

W poszukiwaniu tematu tekstu literackiego.

Propozycje lektury opowiadania Władimira

Nabokowa „Wiosna w Fialcie”

Teresa Dobrzyńska

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXXXIX, 1998, z. 2
PL ISSN 0031-0514

TERESA DOBRZYŃSKA

W POSZUKIWANIU TEMATU TEKSTU LITERACKIEGO PROPOZYCJE LEKTURY OPOWIADANIA WŁADIMIRA NABOKOWA „WIOSNA W FIALCIE”

*Pamięci Marii Renaty Mayenowej
– w 10 rocznicę śmierci*

Podstawowym czynnikiem warunkującym koherencję tekstu jest – obok jedności nadawcy i jedności odbiorcy – określenie jednego tematu wypowiedzi¹. Warunek ten, prosty i oczywisty w przypadku dyskursu naukowego czy tekstu publicystycznego, staje się niekiedy problematyczny w odniesieniu do utworów literackich. Nie chodzi przecież o wskazanie jakiegoś pobieżnie dobranego tematu integrującego tekst, co mogłoby być stosunkowo proste, lecz ewidentnie zubożające sens i przesłanie utworu. Chodzi o ujawnienie tematu uzasadnionego statusem literackim i poetyką utworu, niekiedy – o ujawnienie całej wiązki możliwych tematów, ustalenie ich wzajemnych relacji i sposobów organizowania przez nie treści oraz odkrycie hierarchicznych zależności wątków tematycznych występujących w utworze. Proces interpretacji ogarnia tu z reguły różne płaszczyzny tekstu, często przenosi się z jednej płaszczyzny na inną. Wyraźnie uwidocznia się przy tym pragmatyczny charakter ujęć koherencyjnych, które wyrażają się różnorodnymi strategiami nadawczymi i odbiorczymi, złożoną grą oczekiwań i hipotez ze strony nadawcy i odbiorcy tekstu – grą angażującą rozległe zasoby wiedzy pozatekstowej i kulturowego doświadczenia uczestników aktu komunikacyjnego. W procesie interpretacji odślawiają się różne możliwości scalania tekstu wokół jednego tematu, a więc odtwarzania jego makrostruktury². Proces ten spełnia się jako akt lektury indywidualnego czytelnika, lecz winien być kontrolowany przez odniesienie do konwencji związanych z danym gatunkiem i z określoną poetyką, przy uwzględnieniu czynników historycznych. Pozwoli to wyeliminować czy odsunąć poza zakres działań społecznie akceptowanych, w sferę prywatności, interpretacje mało prawdopodobne lub błędne z punktu widzenia możliwych intencji auto-

¹ Te trzy czynniki za podstawę tekstu uznała M. R. Mayenowa w swym dziele *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka* (wyd. 2, uzup. i popr. Wrocław 1979, s. 254). Tam też autorka zauważa, iż „jedność tematu, którą wprowadzić najtrudniej zdefiniować, najłatwiej przyjąć jako podstawę spójności” (s. 253).

² Termin wprowadzony przez T. A. van Dijk’a (*Macro-Structures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Cognition, and Interaction*. Hillsdale, N. Y., 1980).

ra – interpretacje zubożające sens, dowolne, ekscentryczne, anachroniczne, oparte na niepełnych przesłankach³, a zatem opacznie określające temat utworu.

Hipotezy interpretacyjne rekonstruujące spójność tekstu, a więc – zgodnie z jedną z zasad koherencji – scalające tekst wokół wspólnego tematu, stanowią rozwiązanie zagadki, jaką kryje w sobie sekwencja znaków językowych, wykazująca w wielu miejscach i na wielu poziomach brak spójności linearnej⁴. Teksty literackie są z istoty rzeczy otwarte na wiele interpretacji, są zagadkami w spotęgowanym wymiarze – zagadkami pozostawiającymi ciągły niedosyt sensu i wciąż domagającymi się szukania nowych zasad scalających. Wynika to ze swoistości komunikacji literackiej, a łączy się też z kwestią wielopłaszczyznowości utworu, ze złożonością znaków literackich i wielością szyfrów kulturowych wykorzystywanych w tekście artystycznym. Osobny problem stanowić może otwarta kompozycja utworu, oscylowanie między formą zamkniętą a fragmentem czy luźną sekwencją urywków, co dodatkowo komplikuje i zwielokrotnia procesy interpretacyjne, otwierając je na nieskończoność i nadając im modalność warunkową, albo też – mimo przekonania o konieczności szukania tematycznej podstawy koherencji tekstu – całkowicie wykluczając możliwość scalonego odbioru⁵.

Wiele z wymienionych dylematów, wiążących się z budowaniem koherencji utworu literackiego wokół jednej osi tematycznej, odnaleźć można interpretując współczesne teksty narracyjne. Przedmiotem analizy będzie tu opowiadanie Władimira Nabokowa *Wiosna w Fialcie*⁶.

Romans – odyseja

Opowiadanie Nabokowa przedstawia – z perspektywy narratora, który jest zarazem głównym bohaterem opisywanych zdarzeń (narracja „pamiętnikarska”) – 15-letnie dzieje miłości dwojga emigrantów rosyjskich, Wiktora i Niny. Ich relacja uczuciowa nie przekształciła się w trwały związek, lecz ograniczając się w zasadzie do fascynacji erotycznej, przetrwała jednak nie osłabiona aż do tragicznego finału: do śmierci bohaterki w wypadku samochodowym. Miłość ta

³ Zob. H. Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*. W zb.: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*. Warszawa 1995. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, J. Jarosiński. Warszawa 1996. Kwestie te są też dyskutowane w książce: U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przełożył T. Bieroń. Kraków 1996.

⁴ Zob. A. Bogusławski, *Słowo o zdaniu i o tekście*. W zb.: *Tekst i zdanie*. Red. T. Dobrzyńska, E. Janus. Wrocław 1983.

⁵ Sceptycyzm interpretacyjny, wyrażający się niewiarą w możliwość jakiegś obiektywnie ukierunkowanej interpretacji, odnosić się może według niektórych badaczy do całej przestrzeni tekstowej (co prowadzi do rozbicia kategorii tekstu w ogóle). Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Postmodernizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.

⁶ Cytowane w dalszych rozważaniach fragmenty opowiadania pochodzą z jego polskiego przekładu, dokonanego z wersji angielskiej przez L. Engelkinga, pt. *Wiosna w Fialcie*, a zawartego w tomie: V. Nabokov, *Feralna trzynastka*. Gdańsk 1995. Do tego tomu odsyłają stronicę podawane po cytatach. Sporadycznie przywoływać będę w przypisach także angielską podstawę przekładu lub oryginał rosyjski – wtedy podawane stronicę odnoszą się odpowiednio do wydań: V. Nabokov, *Spring in Fialta*. W: *Nabokov's Dozen. Thirteen Stories*. London 1960; W. Nabokov, *Wiosna w Fialcie*. W: *Sobranije sočinienij w czetyrioch tomach*. Izdaniye vychodit pod nabludienijem W. W. Jerofiejewa. Sostawlenije W. W. Jerofiejewa. T. 4. Moskwa 1990.

rozwija się w serii przypadkowych spotkań, z których ostatnie odbywa się w tytułowej Fialcie i stanowi podstawową treść opowiadania. Inne epizody przywoływane są we wspomnieniach narratora, co pozwala ukazać sceny z przeszłości w perspektywie osobistej – przefiltrowane przez psychikę bohatera, poddane prawom pamięci oraz zabarwione jego stosunkiem do osób i zdarzeń. Wśród tych epizodów wyróżnia się scena inicjalna, poznania Niny, opisana po części w *praesens historicum*, co można traktować jako sygnał, że stanowi ona żywą treść przeżyć osobistych Wiktora, a także – jak postaram się później pokazać – punkt odniesienia dla głębszych refleksji:

Zapalają się okna i kładą się długimi prostokątami na ciemnym, wzburzonym śniegu, robiąc między sobą miejsce dla świetlistego wachlarza znad drzwi frontowych. Obie kolumny po ich bokach przybrane są puszystymi białymi frędzelkami, psującymi nieco linie tego, co mogłoby być doskonałym ekslibrisem książki jej i mojego życia. Nie mogę sobie przypomnieć, dlaczego wszyscy wypadliśmy z dźwięcznej sali w tę nieruchomą ciemność [...]. Moja pamięć przywraca do życia tylko drogę powrotną do jasnego, symetrycznego dworu, ku któremu dreptaliśmy gęsiego wąską koleiną pomiędzy dwiema zaspami [...]. [s. 9]

Dzieje Wiktora i historia jego miłości do Niny dyskretnie stylizowane są na losy Odyseusza. Bohater, wygnany z ojczyzny przez rewolucję, wędruje po Europie i przeżywa przypadkowe spotkania z ukochaną – to w Berlinie, to w Paryżu, to w Pirenejach, to na Riwierze, to wreszcie w Fialcie. „Tranzytowy” charakter tych spotkań uwydatniony został symboliką miejsc. A więc: dworzec, korytarz i pokój hotelowy, kawiarnia i ulica – „perony i schody, i pokoje bez czwartej ściany, i ciemne zaułki” (s. 10–11). Jeśli spotkanie odbywa się w domu, jest to dom cudzy, gdzie Nina i Wiktor przebywają na prawach gości, a gdy nawet jest to mieszkanie Wiktora (co w przypadku emigranta nie oznacza rzeczywistego zadomowienia), wtedy Nina z kolei jest w podróży i wpada tam z „pokrytym nalepkami hoteli kufrem” (s. 21). Co znamienne, nawet scena inicjalna (spontaniczny pocałunek Niny) i scena wyznania miłości w czasie końcowego spotkania w Fialcie, rozgrywają się w „przestrzeni niczyjej”. Pierwsza – na ścieżce przed dworem, wśród przyzm śniegu, druga – na tarasie zrujnowanego domu, gdzie oboje zaszli w czasie przechadzki po Fialcie. Nic więc dziwnego, że narrator, myśląc o spotkaniach z Niną, konkluduje:

Zawsze albo właśnie przyjechała, albo właśnie gdzieś się wybierała [...]. Gdybym miał przedstawić przed sędziami naszej ziemskiej egzystencji przykład jej typowej pozy, umieściłbym ją chyba przy ładzie w biurze podróży Cooka: lewa łydka skrzyżowana z prawą gołenią, nosek lewego pantofelka uderza o podłogę, ostre łokcie i roniąca monety torebka na ładzie, za którą pracownik biura, ująwszy w dłoń ołówek, duma razem z nią nad planem odwiecznego wagonu sypialnego. [s. 11–12]

Nie tylko „spotkania w drodze”, jakie przeżywa Wiktor, przywołują pewne rysy Homerskiego pierwowzoru. Wiktor ma swoją Itakę i swoją Penelopę, do których wróci po tragicznie przerwany romans:

W domu zostawiłem żonę i dzieci, wysepkę szczęścia zawsze obecną na jasnej półmocy mojego „ja”, zawsze płynącą przy mnie, a nawet przepływającą przeze mnie, choć przez większość czasu będącą poza mną. [s. 6]

Mniej jednoznaczny, ale także zmitologizowany jest status Niny. Pojawia się ona, żeby obdarzać Wiktora pocałunkami i innymi objawami czułości, nie oczekując od niego deklaracji matrymonialnych ani dzielenia się wiadomościami o życiu prywatnym czy zawodowym. Nawiedza go w snach i w „scenach

objawień” — na fotografii w magazynie ilustrowanym, w rozmowach telefonicznych, w opisie z opowiadania literackiego jej męża-pisarza, gdzie posłużyła za pierwowzór postaci. Trwa w pamięci Wiktora jak w micie — w stałej, zatrzymanej w bezruchu pozie:

Kiedy tylko wszedłem do pokoju, ujrzałem ją od razu [...]. Siedziała z podciągniętymi nogami w rogu kanapy, jej wygodne drobne ciało było wygięte w kształt litery „z”; koło jednej z jej pięt ukośnie leżała popielniczka; przyjrawszy mi się i wsłuchawszy się w moje nazwisko, wyjęła z ust przypominającą łodygę cygarniczkę i przeciągle i radośnie zawołała: „Nie, ze wszystkich ludzi...” [...]. [s. 12]

Spotkaliśmy się w pewnym domu w Paryżu [...], a mój serdeczny przyjaciel [...] zaprowadził mnie do Niny, która siedziała w rogu kanapy z ciałem wygiętym w kształt litery „z” i z popielniczką na biodrze; wyjęła z ust turkusową cygarniczkę i zawołała: „Nie, ze wszystkich ludzi...” [...]. [s. 27]

Jest niczym całkowicie amoralna boginka miłości, która wodzi za sobą tłum wielbicieli, a spełnia się w sferze pragnień erotycznych — uosobienie wdzięku, powabu i nie naruszonej przez czas urody. Znamienna w tym kontekście jest uwaga Wiktora, iż we wczesnej młodości Nina wyglądała na dojrzałą kobietę, jednakże „mimo kruchej budowy ciała, a może właśnie dzięki niej [...] w wieku lat trzydziestu dwu ta sama szczupłość czyniła ją młodszą” (s. 8).

Wśród dyskretnych i niejednoznacznych sygnałów szczególnego, zmitologizowanego statusu Niny wymienić też można poprzedzający jej pojawienie się w Fialcie epizod: gdy Wiktor wędruje ulicami miasteczka, na progu domu widzi maleńkiego, półnagięgo chłopczyka niosącego trzy pomarańcze, co w kontekście innych możliwych aluzji mitologicznych może ewokować symboliczny sens tych owoców, gdyż pomarańcza jest m.in. symbolem płodności. Scena ta nawiązywać też może do współwystępowania Wenus z Kupidynem. Funkcja tego epizodu wydaje się jednak bardziej złożona. Wróć do niego w dalszym ciągu analiz.

