

Mąż jako czytelnik. „Że gdy raz w Aleppo...” Vladimira Nabokova – propozycje lektury.

Maciej Mrozik

Roztrząsania i rozbiory

Mąż jako czytelnik.
Że gdy raz w Aleppo... Vladimira Nabokova
– propozycje lektury

A truth in art is that whose contradictory is also true.
(Oscar Wilde *The Truth of Masks*)

Wymyślenie więc Imainacji, czyli (jak pospolicie nazywamy) Fikcja, duszą jest Poezji.
(Filip Neriusz Golański *O wymowicie*)

Toutefois il se peut faire que je me trompe, et ce n'est peut-être qu'un peu de cuivre et de verre que je prends pour de l'or et des diamants.
(René Descartes *Discours de la méthode*)

W maju 1943 roku Vladimir Nabokov napisał *Że gdy raz w Aleppo...*¹, swoje drugie i bodajże najlepsze opowiadanie w języku angielskim². To tekst złożony,

¹ V. Nabokov *Że gdy raz w Aleppo...*, przeł. L. Engelking, w: *Feralna trzynastka*, Gdańsk 1995. Polskie cytaty według tego wydania, chyba że zaznaczono, iż chodzi o: tegoż *Gdy raz w Aleppo...*, w: *Opowiadania*, przeł. T. Truszkowska, Kraków 1988. Tekst oryginału na podstawie wydania: tegoż *That in Aleppo Once...*, w: *The Stories of Vladimir Nabokov*, Vintage, New York 1997.

² Tu i wszędzie dalej fakty biograficzne podają za dwutomową biografią B. Boyda *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Vintage, London 1993 oraz *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton University Press 1991. Miejscami posiłkuję się też

niejednoznaczny, otwarty na wielość lektur i interpretacji – chyba nie sposób nad nim do końca zapanować³. Jego forma organicznie łączy się z treścią – pozbawione segmentacji wewnętrznej, jest najbardziej zwartym wśród opowiadań amerykańskich Nabokova (właściwie to nowela).

Nawet pobieżna lektura podsuwa kilka możliwych odczytań. *Że gdy raz w Aleppo...* można widzieć jako opowiadanie (Kafkowskie w duchu) o makabrze biurokracji. Albo jako tekst o koszmarze zdrady. Albo o fikcji i zmyśleniu. Albo o ograniczonych możliwościach poznawania rzeczywistości. O samotności. O sztuce. O szaleństwie, uwięzieniu, zbrodni. Przede wszystkim zaś – jako parabolę o stosunku tekstu do rzeczywistości, fizycznej i metafizycznej.

Jest to tekst przedziwny i przewrotny. Obiecuje wiele, nie daje właściwie nic. Ma ostatecznie rozstrzygnąć wszystkie zagadki, ale oczywiście tego nie robi. Przy jego lekturze proponuję zwrócić uwagę na trzy kwestie: wątków autobiograficznych, związków z innymi utworami Nabokova oraz funkcjonowania motywu fikcji i fikcyjności.

Życie i twórczość

Jak łatwo się domyślić, część realiów tego tekstu zaczerpnął rosyjsko-amerykański pisarz z własnego doświadczenia. Zaskakujące może okazać się, które to konkretnie elementy.

Po pierwsze, chodzi oczywiście o udrękę przy załatwianiu dokumentów uprawniających do wyjazdu z Francji do Stanów. Nie było to łatwe: należało zdobyć zarówno wizę wjazdową (angielską albo amerykańską), jak i wjazdową (francuską). Do tego potrzebny był jakiś wiarygodny powód wyjazdu, najlepiej propozycja pracy. Później następowało niekończące się odsyłanie od urzędu do urzędu bez nadziei na szybkie załatwienie sprawy. Szczególnie trudne było zdobycie wizy wyjazdowo-

następującymi tekstami: A. Field *Nabokov: His Life in Art*, Little, Brown and Company, Boston 1967 i *Nabokov: His Life in Part*, Viking, New York 1977; B. Nosik *Mir i dar Nabokowa*, Sankt-Pietierburg 2000, S. Schiff *Vera Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2005.

