyswobadza narratora z więzów pamięci intelektualnej i ukierunkowuje go ku pamięci bezpośredniej, będącej zdolnością uobecniania przeszłości, przeżywania jej – na mocy doświadczenia zmysłowego – jako aktualnie istniejącej³⁴. Można też rzec, iż podmiotowe życie wewnętrzne wspominającego (dzięki ekstatycznemu przeżyciu różnych wymiarów czasu, ale i łasce twórczej, lirycznej w gruncie rzeczy intuicji) ocala wyjątkowość niepozornej egzystencji Mademoiselle, chroniąc ją przed wzgardliwą obojętnością oraz strąceniem w otchłań niebytu. W zakończeniu opowiadania dokonuje się zatem swoista, świadomościowa i artystyczna, „rezurekcja” tytułowej bohaterki. Mademoiselle jawi się jako istota *m o ż l i w a w w i e c z n o ś c i*, gdyż „to, co zostało raz zobaczone, już nigdy nie może powrócić do chaosu”³⁵. Jest zobaczone „na zawsze”.

THE MIRROR, THE LAMP, THE SWAN... AN ESSAY ON VLADIMIR NABOKOV'S PROSE

Vladimir Nabokov's *Mademoiselle O* is a story about the Russian childhood of the narrator who seems to be a *porte-parole* of the author. Turning back to his previous visions and feelings, the narrator seeks for the truth of reality and the unique climate of the past events. The short story suggests the impossibility of the simple reflection of reality: our world reveals itself as being created by language, memory and imagination. Thus the reader gets to know only the subjective truth of the narrator – the consciousness which keeps changing all the time, being influenced by latent meanings, linguistic forces, and accidental as well as poetic associations. So *Mademoiselle O* is first of all a literary work concerning the creative act, which challenges the boundaries between autobiography and artistic invention, the truth and fiction. Eventually the subjective life of the narrator's consciousness – mainly thanks to the epiphanic experience – saves an hidden dimension of existence and exceptionality of the presented hero.

³⁴ Ta pierwotna forma pamięci ma za swój przedmiot wewnętrzne stany świadomości, a nie świat materialny, wydobywa zaś ją i uobecnia nie wola, lecz proste doznanie zmysłowe. Zob. H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 84–86.

³⁵ Słowa te kończą *Tamte brzegi*, autobiografię Nabokova. Por. użytek, jaki czyni z tego cytatu A. Bielik-Robson w książce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 460–461.