Przy zaproponowanym tu odczytaniu treści opowiadania jego tematem jest tragicznie przerwana i nigdy nie mająca szans na przekształcenie się w związek rodzinny miłość Wiktora do Niny jako miłość mężczyzny-wędrowca do wyidealizowanej kobiety-uwodzicielki. Nie jest to kobieta-matka, której prawzorem byłaby „*Magna Mater*”, ale kobieta-kusicielka, której mitologicznym symbolem byłaby Syrena⁷.

Taki sposób odczytania wprowadza określoną hierarchię ważności epizodów, pozostawia poza głównym wątkiem tematycznym wiele szczegółów i nie uwzględnia kompozycji tekstu. Nie bierze m.in. pod uwagę, że tekst zaczyna się i kończy opisem przełomu wiosennego i że opowiadanie nosi właśnie tytuł *Wiosna w Fialcie*.

Nadejście wiosny

Rozpoczynający opowiadanie opis wiosny w Fialcie jest właściwie opisem wiosny, która się jeszcze nie objawiła:

Wiosna w Fialcie jest chmurna i nudna. Wszystko pokrywa wilgoć [...]. Daleko, w błymy przeswicie, w nierównej ramie niebieskawych domów [...], nieostro zarysowana Góra Św. Jerzego mniej niż kiedykolwiek podobna jest do przedstawiających ją kolorowych widoków [...]. Powietrze, nieruchome i ciepłe, lekko zalatuje spalenizną. Morze, nasycone i odsolone deszczem, jest bardziej szare niż niebieskie, a fale zbyt są leniwe, by się zapienić. [s. 5]

⁷ Zob. typologię kobiecych symboli archetypowych w pracy: Ph. Wheelwright, *Symbol archetypowy*. Przełożyła B. Fedewicz. W antologii: *Symbole i symbolika*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1990.

Wszystko w tym opisie jest zaprzeczeniem obiegowych wyobrażeń o wiosnie: jest chmurno i mgliście, brak słońca, które wypełniłoby krajobraz światłem i dodało mu żywych barw. Zamiast pachnieć kwiatami, powietrze zalatuje spalenizną. Morze nie jest stereotypowo słone i błękitne, nie pienia się na nim (typowe dla folderowych obrazów morza) fale. Jednym słowem – nic nie jest w pełni sobą, panuje totalne niespełnienie. To niespełnienie znajduje wyraz w doborze semantycznych środków uwydatniających słabe nasycenie cechy („niebieskawe domy”) lub utratę składnika („morze odsolone”). Jeśli mowa o intensyfikacji pewnej jakości, to jest to jakość negatywna, będąca zaprzeczeniem stereotypowego wyposażenia opisywanego przedmiotu (morze jest nasyczone, lecz nasycza je deszcz, który powoduje jego odsolenie, pozbawia je cechy konstytutywnej; fale są zbyt leniwe, czyli wykazują naddatek czegoś, co w istocie jest niedoborem energii przesądzającej o istnieniu fal, o falowaniu)⁸. Stan niespełnienia uwydatnia kontrastowe zestawienie aktualnego wyglądu Fialty z jej folderowym obrazem na widokówkach.

Ten stan niespełnienia przerwany zostaje dopiero na końcu opowiadania, kiedy to bohater-narrator uświadamia sobie, że wszystko dokoła jaśnieje i migoce:

białe niebo nad Fiałtą stopniowo i niepostrzeżenie nasyciło się słonecznym blaskiem i teraz całe było przeniknięte słońcem, ta nabrzmiała biała promienność rozszerzała się i rozszerzała, wszystko się w niej rozpuszczało, wszystko nikło [...]. [s. 29]

Równocześnie jednak z nadejściem słonecznej wiosny dociera do Wiktora wiadomość, że jego ukochana zginęła w wypadku samochodowym (że „okazała się jednak śmiertelna”, s. 29).

Jedną z możliwych interpretacji opowiadania Nabokowa jest potraktowanie wątku „wiosna w Fialcie” jako tła dla wątku miłosnego, przy czym nadejście prawdziwej, słonecznej wiosny stanowiłoby tu ironiczny kontrapunkt dla dramatu osobistego. Ironia wyrażałaby się zresztą także i w tym, że nieoczekiwane spotkanie z ukochaną – spotkanie w pewnym sensie radosne, bo potwierdzające trwałość związku uczuciowego, a zakończone wyznaniem miłosnym Wiktora – zamienia się niespodzianie w spotkanie przedśmiertne, w tragiczny finał. Kochanek staje się żałobnikiem. Nie podlegająca niszczącemu działaniu czasu kobieta uwodzicielka-Syrena okazuje się istotą śmiertelną. A blask wiosennego słońca towarzyszy iluminacji poznawczej: wiadomości o śmierci, ale też o zniszczalności tego, co wydawało się niezniszczalne.

Człowiek losu igrzysko...

Podążając tym tropem interpretacyjnym odnaleźć można w opowiadaniu przejawy ironii losu, przy czym los pojmowany jest w sposób swoisty dla rosyjskiej kultury⁹, której uczestnikiem i wyrazicielem był – niezależnie

⁸ W tekście angielskim „niebieskawe” domy określane są przymiotnikiem „bluish”, o „odsolonym morzu” mówi się: „its salt drowned in a solution of rain”, fale są „too sluggish to break into foam”, morze jest mniej błękitne niż szare – „less glaucous than gray” (s. 7).

⁹ Za pojęcie kluczowe dla rosyjskiej kultury uważa los A. Wierzbicka (*Semantics, Culture, and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-Specific Configuration*. New York – Oxford 1992, zwłaszcza s. 66–72; *Understanding Cultures Through Their Key Words*. New York – Oxford 1997, s. 16–17, 21). Zdaniem Wierzbickiej za wyjątkowym statusem tego pojęcia w kulturze rosyjskiej przemawia wysoka frekwencja słowa „sud’ba” w tekstach, jego produktywność przy tworzeniu związków frazeologicznych, częste występowanie w przysłowiacz, porzekadłach, po-

od kosmopolitycznych rysów swego wychowania i długoletnich kontaktów z kulturami zachodnioeuropejskimi i kulturą amerykańską – Nabokow. Los ukazany został przez niego jako upersonifikowana siła mająca nieograniczoną władzę nad życiem człowieka, a także jako zdeterminowane przez tę siłę życie. Wyrokom losu nie można się przeciwstawić. To on, dla siebie tylko wiadomych celów – spowodował poznanie się kochanków i naznaczał im kolejne, niby przypadkowe, nie planowane przez nich spotkania. To on zna finał.

Motywy losu rządzącego zdarzeniami wraca w opowiadaniu parokrotnie. Spotkania bohaterów określane są jako „usługi losu” (s. 8). Mówi się o „mias tach, gdzie los naznaczył [...] spotkania, sam nigdy nie biorąc w nich udziału” (s. 10). Narrator zadaje sobie też pytanie: „jaki cel miał los stale nas ze sobą stykając” (s. 20)¹⁰.

To pytanie o celowość zamierzeń losu staje się pytaniem ukierunkowującym lekturę. Jaki cel np. miał los tworząc scenę pierwszego spotkania kochanków w pokoju hotelowym – spotkania, w którego opisie widoczny jest wyraźny podtekst erotyczny, a które stylizowane jest na scenę zaślubin?

pokój [...] był już posprzątany i od naszego nagłego przeciągu fala wyszywanego w białe dalie muślinu, wstrząśnięta dreszczem, z plaśnięciem wessała się pomiędzy wrażliwe połówki oszklonych drzwi balkonu i dopiero kiedy zamknęliśmy się na klucz, szklane wrota z czymś w rodzaju błogiego westchnienia wypuściły franke [...] [s. 14–15]

Mamy tu i muślin (substytut welonu ślubnego), i białe kwiaty, i metaforykę podszytą erotyzmem. Przy innej lekturze – odczytywaniu woli losu – uwagę zwracają personifikacje firanki i drzwi balkonowych, które z „wrażliwością” i „błogim westchnieniem” reagują na zbliżenie kochanków. Nie jest to jednak zachowanie jednoznaczne jako wyraz zadowolenia ze szczęścia dwojga ludzi. Jaki jest rzeczywisty powód zadowolenia „wyższej instancji”, że oferta losu została przyjęta? Jaki jest ostateczny cel związku Wiktora i Niny?

Co istotne, nawet w tej spontanicznej, nieoczekiwanej scenie miłosnej podczas przypadkowego spotkania w podróży, w hotelu, pod chwilową nieobecność męża Niny, znaleźć można oznaki aprobującej obecności jakiejś siły sprawczej, która tak właśnie, a nie inaczej zaplanowała działania bohaterów. To, co przypadkowe, z jej perspektywy stawałoby się oczekiwane i przewidywane. Opisując w taki sposób scenę miłosną, narrator pozwala się domyślać, że obok dwojga kochanków uczestniczy w niej ktoś jeszcze: los.

pularnych piosenkach, tytułach. Na treść rosyjskiego pojęcia „*sud'ba*” składają się takie cechy, jak zależność człowieka od jakiejś antropomorfizowanej siły, która w sposób nieprzewidywalny decyduje o przebiegu jego życia; życie zawiera więcej zła niż dobra, ale człowiek musi to przyjmować bez sprzeciwu, w postawie rezygnacji, nawet gdy los okazuje się okrutny. Tak rozumiana „*sud'ba*” różni się od pojęć pokrewnych w innych kulturach, w tym od polskiego „losu”. Ma charakter fatalistyczny. – Wszelchną analizę pojęcia losu podjęto na konferencji zorganizowanej w Moskwie w r. 1991, której materiały zawarte są w zb.: *Poniatije sud'by w kontiektie raznych jazykow i kultur*. Ried. N. Arutiunowa. Moskwa 1994.

¹⁰ W wersji angielskiej we wszystkich tych przypadkach używany jest rzeczownik „*fate*”: „*fate's services*”, „*those cities where fate fixed [...] various rendezvous*”, „*what was the purpose of fate*” (s. 9, 11, 12). Życie zdeterminowane przez los określane jest rzeczownikiem „*destiny*”: „*during the intervals in our destiny*” (s. 21), co na polski także zostało przełożone z użyciem słowa „los”: „w interwałach naszego losu” (s. 22). – Determinujący charakter losu jeszcze wyraziściej uwidoczniła się w oryginale rosyjskim, gdzie los naznaczający kochankom spotkania to „*rok*” ‘wyrok, zrządzenie losu’, ‘*fatum*’ (s. 309).

Bohaterowie opowiadania okazują się więc marionetkami w rękach losu, który wciąga ich do jakiejś niezrozumiałej dla nich gry. Los jest reżyserem „spektaklu [...] bezcelowego przeznaczenia” (s. 11). „Pokoje bez czwartej ściany”, w których się spotykają na oczach ludzi, to przecież peryfrazą teatru.

Pytanie o sens gry, którą zaaranżował los i która wydaje się czymś tajemniczym, znacznie istotniejszym niż przelotny flirt, towarzyszy Wiktorowi-narratorowi przez cały czas trwania związku z Niną. Towarzyszy mu też lęk:

I z każdym spotkaniem opanowywał mnie coraz większy lęk; nie, nie doświadczałem żadnego wewnętrznego rozdarcia uczuciowego, cień tragedii nie padał na nasze zabawy, moje życie małżeńskie pozostawało nietknięte [...]. Opanowywał mnie lęk, ponieważ marnowało się coś uroczego, delikatnego i niepowtarzalnego, coś, czego nadużywałem, w ordynarnym pośpiechu chwytając nędzne okruchy i lekceważąc skromny, ale szczerzy rdzeń, który być może to coś obiecywało mi żalonym szeptem. Opanowywał mnie lęk, bo na dłuższą metę jakoś tam akceptowałem życie Niny, kłamstwa, czczość, niezrozumiały szwargot tego życia. Nawet przy braku jakiegokolwiek uczuciowego dystansu, byłem zobowiązany szukać, jeśli nie moralnego, to racjonalnego wytłumaczenia swojej egzystencji [...]. [s. 22–23]

Próbując rozszyfrować grę prowadzoną przez los, narrator rozważa swój związek z Niną jako możliwą alternatywną dla aktualnych układów małżeńskich. Los oferuje mu od kilkunastu lat związek z inną kobietą. Czy należałoby więc zmierzać do połączenia się z nią na stałe, rozbijając dwa małżeństwa? Taką możliwość Wiktor uważa za absurdalną. I chociaż wyznaje wreszcie Ninie miłość, czyni to w formie zdradzającego niepewność pytania: „A jeśli ja panią kocham?” (s. 28). Wyznanie to zostaje zresztą przyjęte z niechęcią, a implikowana przez nie perspektywa wspólnego życia — odrzucona.

Znamienne, że kwestia Niny jest w życiu Wiktora głównie kwestią zagadkowości losu, a nie kwestią moralną, co by wymagało uznania własnej suwerenności wobec wyroków losu. Czego więc chce los? Czy chce tylko zadrwić z bohaterów, przewartościowując sens rzeczy i zdarzeń?