- ³ Spośród istniejących jego interpretacji wspomnijmy: odczytanie poszukujące w tekście obrazu procesów psychicznych, postulowanych przez psychoanalizę (zob. G. Green *Freud and Nabokov*, University of Nebraska Press, Lincoln 1988, s. 65-70), zdawkowe zestawienie tego opowiadania z *Emmą Zunz* J.L. Borgesa (zob. L. Toker *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Cornell University Press, Ithaca 1989, s. 136), próbę wpisania go w model „autorskiej tyranii” (zob. M. Wood *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton University Press 1995, s. 210) oraz lekturę koncentrującą się na wątku kryminalnym (zob. A.N. Drescher *A Reading of Nabokov's „That in Aleppo Once...”*, tekst publikowany jak dotąd wyłącznie w Internecie: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/dresch1.htm>). Kwestię fikcjonalności podejmuje (lakonicznie) G. Barabtarlo (zob. G. Barabtarlo *English Short Stories*, w: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, red. V.E. Alexandrov, Garland, New York 1995, s. 106-107).

wej. Jedna z francuskich prefektur zgubiła paszporty państwa Nabokovów. By je odnaleźć, Wiera i Vladimir musieli dać urzędnikowi łapówkę (po czym ten i tak źle ich skierował). Kiedy wreszcie wezwano pisarza do miejscowego MSZ, nie było pewne, czy nie zostanie tam aresztowany za przekupstwo. Wizę amerykańską Nabokovowie załatwili w ostatniej chwili, gdy niewiele brakowało, by pisarz nie został wcielony do francuskiej armii.

Także zdobycie biletów na prom było – w ich sytuacji finansowej – cudem. A jeszcze potem w przeddzień podróży – 19 maja 1940 roku – mały Dymitr (syn pisarza) ciężko zachorował. Rodzice bali się, że nie zostanie wpuszczony na pokład. Po nocy szprycowania dziecka lekami (w pociągu) jakoś się jednak udało... W trzy tygodnie po odbiciu „Champlaina” od francuskich brzegów dom przy ulicy Boileau, ostatnie lokum Nabokovów we Francji, został zniszczony podczas bombardowania.

Losy blakającego się po Francji autora listu z *Źe gdy raz w Aleppo...* są zatem amplifikacją autentycznych doświadczeń samego pisarza. Bohaterowie tego tekstu nie załatwili przed wyjazdem z Paryża formalności związanych z dalszą podróżą. Później zaś wszystko miesza się w jednolitą masę rozpaczy: zdobywanie papierów, poszukiwanie żony oraz dociekania, które mają ułatwić zrozumienie jej zdrady.

W opowiadaniu załatwianie spraw na drodze urzędowej rozgrywa się w groteskowo-makabrycznej poetyce: „ogłupiały staruch”, „przypominające scenę z sennego koszmaru zmagania z telefonem”, rozesłanie przez policję „niewłaściwych informacji do paru najmniej prawdopodobnych miejsc”, wrzeszczący funkcjonariusze i pisujący wiersze „tłusty *commisaire*”. Bohater przeżywa wszystko to naraz. W szczytowym punkcie jego dysforii problemy zlewają się w jednolitą wizję po kafkowsku absurdalnego świata, w którym rozwiązanie zagadki jest konieczne i niemożliwe:

I proszę zauważyć, pomiędzy etapami tego śledztwa próbowaliśmy wydębic od niechętnych władz pewne dokumenty, które z kolei pozwalały w przewidziany przez prawo sposób starać się o inny rodzaj dokumentów, będących odskocznią do uzyskania zgody na ubieganie się przez jej posiadacza o jeszcze inne papiery, a te – być może – mogły pomóc mu odkryć, jak i dlaczego to wszystko się stało.

A teraz druga kwestia. Nie jest przypadkiem, że motyw ucieczki przed najeźdźcą łączy Nabokov w swym opowiadaniu z motywem zdrady. Jest to związane z innym wydarzeniem w jego życiu – epizodem mało znanym, aczkolwiek niezwykle istotnym – romansiem z Irińą Guadanini.

Do historii tej jako pierwszy dotarł Andrew Field, który jeszcze za życia pisarza wydał jego autoryzowane biografie. Do publikacji jakiegokolwiek wzmianki o Guadanini wtedy nie doszło. Dopiero w latach 90. najpierw Brian Boyd, a potem już pełniejszym głosem Stacy Schiff ujawnili związki pozamałżeńskie pisarza.

Pewne szczegóły tego dość dramatycznego romansu (pisarz chciał opuścić rodzinę) w zastanawiający sposób łączą się z treścią listu naszego narratora. Można to dostrzec choćby przez porównanie następujących dwóch cytatów. Narrator *Źe*

gdy raz w Aleppo... pisze: „jestem obecnie przeświadczony, że moja żona nie istniała. Może Pan znać jej nazwisko skądinąd, ale to nie ma znaczenia: jest to nazwisko złudy”. Zaś w jednym z listów Nabokova do Iriny Guadanini czytamy (o Wierze): „Przekonuje siebie i mnie (bez słów), że jesteś tylko halucynacją”⁴.