Gdyby rozwijać ten wątek interpretacyjny, przejawem ironii losu stałby się też fakt, że bohaterka opowiadania, uosobienie powabu i kobiecego uroku, ginie w zderzeniu samochodu z wozem cyrkowym, co tragedii nadaje posmak groteski. Jeśli uwzględnić sposób wprowadzania motywu cyrku w całym opowiadaniu, to taka funkcja cyrku wydaje się oczywista. Przyjazd cyrku do miasteczka — cyrku dostarczającego jarmarcznej uciechy, ale też, w kontekście analizowanego utworu, cyrku-zabójcy — zapowiadają afisze, tablice reklamowe i parada uliczna. Motywy te pojawiają się aż sześciokrotnie jako — zdawałoby się — przypadkowe elementy tła wydarzeń i dopiero na końcu opowiadania okazuje się, że był to element istotny, a nie stylistycznie odmienny przerywnik romansowej historii czy chwyt retardacyjny. Oto kolejne ogniwa serii:

[Na jednej z uliczek Fialty Wiktor spostrzega] zdeprymowany afisz wędrownego cyrku (jeden róg zmoczonego papieru odkleił się od ściany) [...]. [s. 5]

[Wędrując uliczkami miasteczka Wiktor chłonie wiele szczegółów, zauważa m.in. ostre kolory] cyrkowego afisza, przedstawiającego pióropuszystego Indianina na stojącym dęba koniu; Indianin chwycił właśnie na lasso śmiało umieszczoną w jego stronach zębę, a całkiem ogłupiałe słonie wysiadływają jaja na swych upstrzonych gwiazdami tronach. [s. 7]

dwu robotników w szerokich kapeluszach pożywiało się serem z czosnkiem, wspierając się plecami o tablicę reklamową cyrku, przedstawiającą czerwonego huzara i coś, co miało być pomarańczowym tygrysem; co ciekawe, pragnąc nadać mu jak najwięcej dzikości, artysta posunął się tak daleko, że wrócił do punktu wyjścia od odwrotnej strony, gdyż tygrys miał w sobie coś ludzkiego. [s. 11]

— Boże mój, ale Indianiec! — z niepokornym apetytem zawołał nagle Ferdynand, gwałtownie trącając mnie [tj. Wiktora] łokciem i wskazując na afisz. [s. 20]

Idąc do hotelu przeszliśmy [tj. Nina i Wiktor] koło na wpół zbudowanej białej willi, pełnej w środku śmieci, na której murach znów te same słonie szeroko rozstawiły monstrualne dziecięce kolana, siedząc na jaskrawych bębnach, cała w eterycznych zawiniątkach wołyżerka (już z dorysowanymi wąsami) odpoczywała na szerokogrzbiętym rumaku, a klaun z pomidorem zamiast nosa chodził po linie, balansując parasolką zdobną w owe pojawiające się co i rusz gwiazdy, mętnie, w symboliczny sposób przypominające o niebiańskiej ojczyźnie cyrkowców. [s. 24]

Z daleka dobiegały dźwięki muzyki — trąbki i cytry. [...] Jadący do Fialty cyrk najwyraźniej wysłał zwiastunów: obok przeciągał pochód reklamujący imprezę; nie zobaczyliśmy jednak jego czoła, gdyż skręciło w górę, w boczną uliczkę: oddalał się już złożony tył jakiegoś powozu, mężczyzna w burnusie prowadził wielbłąda, czwórka lichych Indian niosła na kijkach afisze [...]. [s. 26–27]

Siódme pojawienie się cyrku, już tylko w formie wiadomości prasowej, to scena zderzenia ciężarówka, którą jadą cyrkowcy, z samochodem wiozącym Ninę — tragiczny finał opowiadania.

Seria motywów „cyrkowych” okazuje się więc szczególnie istotna¹¹, jeśli opowiadanie Nabokowa odczytywać jako opowieść o losie kierującym życiem Wiktora i Niny — czy szerzej: jako refleksję o losie w ogóle. Byłby to kolejny temat organizujący opowiadanie i przewartościowujący jego elementy. Byłby to temat ironii losu. Kluczowe dla tego tematu motywy „cyrkowe” poddane zostają przy takiej formule scalającej radykalnemu przewartościowaniu. Podczas gdy przy pierwszej zaproponowanej tu lekturze (odczytaniu „romansowym”) stanowią one ledwie przerwany liryczny i nieco melodramatycznego wątku głównego, przy lekturze drugiej (o przełomie wiosennym) mogą być traktowane jako uboczny element, pełniący rolę kontrastu kolorystycznego uwydatniającego mglistość i szarżyznę widoku, wprowadzający nastrój jarmarcznej wesołości w nudną atmosferę przedwiośnia, o tyle przy lekturze trzeciej okazują się znakiem obecności jednego z głównych uczestników zdarzeń w świecie zdeterminowanym przez los. To dzięki nim i poprzez nie los wreszcie bezpośrednio wkracza do akcji, powodując śmierć bohaterki. Przypomnijmy w związku z tym wcześniej odnotowaną uwagę Wiktora o „miastach, gdzie los naznaczył [...] spotkania, sam nigdy nie biorąc w nich udziału”.

Czy zamiary losu wyczerpują się w działaniach niszczycielskich, w ukazywaniu kruchości ludzkiego istnienia, w ironicznym przewartościowywaniu faktów? Czy opowiadanie Nabokowa wyczerpuje swój sens w takim gorzkim przesłaniu, uwydatniającym cechy losu utrwalone w rosyjskiej kulturze — losu wyrokującego w sposób nieodwołalny o trudnym, pełnym cierpienia ludzkim życiu?¹²

Znamienne jest, że narrator, odkrywający w swej biografii przejawy tajemnej siły organizującej zdarzenia, nie tylko rozpoznaje w niej los, ale próbuje też odgadnąć sens jego działań, rozszyfrować komunikowane przezeń znaki. W tym odgadywaniu sensu zasadniczą trudność stanowi odróżnienie zwykłych rzeczy

¹¹ Interpretując rolę tych motywów w opowiadaniu Nabokowa warto pamiętać, że postaci i sceny cyrkowe dość często pojawiają się w sztuce europejskiej od schyłku XIX wieku — np. w malarstwie Chagalla, Picassa, w operze Leoncavalla *Pajace*. Często są tam nośnikami sensów symbolicznych.

¹² Zob. przypis 9.

od rzeczy-znaków i rozpoznanie ich konfiguracji jako układów syntaktycznych. Interpretację sensu losu musi więc poprzedzić nałożenie na rzeczywistość modelującej kategorii tekstu. Świat staje się projekcją metafory Księgi¹³, co całą rzeczywistość przekształca w domenę znaków i co ma swoje antecedeny w myśleniu mistycznym, w alegorezie średniowiecznej. Los człowieka, rozumiany jako przypisane mu koleje życia, zyskuje profil pojęciowy zapisu¹⁴.

Księga życia

I ujrzałem umarłych –
wielkich i małych –
stojących przed tronem,
a otwarto księgi.
I inną księgę otwarto,
która jest księgą życia.
I osądzono zmarłych z tego, co w księgach zapisano,
według ich czynów. [Ap. 20, 12]¹⁵

Dla opisanych tu działań modelujących symptomatyczne okazują się metafory „książkowe”, jakie kilkakrotnie pojawiają się w opowiadaniu Nabokowa. Kiedy Wiktor wspomina pierwsze spotkanie – pierwszą „kartę” romansu, wygląd dworu przywodzi mu na myśl ekslibris:

Zapalają się okna i kładą się długimi prostokątami na ciemnym, wzburzonym śniegu, robiąc między sobą miejsce dla świetlistego wachlarza znad drzwi frontowych. Obie kolumny po ich bokach przybrane są puszystymi białymi frędzelkami, psującymi nieco linie tego, co mogłoby być doskonałym ekslibrisem księgi jej i mojego życia. [s. 9]

Podobnie w scenie poprzedzającej odjazd Niny z Fialty – bohaterka ukazana jest w symetrycznej oprawie laurów, co tworzy swego rodzaju klamrę kompozycyjną, która nawiązuje do formy ekslibrisu otwierającego romans. Jeśli uwzględnić towarzyszące tej scenie przeczucie rychłego odejścia Niny w zaświaty, można tę oprawę z laurów traktować jako końcowy ekslibris romansu. Podkreśleniem wyjątkowego statusu tej sceny jest zastosowany w narracji czas przeszły niedokonany, nie uzasadniony czynnikami gramatycznymi¹⁶, niejako zatrzymujący scenę w kadrze:

¹³ Modelującą funkcję metafor strukturalnych ukazują m.in. G. Lakoff i M. Johnson w książce *Metafory w naszym życiu* (Przełożył i wstępem opatrzył T. P. Krzeszowski. Warszawa 1988).

¹⁴ O wyobrażeniach losu w postaci zapisu, spotykanych w tradycji judeochrześcijańskiej i w innych systemach wierzeń, pisze S. G. Siemionowa (*Oidium fati kak duchownaja pozycja w ruszskoj religioznoj filosofii*. W zb.: *Poniatije sud'by w kontiektie raznych jazykow i kultur*, s. 30). Wymienia ona m.in. chińskie „księgi losu” (przechowywane w niebie), skandynawskie zapisy runiczne wykute w kamieniu, biblijną „księgę życia”. Zob. też S. *Książka* (informacja ta stosuje jeden ze skrótów, które pojawiać się będą w kolejnych przypisach: S = W. Kopalinski, *Słownik symboli*. Wyd. 2. Warszawa 1991. – L = *Leksykon symboli*. Opracowała M. Oesterreicher-Mollwo. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1992. Następujący często po skrócie tytuł oznacza hasło).

¹⁵ Cyt. z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował Zespół Biblistów Polskich [...]. Wyd. 3. poprawione. [„Biblia Tysiąclecia”]. Poznań – Warszawa 1982.

¹⁶ O kompozycyjnej funkcji takiego użycia czasu przeszłego niedokonanego jako sygnału delimitacji zob. B. Uspienski, *Poetika kompozycji. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipologija kompozicyonnoj formy*. Moskwa 1970, s. 98–101.

na razie jednak samochód wciąż stał najzupełniej nieruchomy, gładki i cały jak jajko, a Nina otoczona moim ramieniem wchodziła w drzwi z drzewkami laurowymi po obu stronach [...]. [s. 24]

Aluzje do typowych ozdobników księgi i form gatunkowych tekstów wplecione są w wielu miejscach w narrację. O kolejnych spotkaniach z ukochaną Wiktor mówi jako o „liście uprzednich usług losu” (s. 8), której „nie mógłby ozdobić bardziej żywymi winietkami” (niż to było możliwe w wiosennej Fialcie). Analizując cały swój romans zauważa:

Wciąż na nowo pośpiesznie pojawiała się na marginesach mojego życia, w żaden sposób nie wpływając na jego zasadniczy tekst. [s. 21]

We wspominkach poprzednich spotkań, odprawianych wręcz rytualnie przy każdym kolejnym powitaniu, rozpoznaje żartobliwie strukturę kompozycyjną rosyjskiej bajki. Nic dziwnego więc, że i na wstępie spotkania fialtańskiego biegnie myślami w przeszłość —

powtarzając całą nagromadzoną fabułę od samego początku, aż do ostatniego dodatku, jak w rosyjskiej bajce, gdzie to, co wcześniej powiedziano, zbiera się na nowo przy każdym kolejnym zwrocie akcji. [s. 8]

Ale modelem fabularnym, który los podsuwa zakochanym, nie będzie model bajki, gdzie śmiały junak zdobywa królową i oboje „żyją długo i szczęśliwie”. Bliższy scenariusza realizowanego przez ich los jest model pieśniowego romansu — tego, który niby przypadkowo tłucze się po głowie Wiktora w scenie jednego z pożegnań z Niną:

w głowie dzwoniła mi i dzwoniła, Bóg wie czemu wyleciawszy z grającej szafy pamięci, piosenka z minionego wieku (związana, jak mówiono, z jakimś paryskim dramatem miłosnym), ikająca romans, który zwykła śpiewać moja ciotka [...]:

*On dit que tu te maries,
tu sais que j'en vais mourir,*

— i ta melodia, ten ból, obraz, wyczarowany przez rytm związek między ślubem i zgonem, i sam głos zmarłej śpiewaczki towarzyszący wspomnieniu jako jedyny właściciel piosenki, nie dawały mi spokoju przez kilka godzin po odejściu Niny [...]. [s. 13–14]

Metafory i nie kontrolowane reminiscencje, przypadkowe zdarzenia i obserwacje staną się właśnie elementami szyfru, którym do bohatera przemówi los lub w którym bohater będzie szukać przesłania losu.

Rewelacje — część I

[...] patrząc nie widzieli i słuchając nie rozumieli. [Łk 8, 10]

W trakcie swej wędrówki po mglistej Fialcie Wiktor zauważa wiele drobnych i nieistotnych — zdawałoby się — szczegółów. Stwierdza więc:

Po bezsennej nocy moje nerwy były niezwykle chłonne, przyswajałem wszystko [...]. [s. 7]

Dopiero pod koniec uświadamia sobie, że te spostrzeżenia można potraktować znakowo — jako indeksy (symptomy) pewnych zjawisk:

i nagle zrozumiałem to, co widziałem, a czego nie pojmowałem — dlaczego kawałek folii tak mocno błyskała na bruku, dlaczego odbłask kieliszka drżał na obrusie, dlaczego morze migotało [...]. [s. 29]

Obserwacje te dotyczą oznak nadejścia wiosny i wiążą się z drugim z zaproponowanych tutaj tematów opowiadania. Elementom świata postrzeganym zmysłowo zostaje przypisany status znaków, przy czym semiozę taką cechuje powszechna dostępność, a poczynione obserwacje są wręcz banalne. Odczytywanie symptomów jest jednak o tyle ważne, że uświadamia bohaterowi-narratorowi potrzebę przejścia od „patrzeć” do „widzieć” i od „widzieć” do „rozumieć”. Otwiera więc przed nim rozleglejszą i trudniejszą do zinterpretowania sferę znaków i komunikatów losu. Przyjęty metaforyczny profil pojęciowy Rzeczywistość – Księga pozwala mu szukać głębszego, ukrytego sensu zdarzeń i dopatrywać się w nich spójnej całości, która rozwija się wedle pewnego zagadkowego planu i niesie zaszyfrowaną treść. Wczytywanie się w ukryte przesłanie losu byłoby zarazem sposobem na pozbycie się lęku, o którym Wiktor wspomina. Byłoby równoznaczne z pożądanym przez niego „racjonalnym wytłumaczeniem swojej egzystencji” (s. 23).

Szukając we wspomnieniach Wiktora jakiegoś ukrytego przesłania losu, natrafia się na wiele sygnałów potwierdzających niemożliwość związania się z Niną na stałe, założenia z nią rodziny. Nie chodzi przy tym o uświadamianie sobie przez bohatera i wyrażane *expressis verbis* przez narratora fakty, że Nina była mężatką, że stale otoczona była rojem wielbicieli bądź kochanków („proteuszowych partnerów”), że jej życie postrzegał jako „kłamstwa, czczość, niezrozumiały szwargot” (s. 23). Los przemawia do niego w inny, zaszyfrowany sposób, posługując się symbolami. Symboliczny sens miały – jak już pokazałam – „tranzytowe” spotkania kochanków w miejscach takich, jak dworce, ulice, korytarze hotelowe. Symboliczne znaczenie ma niewątpliwie sceneria wyznania miłosnego podczas przechadzki dwojga bohaterów po Fialcie:

Wszedłszy na schody, znaleźliśmy się na czymś w rodzaju szczerbatego tarasu. [...] Pod naszymi nogami leżał stary zardzewiały klucz, a ze ściany na wpół zrujnowanego domu, do którego przylegał taras, wciąż zwisały jakieś druty... pomyślałem, że dawniej tętniło tu życie, jakaś rodzina cieszyła się chłodem wieczoru, niezgrabne dzieci przy świetle lampy kolorowały obrazki... Przystanęliśmy tam, jak gdyby czegoś nasłuchując; Nina, która stała trochę wyżej, położyła mi na ramieniu rękę, uśmiechnęła się i ostrożnie, jakby bojąc się zgnieść ten uśmiech, pocałowała mnie w usta. [s. 28]

Wyznanie w ruinach domu mieszkalnego jest jednym z wariantów scenariusza „miłość na zgłiszczach”. W literaturze i innych sztukach fabularnych nie zapowiada ona trwałego związku, oznacza raczej jego niemożliwość. W epizodzie fialtańskim tę niemożliwość podkreśla dodatkowo symboliczny „stary zardzewiały klucz” (s. 28)¹⁷, a w opisie Fialty wplecionym w opowiadanie pojawiają się „wiodące donikąd schody” (s. 24), co również nabiera wymowy symbolicznej. Wybór takiej scenerii kryje w sobie ironię, co wiązałoby te motywy z innymi przejawami ironii losu.

Kolejna seria zaszyfrowanych komunikatów zapowiada śmierć Niny i tragiczny finał romansu. Komunikaty te mnożą się w czasie epizodu fialtańskiego, ale pojawiają się też w okresie „przedfialtańskim”. Symbolikę funeralną odnaleźć można np. w opisie spotkania w hotelu. Scena ta włącza się w różne porządki interpretacyjne. Jak wcześniej wspomniałam, można ją odczytać jako

¹⁷ Motyw klucza, obciążony sensami symbolicznymi, pojawia się też w innych utworach Nabokowa, np. w opowiadaniu *Czas i zmierzch* oraz w powieści *Dar*.

zakamuflowany opis aktu seksualnego czy niby-zaślubin, ale występujący tam motyw białych dali wyszytych na firance przynależy do szyfru symbolicznego związanego z pogrzebem. Niepokojąco dwuznaczne są też „dreszcze” białego muślinu, które mogą wyrażać reakcję emocjonalną osobowo ujętego losu – losu, który z drzeniem współczucia czy demonicznej satysfakcji obserwuje, jak spełnia się smutne przeznaczenie kochanków, nie znających jeszcze tragicznego końca swego związku.

Inną wczesną zapowiedzią śmierci Niny jest nieoczekiwane skojarzenie przez Wiktora jej odjazdu z piosenką, w której paronomastyczne zestawienie francuskich słów „*maries*” – „*mourir*” sugeruje „związek między ślubem i zgonem”, sama zaś piosenka powraca w pamięci bohatera wraz ze wspomnieniem łkającego głosu zmarłej ciotki, a więc niby przesłanie z zaświatów. Obsesyjne powroty melodii i towarzyszących jej emocji porównuje on – co znamienne – do zjawisk związanych z pojęciem końca, kresu, a więc wiąże je z polem semantycznym śmierci. W jego odczuciu były one –

jak ostatnie płaskie i drobne fale, sięgające plaży po przepłynięciu okrętu, albo jak agonalne brązowe dreszcze rozwibrowanej dzwonnicy [...]. [s. 14]

Przywołana w tym porównaniu dzwonnica i dźwięk dzwonu to w planie symbolicznym domena znaków śmierci. Do pola semantycznego śmierci należy też epitet „agonalne”.

Podobnie jak swobodne skojarzenie, funkcję wróżebną (usankcjonowaną przez odwieczną tradycję tłumaczenia snów) spełniać może niepokojący sen Wiktora, w którym widzi on Ninę na kufrze podróznym „głęboko uśpioną”:

miała blade usta i otulona była wełnianą chustą, przypominała nieszczęsne uciekinierki na porzuconych przez Boga i ludzi stacyjkach. [s. 22]

Śpiąca Nina z sinymi ustami staje się – jeśli uwzględnic symboliczne znaczenie snu jako śmierci – prefiguracją martwej Niny¹⁸.

Ogromne zagęszczenie takich przekazów wymagających deszyfracji zauważyć można w opisie ostatniego spotkania Wiktora i Niny w Fialcie. Znaczący jest tam już sam sposób przeżywania bohatera, który spontanicznie i momentalnie odtwarza w myślach całą historię romansu, co nie jest konieczne z punktu widzenia konstrukcji fabuły (odtworzana przeszłość była już przedstawiana w narracji), a co może mieć znacznie poważniejsze i bardziej złowrogie uzasadnienie, niżby to wynikało z następującego zaraz potem wyznania miłości. Taka sytuacja psychiczna, ukazywana zresztą często w literaturze, poprzedza śmierć lub wiąże się z przecuciem śmierci. W tym wypadku miała to być śmierć Niny:

Z nieznośną siłą przeżyłem (tak przynajmniej mi się teraz wydaje) wszystko, co kiedykolwiek było pomiędzy nami, poczynając od podobnego pocałunku [...]. [s. 28]

Najbardziej wyrazisty wgląd w przyszłość bohater zyskuje w postaci obrazu odbitego w reflektorach samochodu (w którym niedługo potem zginęła Nina) oraz w towarzyszącym mu przewidzeniu-iluminacji:

w lakierze skrzydeł pokrywowych [samochodu] zanurzał się gwasz nieba i gałęzi; przez chwilę odbiliśmy się w metalu jednego z przypominających bomby reflektorów – chudzi przechodnie z krainy filmu, idący po wypukłej powierzchni; po paru krokach obejrzałem się i zoba-

¹⁸ Zob. m.in. S, *Sen*.

czyłem – właściwie niemal w optycznym sensie – to, co rzeczywiście wydarzyło się w jakąś godzinę później: wszyscy troje w kaskach kierowców wsiedli do samochodu, uśmiechając się i machając do mnie, przezroczyści jak duchy, przez które przeświecają barwy świata, a potem ruszyli, oddalili się, zmniejszyli (ostatnie dziesięciopalce pożeganie Niny); na razie jednak samochód wciąż stał najzupelniej nieruchomy, gładki i cały jak jajko [...] [s. 24]

W tej scenie iluminacji Nina ukazuje mu się zdematerializowana – wśród „chudych przechodniów z krainy filmu”, „przezroczyści jak duchy”; ukazuje się na tle nieba odbitego w masce samochodu.

Motywy nieba i gwiazd, zapowiadające koniec ziemskiej egzystencji Niny, powracają natrętnie w opisach afiszów cyrkowych. Mowa tam o słońcach, które siedzą „na swych upstrzonych gwiazdami tronach”, o parasolce klauna, „zdobnej w owe pojawiające się co i rusz gwiazdy, mętnie, w symboliczny sposób przypominające o niebiańskiej ojczyźnie cyrkowców”. Z tego punktu widzenia znamienne może być też zinterpretowanie obrazu woltyżerki z afisza jako „całej w eterycznych zawiniątkach”¹⁹. Ona też jest istotą bardziej „niebiańską” niż ziemską, unosi się w powietrzu w zawojach z eteru.

Jak już wcześniej wspomniałam, sześciokrotne pojawienie się zapowiedników cyrku, nazwanych w opowiadaniu „zwiastunami” („Jadący do Fialty cyrk najwyraźniej wysyłał zwiastunów”), sygnalizuje zbliżanie się egzekutora losu – tego, który wypełni wyrok losu i spełni przeznaczenie Niny. Z punktu widzenia proponowanej tu alegorezy pojawienie się zwiastunów cyrku jest wyrazistym sposobem przesyłania naglących komunikatów losu o zbliżającym się niebezpieczeństwie. Los okazuje się nie tylko ironistą; objawia też potrzebę uprzedzenia o grożącym niebezpieczeństwie, a nawet – jakby ludzkie współczucie. Odnaleźć je można w przypadkowych na pozór szczegółach wyglądu afiszów. Jeden z nich jest „zdeprymowany”²⁰, drugi przedstawia m.in. dziwnego tygrysa:

coś, co miało być pomarańczowym tygrysem; co ciekawe, pragnąc nadać mu jak najwięcej dzikości, artyści posunął się tak daleko, że wrócił do punktu wyjścia od odwrotnej strony, gdyż tygrys miał w sobie coś ludzkiego.

Deformacja obrazu nie jest tu tylko przejawem sztuki jarmarcznej, ale wynika też z podwójnej funkcji plakatu – jako reklamy cyrku i jako swego rodzaju „telegramu” adresowanego przez los.

Wypowiadający się w enigmatycznych symbolach los przesyła całą serię takich komunikatów, chcąc niejako ilością przekazów zrekompensować niejasny status i zagadkowość tych znaków. Oprócz sekwencji plakatów i innych zapowiedzi występów cyrkowych serię tę współtworzą różne motywy nagromadzone w ostatniej scenie w restauracji: „kieliszek napełniony jasnoszkarłatnym trunkiem” (s. 25), przypadkowe wspomnienie „Rubinowej Róży, damy malującej kwiaty na własnych piersiach” (s. 26), włochata ćma, schwytana w restauracji przez jednego z gości. Czerwone wino jest symbolicznym odpowiednikiem krwi, co byłoby rozwinięciem symbolicznej funkcji wina gronowego, potwierdzonej jego wykorzystaniem w Sakramencie Eucharystii. Sam kolor czerwony też symbolizuje krew. Czerwone wino symbolizowałoby więc krwawą ofiarę;

¹⁹ W wersji angielskiej: „in ethereal bundles” (s. 23), a więc strój woltyżerki też budzi skojarzenia z niebiańskim eterem.

²⁰ W wersji angielskiej: „dejected” ‘przygnębiony, przybity’ (s. 7), co także jest synonimem zasmucenia.

znaczące jest, że w opowiadaniu zostało ono nazwane „gołębią krwią”. Również czerwone kwiaty mogą symbolizować krew, krwawiące rany; symptomatyczne jest, że ekscentryczna malarka zyskała miano Rubinowej Róży, gdyż i róża, i rubin związane są symbolicznie z krwią²¹. Schwytała ćma może być interpretowana jako prefiguracja śmierci Niny, ponieważ ćma, jako motyl nocny, wiąże się z symboliką nocy, czerni, snu, a więc i śmierci²². Jest też symbolem dążenia do samozagłady, gdyż „przyciągana przez blask ognia, opala sobie skrzydła i ginie”²³.

W obrębie serii niby przypadkowych motywów-zwiastunów, nagromadzonych w scenie poprzedzającej odjazd bohaterki i jej śmierć, najbardziej hermetyczny jest motyw „białego konia Wouwermana” (s. 26). Napomyka o nim mąż Niny, Ferdynand, w rozmowie z przyjacielem, znawcą sztuki Segurem. Słowa te stanowią strzępek rozmowy zasłyszanej przypadkowo przez Wiktora i mogłyby zostać potraktowane jako epizod całkiem uboczny, służący podmalowaniu tła wydarzeń pierwszoplanowego wątku „romansowego”. Jeśli jednak traktować zbiegi okoliczności i różne drobne przypadki jako nośniki komunikatów losu i rozszyfrować ukrytą w tych słowach aluzję (werbalizując przy tym pewne elementy wiedzy o sztuce, której to wiedzy depozytariuszem jest w opowiadaniu Segur), okaże się, że przywołują one alegoryczny obraz śmierci i przemijania, odnoszą się bowiem wedle wszelkiego prawdopodobieństwa do malowidła Philipsa Wouwermana *Rycerz ze Śmiercią i Chronosem*²⁴. Przy użyciu alegorycznego szyfru obraz ten koduje *memento mori*, ponieważ bujnie rozkwitłemu życiu (postać dorodnego rycerza) przeciwstawia personifikację śmierci i czasu. Może też być interpretowany jako alegoria heroicznego opierania się przeciwnościom losu — śmierci i przemijaniu²⁵. W obu przypad-

²¹ Zob. S oraz L. Por. też staropolską nazwę rubinu „krwawnik”, stanowiącą potwierdzenie konotacji symbolicznych o szerokim zasięgu.

²² Zob. S oraz L. W związku z tym motywem warto przypomnieć, że motywy „motyle” stale pojawiają się w utworach Nabokowa. Są też w najgłębszy sposób związane z jego światopoglądem i założeniami jego poetyki. O motywach „motylich” w *Lolice* zob. A. Appel, Jr., „Lolita”: *The Springboard of Parody*. W zb.: *Nabokov: The Man and His Work*. Red. L. S. Dembo. Madison, Wisc. — London 1967, s. 110—112, 119, 122, 140. Nabokow od dzieciństwa kolekcjonował motyle i systematycznie uprawiał lepidopterologię, a w latach czterdziestych uzyskał stypendium Uniwersytetu Harvarda na prowadzenie badań nad tymi owadami. Zob. jego wspomnienia: V. Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. London 1969, s. 10, 53, 96—97, 99. Zob. też A. Appel, Jr., *An Interview with Vladimir Nabokov*. W zb.: *Nabokov: The Man and His Work*, s. 33.

²³ S, *Motyl*, s. 237 (charakterystyka dotyczy „motyla nocnego”).

²⁴ Wspomniane w opowiadaniu nazwisko Wouwerman może kierować interpretatora na trop trzech malarzy holenderskich: Philipsa, Pietera i Jana. Pierwszy z nich, najwybitniejszy, żył w latach 1619—1668. Jest twórcą ponad tysiąca niewielkich obrazków rodzajowych, przedstawiających sceny konne: wyjazd i powrót z polowania, naukę jazdy, konie u wodopoju, w stajni, w kuźni, sceny batalistyczne itp. Zob. Ph. Wouwerman, *Die Meisterbilder von Wouwerman. Eine Auswahl von 60 Reproduktionen*. Nach F. Hanfstaengl's Original-Aufnahmen. Leipzig 1907. Aluzja zawarta w opowiadaniu Nabokowa dotyczy najprawdopodobniej obrazu alegorycznego tego malarza, przedstawiającego dorodnego rycerza w paradnym stroju, na śnieżnobiałym rumaku (alegoryczne przedstawienie Vanitas). Przed koniem pada na ziemię Śmierć, ukazana w postaci kościotrupa, z ościeniem i łopatą. Za koniem podąża na osiołku brodaty starzec z kosą, Chronos, zapowiadający nieuchronny kres życia pysznego młodzieńca. Zob. W. Bernt, *Die Niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts*. T. 3. München 1980, il. 1512.

²⁵ Podobne wyobrażenie rycerza, w otoczeniu postaci alegorycznych symbolizujących śmierć i zło, znaleźć można na słynnym miedziorycie Dürera *Rycerz, śmierć i diabeł* z r. 1513, interpretowanym jako alegoria chrześcijańskiego ideału *vita activa* — życia dążącego do celu mimo wszelkich przeszkód. Zob. R. an der Heiden, *Albrecht Dürer*. W zb.: *Sztuka świata*. Wyd. polskie [na podstawie: *Historia del Arte*. Barcelona 1970] przygotował zespół [...] pod kierunkiem P. Trzeciaka. T. 6. Warszawa 1991, s. 302.

kach wspomnienie obrazu Wouwermana kryje w sobie aluzję do śmierci, wykorzystując także symboliczne znaczenie białego konia, utrwalone w *Biblii*²⁶.

Zakamuflowane, aluzyjne zapowiedzi tragicznego losu przybierają różnorodną postać, co dodatkowo stymuluje proces alegorezy. Symboliczne znaczenie zyskać może, jeśli ulec przemożnej pokusie wczytywania się w komunikaty czy domniemane komunikaty losu²⁷, nawet kawałek żółtej skórki pomarańczy rzucony na chodnik uliczki w Fialcie – możliwa prefiguracja rozbitego żółtego samochodu, którym odjechała Nina. Do serii motywów-zwiastunów dołączyć można również epizod zabijania kury, co – podobnie jak kilka poprzednich motywów – mogłoby być elementem trzeciorzędnym wkomponowanym w tło, ale w kontekście innych zaszyfrowanych znaków i wobec otwieranej przez Nabokowa możliwości totalnej semantyzacji staje się też ewentualną zapowiedzią śmierci bohaterki. A wraz z serią innych motywów-zwiastunów kryje równocześnie inną hermetyczną treść. Za św. Ireneuszem chciałoby się powiedzieć: „*Nihil vacuum neque sine signo apud Deum*”...

Rewelacje – część II: Święto Wiosny

Na trop innych możliwych utajonych znaczeń naprowadza porównanie kilku wymienionych poprzednio symboli. Wszystkie one – oprócz tego, że oznaczają krew lub śmierć – łączą się z pojęciem ofiary. Symbolem bezinteresownej ofiary jest ćma²⁸, z rytuałami ofiarnymi wiążą się w tradycji śródziemnomorskiej czerwone kwiaty (określane w mitach jako kwiaty wyrosłe z krwi ofiarnej bóstwa) i konie, składane w ofierze w obrzędach wiosennych mających sprowadzić urodzaj²⁹. W niektórych kultach pogańskich składa się ofiary z kury³⁰. O winie – krwi ofiarnej, jednym z elementów chrześcijańskiego Sakramentu Eucharystii, wspominałam już wcześniej (w Eucharystii jest to „krew Baranka”, w opowiadaniu Nabokowa określone zostało jako „gołębia krew”³¹). Do tej serii symboli ofiary dołączyć można koralowe krucyfiksy sprzedawane w sklepiku z pamiątkami w Fialcie. Nie bez znaczenia jest też

²⁶ Biały i trupio blady (siwy) koń to przecież rumaki jeźdźców *Apokalipsy*: „I ujrzałem: oto biały koń, a siedzący na nim miał łuk. I dano mu wieniec zwycięstwa, by [jeszcze] zwyciężać. [...] I ujrzałem: oto koń trupio blady, a imię siedzącego na nim Śmierć, i Otchłań mu towarzyszyła. I dano im władzę nad czwartą częścią ziemi, by zabijali mieczem i głodem, i morem, i przez dzikie zwierzęta” (Ap. 6, 2–8).

²⁷ Taki sposób odczytania tekstu – zakładający nasilenie przekazu znakowego, a równocześnie niepewny status tego przekazu (zaledwie możliwość jego naddanej semantyzacji) – autor narzuca świadomie w wielu swoich utworach. Wyrazistym przykładem może tu być opowiadanie *Sygnaly i symbole* (w: *Feralna trzynastka*).

²⁸ L (*Ćma*, s. 30) podaje, że ćma „jako motyl nieodparcie pociągany przez światło, w którym się spala, jest symbolem mistycznej, ofiarnej i bezinteresownej miłości duszy do boskiego światła”.

²⁹ Zob. np. S, *Koń*, s. 158.

³⁰ L (*Kura*, s. 79) podaje następujące objaśnienie: „Kura – w Afryce, także niekiedy w Ameryce Półd. (makumba), jak również na wyspach Morza Karaibskiego (kult wodu) jest przewodniczką dusz w obrzędach inicjacyjnych oraz zwierzęciem kultowym w ekstatycznych świętach magiczno-religijnych. Z wiarą w związek między – często czarną – kurą i zmarłymi łączą się także ofiary z kur, które składa się, aby móc wejść w kontakt ze zmarłymi”.

³¹ O trwałości konotacji sakralnych gołębiej krwi w kulturze europejskiej świadczy nawiązanie do starotestamentowego rytuału składania ofiary z gołębi w renesansowych praktykach nekromantycznych, w których gołębiej krwi używano jako elementu zabezpieczającego czarownika przed mocą złych duchów. Zob. R. Bugaj, *Nauki tajemne w dawnej Polsce – Mistrz Twardowski*. Wyd. 2. Wrocław 1986, s. 117.

usytuowanie epizodu fialtańskiego w liturgicznym okresie Wielkiego Postu – w czasie oczekiwania na ofiarę Chrystusa.

Wydaje się więc – i do takiego przekonania mógł dojść *post factum* sam narrator – że to, co się stało w Fialcie, było nie tyle przypadkowym tragicznym zakończeniem romansu, ile zdumiewającym i nieoczekiwanym spełnieniem archaicznego rytuału, zaaranżowanym przez los. Rola ofiary przypadłaby przy takiej interpretacji Ninie, która tym samym okazałaby się nie tylko ofiarą wypadku (a więc kimś poszkodowanym, zabitym w wypadku), ale i ofiarą w innym sensie tego słowa – jako ktoś, kto został ofiarowany w jakiejś intencji.

Skoro można by tu mówić o śmierci-ofierze, to jaki jest sens tej ofiary, jaki cel i przebieg spełnionego rytuału? Kto w nim uczestniczy?

Odczytując na nowo epizod fialtański, znaleźć w nim można zaskakującą koincydencję między śmiercią Niny a momentem przesilenia wiosennego – zaznaczającą się nie tylko w płaszczyźnie fabularnej, ale i w ujęciu językowym tego epizodu w narracji. O symptomach nadejścia „prawdziwej” wiosny i o tragicznym wypadku samochodowym, w którym zginęła Nina, opowiada narrator w jednym rozbudowanym zdaniu i niejako jednym tchem:

Ale kamień był ciepły jak ciało i nagle zrozumiałem to, co widziałem, a czego nie pojmowałem – dlaczego kawałek folii tak mocno błyskał na bruku, dlaczego odbłask kieliszka drżał na obrusie, dlaczego morze migotało: białe niebo nad Fialtą stopniowo i niepostrzeżenie nasyciło się słonecznym blaskiem i teraz całe było przeniknięte słońcem, ta nabrzmiała biała promiennność rozszerzała się i rozszerzała, wszystko się w niej rozpuszczało, wszystko nikło, i oto stałem na peronie stacji w Mlech ze świeżo kupioną gazetą, gdzie przeczytałem, że żółty samochód, który widziałem pod platanami, rozbił się pod Fialtą: pędząc z pełną szybkością zderzył się czołowo z ciężarówką wjeżdżającego do miasta wędrownego cyrku. [s. 29]

Ukazana w tym zdaniu styczność czasowa i sugerowany niewyraźnie związek wynikowy dwóch planów wydarzeń: tragicznej śmierci Niny i nadejścia słonecznej wiosny, łączą oba wychwycone wcześniej tematy opowiadania. Jeśli na taką strukturę tematyczną utworu nałożyć serię symboli ofiarnych, które śmierć Niny przeobrażają w krwawy rytuał, odsłania się nowy, ukryty sens historii fialtańskiej: jedną z możliwych interpretacji zdarzeń jest ich interpretacja jako obrzędu ofiarnego zapewniającego nadejście wiosny. Tematem opowiadania byłoby więc pierwotne w swym okrucieństwie Święto Wiosny, którego rytuałom poddani zostają przypadkowi, niczego nie podejrzewający ludzie.

Przyjęcie takiej hipotezy interpretacyjnej rzuca nowe światło na wiele drugorzędnych epizodów i wydobywa z tła nieznaczące – zdawałoby się – elementy sytuacji. Wielość tych elementów i możliwość zbudowania z nich spójnej sekwencji znaków wypada uznać za argumenty zwiększające prawdopodobieństwo zastosowania przez autora sugerowanej tu konstrukcji tematycznej.

Zacznijmy od miejsca akcji. Rytuał krwawej ofiary spełnia się w Fialcie. W jaki sposób to małe miasteczko na Riwierze przeistacza się w przestrzeń sakralną – miejsce obrzędu wiosennego i składania ofiar? Otóż Fialta – jak rzeczywistość przeniknięta przez mit – ma dwoistą naturę. Pod powierzchnią współczesnego życia kryje się przeszłość, ukazana w opowiadaniu w konwencjach mitopoetyckich jako demoniczna moc o różnych obliczach:

Fialta to stare i nowe miasto; przeszłość i terażniejszość przeplatają się jednak ze sobą i tu, i tu, starając się albo wyzwolić ze swoich objęć, albo wyprzeć przeciwnika; każda ze stron ma swoje metody: nowe walczy uczciwie – sprowadzając palmy, zakładając małe biura

podróży, malując kremowymi pasami czerwoną gładziwą kortów tenisowych, natomiast podstępne stare wypełza zza rogu w postaci jakiejś uliczki chodzącej o kulach albo wiodących donikąd schodów. [s. 23–24]³²

Fialta z opowiadania Nabokowa ma też szczególną topografię. Nad miasteczkiem wznosi się Góra Św. Jerzego, a sakralność tego miejsca (pamiętajmy, że góra jest jednym z upostaciowań *axis mundi*³³) znajduje potwierdzenie w sposobie opisu występujących tam obiektów:

Daleko, w bladym prześwicie, w nierównej ramie niebieskawych domów, co z trudem podniosły się z kolan i po omacku wspinają na zbocze (drogę wskazuje cyprys), nieostro zarysowana Góra Św. Jerzego [...]. [s. 5]

W tym metaforycznym czy metaforopodobnym³⁴, a odsłaniającym mistyczną rzeczywistość opisie domki na zboczu góry przyjmują postawę modlitewną (klękają oraz podnoszą się z kolan) i jak uczestnicy obrzędu procesjonalnie posuwają się ku szczytowi góry pod przewodem drzewa cyprysowego³⁵. Cyprys to drzewo cmentarne, wykorzystywane w symbolice sakralnej, symbolizujące śmierć, żalobę, ale i nieśmiertelność³⁶.

Związek Góry Św. Jerzego z symboliką śmierci, zatrąty, żaloby, smutku znajduje potwierdzenie w końcowym opisie krajobrazu wokół miasteczka:

Widać było stąd delikatny zarys gołębioszarej Góry Św. Jerzego z kupką kościanobiałych punkcików (jakaś wioska) na jednym ze zboczy; dym niewidocznego pociągu falował nad jej kolistym podnóżem i nagle zniknął; jeszcze niżej nad gmatwaniną dachów można było dostrzec samotny cyprys, przypominający wilgotny, zakręcony czarny koniuszek pędzla do akwarel [...]. [s. 28]

Cmentarna stylizacja opisu góry („kupka kościanobiałych punkcików”, „samotny cyprys” przyrównany do czarnego pędzla³⁷) mogłaby być interpretowana jako rozwinięcie serii zwiastunów śmierci i sugerować smutny koniec beznadziejnego romansu. Ów opis towarzyszy ostatniej rozmowie bohaterów na tarasie, o której symbolicznym znaczeniu już wspominałam. Ale wydaje się, że taka interpretacja nie wyczerpuje możliwych sensów tego opisu, zwłaszcza jeśli odczytywać go łącznie z poprzednim. Góra nad Fialtą, miejsce cmentarne, jest zarazem miejscem sprawowania tajemnego obrzędu.

Fialta okazuje się też w utajony sposób związana z pojęciem wiosny, co przeobraża miasteczko w rodzaj jej sanktuarium. W świadomości narratora na

³² Przekład polski wiernie oddaje rysy demoniczne w obrazie starej Fialty – por. tekst angielski: „*the sneaky old-timer creeps out from behind a corner in the shape of some little street on crutches or the steps of stairs leading nowhere*” (s. 23).

³³ Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wybór i wstęp M. Czerwiński. Przełożyła A. Tatarakiewicz. Wyd. 3. Warszawa 1993, s. 35–47. Sakralną symbolikę góry odnotowuje też S. (Góra).

³⁴ Oscylowanie sensów metaforycznych i dosłownych, związanych z odmienioną rzeczywistością baśniową czy mitopoetycką, przedstawiłam w pracach: *Metafora w baśni*. W zb.: *Semiotyka i struktura tekstu*. Red. M. R. Mayenowa. Wrocław 1973; *Metafora czy baśń? O interpretacji semantycznej utworów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1.

³⁵ Polski przekład dokładnie odwzorowuje mitopoetycki sposób obrazowania zastosowany w wersji angielskiej, gdzie domki „*tattered up from their knees to climp the slope (a cypress indicating the way)*” (s. 7).

³⁶ Zob. S oraz L. Wymienione tu znaczenia symboliczne towarzyszą np. posępnym i majestatycznym cyprysom przedstawionym na znanym obrazie Böcklina *Wyspa umarłych*.

³⁷ Przekład polski dokładnie odwzorowuje cmentarne konotacje opisu: domki zobrazowane są w wersji angielskiej jako „*a cluster of bone-white flecks*”, cyprys – jako „*solitary*” i „*black*” (s. 26).

wyobrażenie Fialty nakłada się misterny splot asocjacji językowych, ukierunkowanych przez związki brzmieniowe i pojęciowe jej nazwy. Takie przesycone refleksją metajęzykową, poetyckie postrzeganie Fialty widoczne jest zwłaszcza w następującym wyznaniu Wiktora:

Lubię Fiałtę; lubię ją, bo w zagłębieniu tych fioletowych sylab czuję słodką, mroczną wilgoć najbardziej pomarszczonego z kwiatków, lubię ją też dlatego, że jej wiola brzmi echem altowej nazwy uroczego miasta na Krymie, i jeszcze dlatego, że senność jej wilgotnego okresu Wielkiego Postu jakoś szczególnie namaszcza duszę. [s. 6]³⁸

„Uroczne miasto na Krymie” to – jak potwierdza pierwsza, rosyjska³⁹, mniej w tym fragmencie enigmatyczna wersja opowiadania – Jałta⁴⁰, która bohaterowi-Rosjaninowi, *alter ego* autora, musiała być równie bliska uczuciuwo jak samemu autorowi⁴¹. Ciepłe wspomnienie Jałty nasycza treścią emocjonalną obraz miasteczka o podobnie brzmiącej nazwie: Fialta. Ale jeszcze istotniejszy ciąg asocjacji brzmieniowych wiąże nazwę „Fialta” ze słowami „wiola” i „fioletowy” (ang. „*viola*”, „*violaceous*”). Pierwsze z nich jest nazwą instrumentu – altówki (stąd „wiola brzmi echem altowej nazwy”), ale też, jeśli uwzględnić jego odpowiedniki w językach romańskich, homonimicznie oznacza fiołek (łac. „*viola*”), kwiatek o fioletowej barwie. Podobne relacje wiążą angielskie słowa „*viola*” ‘altówka’ i *violet* ‘fiołek’, ‘fiołkowy, fioletowy’. Paronomastyczny związek dźwięcznej nazwy miasteczka i aluzyjnie przywołanej nazwy kwiatu⁴² jest szczególnie wyraźny, jeśli sięgnąć do oryginalnej, rosyjskiej wersji tekstu: słowo „Fialta” brzmieniowo, a także nawet graficznie przypomina wyraz „*fialka*” ‘fiołek’ (w pisowni oryginału: „Фиальта” – „Фиалька”). Ta fałszywa figura etymologiczna sugeruje ukryty związek znaczeniowy obu słów i wymiennosc towarzyszących im doznań: nazwa „Fialta” ewokuje wyobrażenie fioletu – barwy fiołkowej⁴³ – i przynosi doznanie zmysłowe „słodkiej, mrocznej wilgoci”, jakie towarzyszy fiołkom, kwiatkom rosnącym w wilgotnym lesie. Skojarzenie z fioletem nie jest tu jednoznacznie dodatnie. Nie jest to tylko barwa fiołków – kwiatów wiosennych, ale i fiolet jako barwa liturgiczna,

³⁸ Wyznanie to w wersji angielskiej brzmi następująco: „*I am fond of Fialta; I am fond of it because I feel in the hollow of those violaceous syllables the sweet dark dampness of the most crumpled of small flowers, and because the alto-like name of a lovely Crimean town is echoed by its viola; and also because there is something in the very somnolence of its humid Lent that especially anoints one's soul*” (s. 7).

³⁹ Zob. Nabokov: *The Man and His Work*, s. 277. O przygotowaniu autorskiej wersji angielskiej na podstawie oryginału rosyjskiego mowa też w nocie dołączonej do zbioru opowiadań *Nabokov's Dozen* (s. 175).

⁴⁰ Oto oryginalna wersja rosyjska cytowanego fragmentu: „*Ja etot gorodok lublu; potomu li, czto wo wpadienije jego nazwanija mnie slyszitsia sacharisto-syroj zapach miel'kogo, tiomnogo, samogo mitatogo iz cwi'etow, i nie w ton, chotia wniatnoje, zwuczanije Jałty [...]*” (s. 6).

⁴¹ Oprócz wyjazdów wakacyjnych Nabokow spędził jako chłopiec 16 miesięcy w Jałcie i okolicach, gdy jego rodzina uciekła na Krym w 1917 r. z objętego rewolucją Petersburga. Było to ostatnie miejsce jego pobytu w Rosji przed ewakuacją na Zachód. Zob. Nabokov, *Speak, Memory*.

⁴² Zastosowana tu figura dźwiękowo-znaczeniowa nie jest czymś wyjątkowym w twórczości Nabokowa, który często wykorzystywał kalambury do szyfrowania znaczeń w utworach literackich. Zob. Appel, Jr., „*Lolita*”, s. 108.

⁴³ Opisane tu przeniesienie wrażeń zmysłowych, a w szczególności barwnych, na sekwencję głosek tworzących nazwę „Fialta” może być związane ze zdolnością „kolorowego słyszenia” dźwięków, jaką od dzieciństwa wykazywał Nabokow. Autor wyposaża tu więc narratora w swój dar synestezji.

związana z okresem Wielkiego Postu, symbolizująca pokutę, smutek, śmierć, żalobę⁴⁴. Kojarząc Fiałę z fioletem narrator podświadomie odkrywałby tragiczną rolę, jaką to miasteczko odegrać miało w jego życiu. Fiolet Fialty byłby fioletem obrzędowym, co znajduje dodatkowe potwierdzenie w usytuowaniu epizodu fialtańskiego w okresie Wielkiego Postu, związanym z barwą liturgiczną fioletową jako barwą pasyjną i pokutną. Symboliczną rolę „fioletowej Fialty” uwydatniają krucyfiksy sprzedawane w sklepikach z pamiątkami.

Ale kluczową rolę pełni w opowiadaniu Nabokowa zespolenie zmysłowego obrazu Fialty i fiołków, ponieważ dzięki niemu symboliczne konotacje fiołków – kwiatów będących zwiastunem wiosny, a także jej atrybutem w wyobrażeniach alegorycznych⁴⁵ – przeniesione zostają na wyobrażenie Fialty i motywują jej rolę jako miejsca obrzędowego w rytuale Święta Wiosny.

Fiołki wyznaczają też główną osobę dramatu: ofiarę. Znacząca z tego punktu widzenia okazuje się scena pożegnalna, w której Nina odjeżdżająca w swą ostatnią podróż ukazana jest z bukietem fiołków:

Nie wiadomo skąd, pojawił się w jej dłoniach suty bukiet drobnych, ciemnych, bezinteresownie pachnących fiołków [...]. [s. 28]

Nie jest to jedyny przypadek ukazania Niny z kwiatami. W jednym z poprzednich spotkań, na dworcu kolejowym w Berlinie, Nina przed pożegnaniem zanurza twarz w bukietach. Także w scenie miłosnej w hotelu towarzyszą spotkaniu dalej wyszyte na muslinowej firance. Choć wszystkie te trzy motywy mogą znaleźć banalne wytłumaczenie (przy pożegnaniu kobiety często dostają kwiaty, a firanki często są ozdabiane kwiatowymi wzorami), to w kontekście innych możliwych symboli zdają się one nabierać dodatkowego sensu. Przecież zarówno białe, jak i fiołki są kwiatami żalobnymi. Fiołki były m.in. atrybutem Eurydyki, zmarłej ukochanej Orfeusza⁴⁶.

Nina z fiołkami w „fiołkowej” Fialcie staje się bezwiednie uczestniczką rytuału, wcieleniem postaci z mitu. Jej domniemana funkcja w rytuale Święta Wiosny zdaje się znajdować potwierdzenie w serii towarzyszących jej motywów solarnych. Zaliczyć do nich można przede wszystkim motywy kolorystyczne. W szarej i mglistej Fialcie jedyne świetliste plamy barwne stanowią: żółty szal Niny, żółty samochód, którym odjechała w swą ostatnią podróż, i żółta skórka pomarańczy rzucona na chodnik. Kolor żółty, symboliczny odpowiednik barwy złotej, symbolizuje światło, słońce⁴⁷. I właśnie rozbłysk wiosennego słońca towarzyszy momentowi śmierci Niny.

Drugi rodzaj motywów solarnych to niektóre spośród wymienionych tu już symboli ofiary. Ze sferą pojęciową światła wiąże się motyw ćmy, symbol ofiary gotowej do samozatraty w boskim świetle⁴⁸. Owo boskie światło bywa wyobrażane symbolicznie przez słońce, które w różnych systemach religijnych jest utożsamiane z czynnikiem życiodajnym, z bogiem – dawcą życia, stwórcą wszechrzeczy. Tak wyobrażanemu bóstwu solarnemu poświęcony był w kilku

⁴⁴ Zob. L., *Fiolet*. Zob. też R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin 1995, s. 158–162.

⁴⁵ Zob. S., *Fiołek*.

⁴⁶ Zob. *ibidem*.

⁴⁷ Zob. L., *Żółć*.

⁴⁸ Zob. przypis 28.

kulturach antycznych koń, zwłaszcza biały⁴⁹. Właśnie taki koń – „biały koń Wouwermana” – wspomniany jest w opowiadaniu Nabokowa. W kulturze śródziemnomorskiej znane są rytuały ofiarowania Słońcu koni⁵⁰.

Ćma i biały koń mogą więc być traktowane jako symboliczne ekwiwalenty Niny, co przewartościowuje sens jej śmierci: śmierć przypadkową przekształca w celowe spełnienie rytuału ofiarowego, który zapewni podtrzymanie cyklu wegetacji, przywróci słońce i ciepło. W ten sposób te marginalne, zdawałoby się, motywy stają się kluczem do ukrytego sensu zdarzeń. Ich współwystępowanie uprawomocnia rozwijaną tu hipotezę interpretacyjną. Jeśli podążać jej śladem, temat Święta Wiosny nada nowe znaczenie kilku innym osobom i epizodom występującym w opowiadaniu.

W nowym świetle jawi się np. rola nagiego chłopczyka z trzema pomarańczami, mijanego przez Wiktora w czasie jego przechadzki po Fialcie, tuż przed spotkaniem Niny:

Z progu gwałtownie zeszło małutkie dziecko płci męskiej, bez spodenek, z napiętym brzuszkiem koloru błota, i ruszyło kołysząc się na pałkowatych nóżkach, starając się nieść jednocześnie aż trzy pomarańcze i ciągle upuszczając którąś z nich, aż wreszcie samo upadło, a wówczas swymi zręczniejszymi i liczniejszymi rękami wszystkie pomarańcze zabrała mniej więcej dwunastoletnia dziewczynka ze sznurem ciężkich koralów wokół śniadej szyi i w spodniczce długiej jak u Cyganki. [s. 6]

Obraz dziecka niosącego pomarańcze nie jest zapewne czymś niezwykłym na Riwierze, ale w tekście aż gęstym od możliwych symbolicznych znaczeń, wobec zarysowującej się linii tematycznej, w której rzeczywiste zdarzenia zdają się ukrywać pod powierzchnią archaiczne formy mitu przekształcające epizod fialtański w rytuał Święta Wiosny, także ten obraz nagiego chłopczyka może przynależeć do innego porządku sensów. Chłopczyk przeobraża się w Amora – personifikację sił rozrodczych, energii witalnej odnawiającej życie na ziemi. Energia ta znajduje wyraz w miłości ludzkiej i w periodycznym wiosennym odżywianiu natury. Chłopczyk-Amor może więc być z jednej strony zwiastunem spotkania z ukochaną, z drugiej – postacią obrzędową w rytuale Święta Wiosny. Nie bez znaczenia jest, że ukazany został w towarzystwie młodej dziewczyny, podkreślającej strojem swą kobiecość. Analogie mitologiczne pozwalałyby w niej widzieć odpowiednik towarzyszącej Amorowi Afrodyty.

Ta konfiguracja postaci i łączący je możliwy wątek tematyczny, a także zawarta w opowiadaniu aluzja do obrazu Wouwermana i założona tym samym głęboka znajomość malarstwa, pozwalają przywołać w tym momencie jedno z najszerzej znanych alegorycznych przedstawień Wiosny – słynny obraz Sandro Botticellego *Primavera*, na którym ukazany jest związek Wiosny z Amorem i boginią miłości. Rozsiewająca kwiaty Wiosna przechodzi tam obok przemiennej Wenus-Afrodyty, nad którą unosi się Amor na tle sadu Hesperyd, rodzące złote jabłka⁵¹. Owe złote jabłka do złudzenia przypominają pomarańcze, które zresztą po łacinie nazywane były „*malum aureum*”⁵².

⁴⁹ S (*Koń*, s. 157) podaje: „Koń, zwłaszcza biały, wiąże się ze Słońcem, z jasnością dnia, z ogniem, powietrzem, niebiosami, wodą, bohaterami słonecznymi [...]”.

⁵⁰ Zob. *ibidem*.

⁵¹ Zob. L. Berti, uzupełnienia P. Trzeciak, *Sandro Botticelli*. W zb.: *Sztuka świata*, t. 5 (1992).

⁵² Zob. S, *Jabłko*, s. 112.

Dla budowanej tu hipotezy interpretacyjnej istotne są konotacje symboliczne pomarańcz. Są one symbolem płodności i atrybutem Afrodyty⁵³. W tych znaczeniach wykorzystywane były jako symboliczny dar w ceremonii zaślubin⁵⁴.

Temat Święta Wiosny w nowym świetle ukazuje też jeszcze jedną epizodyczną postać opowiadania: Anglika. Jeśli opowiadanie Nabokowa odczytywać jako historię nieszczęśliwego romansu, to Anglik byłby postacią trzecioplanową, ważną o tyle, że jego spojrzenie kieruje uwagę Wiktora na Ninę i dzięki temu dochodzi do spotkania kochanków w Fialcie. Jednak – jak w przypadku ukrytych analogii między symboliką ofiarną ćmy a śmiercią Niny – można tu zauważyć zastanawiające podobieństwo dwu epizodów, w których uczestniczy Anglik: reakcji na pojawienie się Niny i „polowania” na ćmę. Oto te dwa fragmenty:

odziany w pumpy Anglik w solidnym eksportowym gatunku wychynął spod arkad i wszedł do apteki [...].

Ten sam Anglik teraz mnie wyprzedził. Kiedy wchłaniałem go w siebie razem ze wszystkim innym, dostrzegłem przypadkiem, jak nagle strzela w bok swym dużym niebieskim okiem ze szkarłatnym kącikiem i tak samo nagle zwilża sobie językiem wargi – pomyślałem, że to efekt działania tych wyschłych na pieprz gąbek [które sprzedawano w aptece]; potem jednak spojrzałem tam, gdzie on, i zobaczyłem Ninę. [s. 7]

Na werandzie, gdzie jedliśmy obiad, nie było nikogo prócz Anglika, którego niedawno widziałem; stał przed nim wysoki kieliszek napełniony jasnoszkarłatnym trunkiem i rzucał owalne odbicie na obrus. W oczach Anglika zauważyłem tę samą nabiegłą krwią żądzę, co poprzednio, ale tym razem nie była ona w żaden sposób związana z Niną: chciwe spojrzenie nie kierowało się ku niej, Anglik wbił wzrok w prawy górny róg szerokiego okna, koło którego siedział.

[...] Tymczasem olbrzymi Anglik nagle podjął decyzję, stanął na krześle, przeszedł z niego na parapet i wyciągnąwszy się dosięgnął upragnionego rogu ramy okiennej, gdzie siedziała nieduża włochata ćma, którą zręcznie wsunął do pudełeczka po lekarstwach. [s. 25–26]

Rola Anglika w obu epizodach, jego pełne żądzę spojrzenia łowcy, pozwalają włączyć go w strukturę tematyczną Święta Wiosny jako tego, kto wyznacza ofiarę konieczną dla dopełnienia obrzędu, kto jest egzekutorem i wysłannikiem losu. To przed nim stoi kieliszek czerwonego wina, nazwanego przez Ferdynanda „gołębią krwią” – wina symbolizującego ofiarę. To właśnie odbłask tego wina na obrusie stanie się symptomem nadejścia słonecznej pory roku równocześnie z dopełnieniem się tragicznego losu Niny.

Przy takiej interpretacji Anglik staje się ważnym uczestnikiem rytuału, a jeśli ciągnąć analogie z orszakiem Wiosny ukazany na obrazie Botticellego, upodobnia się do towarzyszącego Wiosnie wysłannika bogów: Merkurego.

W niejasny sposób do spełnienia się rytuału przyczyniają się także Ferdynand i Segur. Pierwszy – jako ten, który czerwone wino nazywa „gołębią krwią”, w rozmowie przywołuje złowrózby motyw „białego konia Wouwermana” oraz kupuje kałamarz w kształcie Góry Św. Jerzego (o roli tej góry w topografii obrzędowej miasteczka już wspominałam). Drugi jest właścicielem żółtego samochodu, związanego kolorystycznie z symboliką solarną, a zabiera Ninę w jej ostatnią podróż – dopełnienie wiosennego rytuału. Obaj objawiają swą demoniczną naturę jako ci, którzy wyszli cało z wypadku – w przeciwi-

⁵³ Zob. L. Pomarańcza. – S, *Granat(owiec)*.

⁵⁴ Pomarańcze przedstawiane są np. – zapewne w tym znaczeniu – na przesyconym symboliką, słynnym obrazie van Eycka *Małżeństwo Arnolfinich* z 1434 roku.

stwie do Niny, która „ostatecznie okazała się jednak śmiertelna”; ich demoniczny charakter ujawnia się też w metaforycznych inwektywach („te salamandry losu, te bazyliżki fartu wyszli z wypadku z miejscowymi i krótkotrwałymi zadrapaniami łusek”, s. 29) – inwektywach, jakimi we wspomnieniach o wypadku obrzuca ich Wiktor. Dobór metafor jest tu znamieny: uruchamia konotacje pejoratywne towarzyszące pojęciom gadów i potworów, ale też może być motywowany mitopoetycko związkiem salamandry z żywiołem ognia i zabójczą mocą bazyliżka⁵⁵.

Metamorfozy

Kilka wyodrębnionych tutaj porządków tematycznych rozbija linearny charakter tekstu i nadaje mu w lekturze migotliwą, dynamiczną postać. Motywy układają się w ciągi, krystalizują się funkcje postaci, by zaraz rozsypać się i ułożyć na nowo, wokół innej zarysowującej się osi tematycznej. Postaci i epizody – przenoszone z jednej do drugiej struktury tematycznej – nabierają nagle znaczenia lub przesuwają się na dalszy plan. Z degradacją mielibyśmy do czynienia w przypadku Wiktora, który z pierwszoplanowej roli kochanka w fabule „romansowej” spada na pozycję – cierpiącego, co prawda, ale biernego – obserwatora obrzędu w rytuale Święta Wiosny. Przykładów „awansu” fabularnego widzieliśmy wiele. Na wysoką pozycję przesuwają się np., jak to pokazywałam, Anglik, który w rytuale pełni niemalże funkcje kapłańskie, w innych zaś układach fabularnych jest postacią trzeciorzędą. Znaczenia nabierają też niby przypadkowe elementy tła, o czym świadczyć może szczególnie sposób ich konceptualizacji i werbalizacji – jak np. ma to miejsce w przypadku metaforyki „książkowej” przy odczytywaniu przesłania losu lub w przypadku funeralno-obrzędowych czy „fiołkowych” metafor w opisie Fialty. Motywy włączają się w dane porządki tematyczne lub z nich wypadają. Jaskrawym przykładem takiej reorganizacji, połączonej ze zmianą sensu, mogą być funkcje wyrażenia „gołębia krew”, któremu przypisana tu została istotna rola w wątku obrzędowym. Ale wyrażenie „gołębia krew” – jako metaforyczne określenie czerwonego wina, „jasnoszkarłatego trunku” w kieliszku Anglika, może też być motywowane szczególnie barwą tego wina, przypominającą odcień pewnej odmiany rubinów, gdyż tak w jubilerskim żargonie zawodowym nazywana jest jedna z trzech odmian rubinów, o szczególnie intensywnym odcieniu szkarłatu⁵⁶. Wino nazwane „gołębią krwią” traci w ten sposób wyraźny związek z symboliką ofiary, z biblijnymi gołębiami ofiarnymi, a staje się winem czerwonym, określonym zleksykalizowaną metaforą oznaczającą jego barwę i odcień, które to określenie zestrojone jest stylistycznie z pretensjonalnym sposobem mówienia Ferdynanda. Taka motywacja znajduje też potwierdzenie w zachowaniu innego bohatera opowiadania, Segura, który – patrząc na kieliszek wina –

Nie wiedzieć czemu, [...] wspomniał Rubinową Różę, damę malującą kwiaty na własnych piersiach [...]. [s. 26]

⁵⁵ Zob. L., *Bazyliżek, Salamandra*.

⁵⁶ W swej autobiografii Nabokow wspomina (*Speak, Memory*, s. 65), że jego matka miała pierścionek z rubinem o odcieniu „gołębiej krwi” – „pigeon-blood ruby”. Jak zdołałam ustalić, określenie takie stosowane jest także w polskim środowisku jubilerskim w odniesieniu do rubinów o intensywnym barwie, zawierających większą domieszkę tlenku chromu.

Niejednoznaczność roli poszczególnych motywów, niestabilność ich układu, możliwość różnokierunkowych przewartościowań – to podstawowe elementy doświadczenia czytelniczego przy lekturze opowiadania Nabokowa. Wątki tematyczne nie układają się tu w trwałą hierarchię. Niektóre z nich mają wręcz charakter hipotetyczny. Taki jest w szczególności temat Święta Wiosny, który wspiera się na znaczących analogiach, niepewnych aluzjach, możliwych sugestiach, ale ani razu nie znajduje potwierdzenia w jednoznacznych wypowiedziach narratora. Przypomnijmy cytowane już słowa, którymi narrator uruchamia proces interpretacji sensu zdarzeń:

i nagle zrozumiałem to, co widziałem, a czego nie pojmowałem – dlaczego kawałek folii tak mocno błyskał na bruku, dlaczego odbłask kieliszka drżał na obrusie, dlaczego morze migotało: białe niebo nad Fiałtą stopniowo i niepostrzeżenie nasyciło się słonecznym blaskiem [...].

W istocie to, co Wiktor „widział, a czego nie pojmował”, to bez wątpienia symptomy nadejścia prawdziwej, słonecznej wiosny. Między nadejściem wiosny a śmiercią Niny mogła więc zachodzić ledwie koincydencja, co służyłoby ewentualnie rozwinięciu tematu ironii losu. Nie musiała temu towarzyszyć mitopoetycka wizja, nadająca tej śmierci obrzędowy charakter i przypisująca jej celowość. Konstrukcja dowodowa podtrzymująca taką właśnie hipotezę interpretacyjną ma wyłącznie charakter probabilistyczny, nie jest to więc interpretacja pewna. Nie jest też pewne, czy sam Wiktor tak właśnie rozumiał zaszłe wydarzenia, nie zostało to przecież bezpośrednio potwierdzone przez narratora. Zebrane poszlaki są liczne, ale ich siła dowodowa może być kwestionowana – zwłaszcza gdy hieratycznym mitologicznym kontekstom interpretacyjnym przeciwstawić zawarte w opowiadaniu elementy kiczu i groteski.

Ta właśnie niespójność stylistyczna, połączenie wysublimowanej gry sensów symbolicznych i analogii mitologicznych z innymi szyframi kulturowymi, to zasadniczy argument przeciwko bezdyskusyjnemu przyjęciu interpretacji zdarzeń jako utajonego Święta Wiosny. Głównymi uczestnikami domniemanego obrzędu stają się przecież: kobieta o dość liberalnych obyczajach i „lirycznych nóżkach”, groteskowy Anglik błyskający przekrwionym okiem i oblizujący się na widok ładnej nieznanym oraz wspinający się na parapet restauracji w pogoni za ćmą. Chłopczyk-Amor to tylko dziecko z „brzuskiem koloru błota”, poruszające się na pałakowatych nóżkach. A dopełnienie rzekomego krwawego rytuału dokonuje się poprzez zderzenie samochodu z ciężarówką wędrownego cyrku, będącego kwintesencją sztuki jarmarcznej. Żółty samochód, który można było wiązać z symboliką solarną i widzieć w nim coś na kształt rydwanu Słońca, kojarzy się raczej z żółtkiem, jeśli się uwzględni stwierdzenie, że przed zabiciem Niny w ostatnią podróż „stał najzupełniej nieruchomy, gładki i cały jak jajko”. Także Fialta – miasto fiołków i sanktuarium Wiosny, ale i „miasteczko kiosk” – ma wiele rysów prozaicznych, a nawet trywialnych, jeśli przypomnieć unoszący się tam zapach spalenizny czy widok robotników posilających się serem z czosnkiem. Istotna dla jej obrzędowej funkcji Góra Św. Jerzego również traci swą magiczną moc i majestat, gdy zestawić ją z upiornie kiczowatym „souvenirem” – kałamarzem będącym jej podobizną, rzeczą „zakurzoną, nieporęczną i całkowicie nieporęczną” (s. 20).

Podobne przewartościowanie dotyka niektórych innych motywów opowiadania, zwłaszcza tych, które były traktowane jako profetyczne komunikaty losu. Czy są one przesłaniem i czy znaczą to, co skłonni bylibyśmy im przypię-

sywać włączając je w kolejne porządki tematyczne? Czy tak właśnie – jako zapowiedź tragicznego końca romansu – pojmował wszystkie wspomniane „zwiastuny” narrator? Niektóre z tych „zwiastunów” są przecież podejrzenie tandetne – jak na przypisywaną im funkcję komunikatów losu. Np. kilkakrotnie wspomniane afisze cyrkowe są pokracznym i groteskowym wytworem jakiegoś domorosłego artysty. Są niechlujnie eksponowane (jeden z nich zwisa odklejony od muru) i dodatkowo zwulgaryzowane przez ośmieszające przeróbki (np. wołyżerka ma dorysowane wąsy). Pomijając to wszystko, ich pojawianie się na trasie przechadzki Wiktora i Niny było całkowicie wytłumaczalne bez odwoływania się do motywacji mistycznych. Pełniły przecież funkcję reklamową: anonsowały przyjazd cyrku, co rzeczywiście miało nastąpić. Tak samo prawdopodobne jako element codziennego życia i oderwane od wszelkiej symboliki mogło być zabijanie kury, łowienie ćmy i inne zdarzenia, traktowane dotąd jako potencjalne nośniki przesłań losu. Łowienie ćmy – jeśli już szukać jakiegoś naddanego sensu – byłoby co najwyżej „znakiem firmowym” autora, który (jak pojawiający się w swoich filmach Alfred Hitchcock) ujawniałby tu swą fascynację motylami⁵⁷.

Jednakże zbierając kontrargumenty dla wytyczonych wcześniej linii tematycznych pamiętać trzeba, że choć poszczególne propozycje odczytań mają status hipotetyczny, samo ich formułowanie znajduje zachętę w znaczących gestach autora, który – począwszy od tytułu zbioru (w oryginale angielskim tytuł ten brzmi: *Nabokov's Dozen*⁵⁸, po polsku: *Feralna trzynastka*) – wymusza poszukiwanie utajonych, wymyślnie zaszyfrowanych sensów. Szukanie głębszych uzasadnień nieszczęśliwej historii prowokowane jest też postawą narratora, który traktuje los jako osobową instancję komunikującą się z człowiekiem i narzucającą mu różne scenariusze życiowe, a więc różne sensowne sekwencje zdarzeń. Odgadywanie tych scenariuszy przez samego narratora i śledzącego jego rozterki czytelnika łączy się z koniecznością budowania koherentnych ciągów z pewnej liczby elementów wyjściowych, które analizowane są w wieloraki sposób, ujawniają różne możliwe znaczenia i związki. Wchodząc w kilka potencjalnych układów tematycznych, wykazują wieloznaczność i ambiwalencję.

W dynamicznej strukturze tekstu motywy przetasowują się, objawiają różne możliwości sensownych zsumowań, ale każde z nich budzi zaraz wątpliwości i domaga się uwzględnienia kolejnych układów scalających. Ostre dysonanse stylistyczne wprowadzają do tekstu element ironii, sugerują możliwość odczytań parodyjnych⁵⁹. W procesie lektury miejsce stabilnych sensów i rutynowych rozwiązań zajmuje konstrukcja ruchoma, o otwartych możliwościach budowa-

⁵⁷ Zob. przypis 22.

⁵⁸ Tytuł ten, który w dosłownym przekładzie znaczy ‘Tuzin Nabokowa’, a nadany został tomowi złożonemu z 13 opowieści, jest parafrazą określenia „*printer's dozen*” ‘trzynastka’, dosł.: ‘drukarski tuzin’. Wiąże się to z omijaniem *tabu*, jakie stanowi feralna trzynastka. Mamy tu do czynienia z szyfrem kulturowym – bardziej enigmatycznym w wersji angielskiej. Ale w obu wersjach językowych tytuł nawiązuje do magicznego znaczenia liczb i przywołuje *implicite* pojęcie *fatum*. Może to też być jednak przywołanie ironiczne.

⁵⁹ Interpretatorzy utworów Nabokowa wykazują, że parodiujące ujęcia pojawiają się w wielu tekstach tego pisarza i są rysem znamienym jego poetyki – zob. liczne wzmianki na ten temat w zb.: *Nabokov: The Man and His Work*, zwłaszcza w wywiadzie z Nabokowem i w rozprawie Appela o *Lolice*.

nia koherentnych ciągów znaczeń. Całość dzieła staje się niejednoznaczna, status każdej wykładni sensu – nieostateczny. Każdy krok w postępowaniu hermeneutycznym kryć może pułapkę, jeśli potraktowany zostanie jako coś stu-procentowo pewnego, nie zaś jako jedno z możliwych posunięć w probabilistycznej przestrzeni odczytań.

Makrostruktura całego opowiadania pozostaje w ruchu. Nie jest możliwe zatrzymanie się na jakiejś jednej, ostatecznej osi tematycznej, nie jest możliwe jednoznaczne streszczenie całości. Migotliwy w swych różnych znaczeniach tekst okazuje się nieredukowalny, jak to bywa w przypadku poezji. Punktem oparcia dla kolejnej wiarygodnej interpretacji może być równie dobrze wątek fabularny, jak i metaforyczny sposób konceptualizacji czy figury dźwiękowo-znaczeniowe w rodzaju paronomazji. A zatem – jak radzi sam autor, mając na myśli złożony sens dzieł literackich:

*You can only re-read a novel. Or re-re-read a novel*⁶⁰.

Lekcja Nabokowa

Wielotorowość interpretacji, charakteryzująca z reguły wybitne utwory literackie i inne dzieła sztuki, jest jedną ze znamienych cech poetyki Nabokowa. Nie chodzi tu przy tym o wielotorowość wzajemnie dopełniających się, ostatecznie zhierarchizowanych sensów, lecz o odczytania alternatywne, nie dopuszczające definitywnego rozwiązania. Nabokow jako autor zadań szachowych⁶¹ pasjonował się rozwijaniem możliwych scenariuszy rozgrywek, zastawianiem pułapek i wprowadzaniem posunięć zmyłkowych. Każdy moment gry aktualizował w jego przekonaniu jedną z wielu strategii, które powinien kreślić i przewidywać grający. O układaniu zadań szachowych (a pośrednio o komponowaniu układów fabularnych) pisarz wypowiada się następująco:

Trzeba zrozumieć, że przy rozwiązywaniu zadań szachowych rozgrywka odbywa się w rzeczywistości nie między Białymi a Czarnymi, ale między układającym zadanie a tym, kto je ma hipotetycznie rozwiązać (tak samo jak w wybitnym dziele literackim, gdzie rzeczywiste starcie zachodzi nie między bohaterami, lecz między autorem a światem), tak że wartość zadania w przeważającej mierze zależy od liczby „drzewek” – zwodniczych ruchów wyjściowych, fałszywych tropów, pozornych zagrywek, chytrze i zachwycająco obmyślonych, by wprowadzić potencjalnego gracza na manowce⁶².

Utwory Nabokowa są więc w dużym stopniu autotematyczne – jako utajona dyskusja z różnymi konwencjami literackimi, z różnymi stylami lektury. Pisarz prowadzi swego rodzaju grę z czytelnikiem: podsuwa mu części znanych schematów, a równocześnie aranżuje zaskakujące przewartościowania, by przewidywalny przebieg i sens układów fabularnych zakwestionować i zdemaszkować tkwiący w nich element konwencjonalności. Podważenie rutynowych rozwiązań i oczywistych interpretacji wytrąca czytelnika z utartych kolein myślenia. Pobudza czujność intelektualną i uczy pokory wobec niezmiernych

⁶⁰ „Można jedynie jeszcze raz przeczytać powieść. Bądź jeszcze i jeszcze raz przeczytać powieść”. Jest to fragment wypowiedzi Nabokowa w rozmowie z J. G. Haymanem. Cyt. za: Ch. Nicol, *The Mirrors of Sebastian Knight*. W zb.: *Nabokov: The Man and His Work*, s. 85.

⁶¹ Zob. Nabokov, *Speak, Memory*, s. 221–225.

⁶² *Ibidem*, s. 223. Zob. też L. S. Dembo, *An Introduction*. W zb.: *Nabokov: The Man and His Work*, s. 6–7. – Nicol, *op. cit.*, s. 86. – Appel, Jr., „*Lolita*”, s. 122–123.

możliwości szukania sensu w potoku zdarzeń. Uczy też, że podwyższony stopień złożoności interpretacji nie gwarantuje automatycznie przewagi takiego sposobu odczytania nad innymi. I tu kryją się schematy myślowe czyhające na naiwnego czytelnika, i tu konieczne jest przeprowadzanie „rachunku znaczeń” oraz unikanie nawyków interpretacyjnych.

W jednym z wywiadów Nabokow wypowiada pod adresem początkujących krytyków literackich następujące rady, które można traktować jako instrukcje lektury skierowane do jego czytelników:

Ucz się rozróżniać banał. Pamiętaj, że pospolitość wyrasta na „ideach”. Wystrzegaj się modnych przesłań. Pytaj się sam siebie, czy symbol, który wykryłeś, nie jest śladem twych własnych stóp. Odrzucaj alegorie. Wszelkimi sposobami staraj się przekładać „jak” ponad „co”, lecz nie pozwól, by było mylone z „co z tego”⁶³.

Tym, co w istocie stanowi czynnik sensotwórczy, moc napędową uruchamiającą różne porządki tematyczne opowiadania *Wiosna w Fialcie*, jak i innych utworów Nabokowa, jest właśnie znajomość różnych konwencji literackich, zdolność rozpoznawania najmniejszego nawet śladu utartych schematów utrwalonych w różnych przekazach kulturowych. Czynniki intertekstualne podtrzymują koherencję kilku nakreślonych tutaj układów tematycznych analizowanego opowiadania. Mamy w nim przecież nieszczęśliwą historię miłosną, która jest tematem wielu śpiewanych romansów, melodramatów, powieści i filmów, także z kręgu sztuki popularnej. Mamy opowieść o zagadce ludzkiego losu, co wielokrotnie było podejmowane w utworach literackich – od tragedii antycznej poczynając, a także w innych sztukach fabularnych: w filmach, baletach, pantomimach, operach, nawet w programowych utworach muzycznych (np. w kompozycji H. Berliozy *Symfonia fantastyczna. Epizod z życia artysty*). Mamy, być może, przywołanie mitu i związanych z nim rytuałów (czemu patronowałyby *Święto wiosny* I. Strawieńskiego, a w obrębie literatury – m.in. Th. Mann, zwłaszcza jego *Śmierć w Wenecji*).

Nabokowa fascynowała proteuszowa natura motywów, funkcji postaci, wpisywanie się wątków w różne możliwe porządki interpretacyjne. Zasadą organizującą jego utwory jest zasada metamorfozy⁶⁴.

Kryje to głębokie implikacje światopoglądowe. Ukazuje świat z natury swej niestabilny, będący przedmiotem probabilistycznych dociekań – świat, który „nie zmienił się w spoistą materię i nadal zachował różne rejony nieuchwytej i boskiej natury”⁶⁵. W autotematycznym opowiadaniu *Pasażer jeden z bohaterów*, Pisarz, *alter ego* autora, komentując pewną zagadkową historię, rzuca następującą uwagę:

Można wymyślać do woli. Trudność polega na tym, że jesteśmy pogrążeni w ciemności – może życie miało na myśli coś znacznie głębszego i subtelniejszego⁶⁶.

Szukanie tego czegoś „znacznie głębszego i subtelniejszego”, szukanie zasad scalających atomy zdarzeń, a więc szukanie racjonalności w świecie, to nigdy

⁶³ Zob. Appel, Jr., *An Interview with Vladimir Nabokov*, s. 22–23.

⁶⁴ Na temat zastosowania transformacji i zasady metamorfozy w utworach Nabokowa – zasady, dla której prototypem stał się w świadomości pisarza cykl biologiczny motyli – zob. Appel, Jr., *„Lolita”*, s. 111–112.

⁶⁵ V. Nabokov, *Leonardo*. W: *Opowiadania*. Przełożyła T. Truszkowska. Kraków 1988, s. 48.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 38.

nie kończące się zadanie, jakie stawia sobie człowiek. To człowiek rozpoznaje możliwe związki zdarzeń, człowiek nadaje magmie rzeczywistości strukturę przyczynowo-skutkową, człowiek konstruuje z wielu rozproszonych doświadczeń życiowych, a także czytelniczych, spójne wątki tematyczne. Człowiek też może ulegać złudzeniom prostych czy wyszukanych rozwiązań, gdy zbyt łatwo zawierzy przyswojonym schematom interpretacyjnym. Wydobywanie na jaw tych schematów i podważanie ich ostatecznego statusu to podstawowy rys metody twórczej Nabokowa.

Pisarstwo jego zbliża się w pewnym stopniu do poetyki kryminału⁶⁷. Podobnie jak dobry autor kryminału – Nabokow mnoży możliwe powiązania faktów, zastawia pułapki interpretacyjne, zmusza czytelnika do bardzo uważnej lektury, uwzględniającej każdy szczegół opisywanych zdarzeń, a nawet drobniawczy sposób ich słownego przedstawienia. Wykorzystuje nawyki myślowe czytelnika i ukazuje ich zawodowość. Ujawnia, że „prawdopodobne” nie zawsze przybiera jeden najprostszy kształt i że prawda nie zawsze bywa prawdopodobna. Ten rys swej poetyki tak rozpoznaje sam pisarz w autotematycznym, przywołanym już tu utworze *Pasażer*:

Znam pański styl – rzekł krytyk [...]. – Gdybyś pan pisał nowelkę kryminalną, pańskim czarnym charakterem okazałby się nie człowiek, którego nikt nie podejrzewa, lecz osoba, którą od samego początku opowiadania każdy uważa za winną; w ten sposób wyprowadziłby pan w pole doświadczonemu czytelnikowi, przyzwyczajonemu do rozwiązań, które nie są oczywiste. Wiem, że lubi pan wywoływać wrażenie niespodzianki za pomocą najbardziej naturalnego rozwiązania, lecz niech pan nie ufa zbyt własnej metodzie. Wiele jest w życiu rzeczy przypadkowych, ale też i niezwykłych. Słowu dane jest wzniosłe prawo spiętrzania zbiegów okoliczności i przekształcania transcendentálnych spraw w coś nieprzypadkowego⁶⁸.

Jednak metoda twórcza Nabokowa tylko do pewnego stopnia przypomina zasadę konstruowania kryminału. Zagadka kryminalna zawsze znajduje rozwiązanie, a wszelkie inne hipotezy interpretacyjne budowane przez czytelnika ulegają jednoznaczniemu podważeniu i obaleniu. W utworach Nabokowa mamy natomiast do czynienia z labiryntem sensów, labiryntem, którego splątane korytarze prowadzą do wielu wyjść, pozostawiając błądzącego czytelnika w niepewności, czy gdy wybierze jeden z nich, nie ominie tego, przy którym ukryty jest skarb. Trzeba więc wędrować po wszystkich, poszukując wciąż innych przejść i nie mając pewności co do celu tej wędrówki. Jednak samo wędrowanie – samo kreślenie spójnych hipotez interpretacyjnych, samo budowanie linii tematycznych – zyskuje wartość, bo tylko taka droga prowadzi do wyłonienia sensu. Nawet gdyby ten sens był projekcją iluzorycznych całości.

⁶⁷ Wątki kryminalne i schematy fabularne kryminału odnaleźć można w wielu opowiadaniach czy powieściach Nabokowa, a sam pisarz też miał świadomość powinowactwa swej metody twórczej z poetyką kryminału. Zob. jego opowiadanie *Pasażer*, s. 37.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 37–38.