Cała sprawa miała miejsce na początku 1937 roku, kiedy to Nabokowowie postanowili uciekać z Berlina do Paryża. Vladimir wyjechał pierwszy, by przygotować wszystko na przyjazd żony. Nie znalazł pracy, za to w styczniu spotkał wielbicielkę swego talentu, Irinę Guadanini. W lutym można już było mówić o romansie.

Irina zrobiła na Nabokowie niezwykle silne wrażenie. „Kocham Cię tak, że nie da się tego wyrazić słowami”⁵ – pisał w liście do nowej ukochanej najznakomitszy pisarz rosyjskiej emigracji. Równocześnie zaś przeżywał męki wyrzutów sumienia. Wiera, choć chyba nieświadoma tego, co się dzieje, za wszelką cenę usiłowała sprowadzić męża do Pragi, gdzie mogliby się spotkać z jego matką. Natomiast Nabokov w codziennych listach prosił, by żona udała się na południe Francji (ale nie do Paryża!), gdzie zamieszkają.

Ostatecznie każde postawiło na swoim: Nabokov miał odwiedzić żonę i syna w Pradze, by potem wysłać ich do Francji. Plan nie okazał się jednak łatwy w realizacji. Nabokov, którego nansenowski paszport był wydany w Niemczech, nie mógł liczyć na otrzymanie czeskiej wizy we Francji. Wiera była już w Pradze, kiedy pisarz zaczął ubiegać się u władz francuskich o nowy paszport. W listach skarżył się na łuszczycę i ból zęba oraz brak czasu (to wszystko nie bez związku z Iriną). Gdy zgłosił się po nowy paszport do prefektury, powiedziano mu, że podanie zaginęło, zaś stary, niezwykle zniszczony dokument urzędnik chciał wyrzucić.

Kiedy wreszcie dopełniwszy wszelkich formalności Nabokov spotkał się z rodziną w Pradze, zaczął przeżywać katorgę podwójnego życia. Nieustannie myślał o Irinie, z którą w tajemnicy przed żoną korespondował, posługując się na *poste restante* pseudonimem V. Korff – baronowa Nina von Korff to prababka Nabokova po mieczu, która wydała córkę za własnego kochanka, by mieć do niego wygodniejszy dostęp. Listy, które pisze do Guadanini, są pełne rozpaczy i wewnętrznego rozdarcia. Ich główny temat, prócz miłości do Iriny, to zalety żony.

W tym czasie Wiera otrzymała anonim ujawniający romans męża, ale nie zareagowała. Po jakimś czasie z Pragi Nabokowowie jadą do Franzesbadu, a potem do Marienbadu, gdzie Nabokov pisze brutalne, paranoiczne opowiadanie *Obłok, jezioro, wieża*. Pod koniec czerwca (to już pół roku) cała rodzina udaje się do Paryża, gdzie Nabokowowi znowu udaje się spędzić kilka chwil z Iriną. Wkrótce Vladimir z żoną i synem wyjeżdża na kilka miesięcy do Cannes. Tu pisarz nie wytrzymuje napięcia i przyznaje się Wierze do zdrady. Wszystko wskazuje, iż więź małżonków zostanie odbudowana – ale nagle żona odkrywa, że Vladimir nadal koresponduje z kochanką. Wspólne dni zamieniają się w nieustanne kłótnie, na które on skarży się w listach do Iriny.

⁴ Cyt. za S. Schiff *Véra...*, s. 110.

⁵ Cyt. za B. Nosik *Mir...*, s. 325.

Całkiem niespodziewanie we wrześniu Irina przyjeżdża do Cannes i usiłuje namówić Nabokova na wspólną ucieczkę (jakby groteskowa transfiguracja dziecięcej przygody z małą Claude Deprès *vel* Colette), ale ten jednoznacznie odmawia i żąda zwrotu listów (Guadanini nie spełniła tego żądania, dzięki czemu w ogóle wiemy o sprawie). W jego życie wkracza znów porządek, osobowość powraca do zintegrowanej monowersji – a w każdym razie tak twierdzi Brian Boyd, który traktuje romans z Guadanini jako jedyny przypadek niewierności małżeńskiej Nabokova. Być może nie zgodziłby się z nim Andrew Field, a otwarcie przeczy takim tezom Stacy Schiff.

Ci autorzy, którzy piszą o romansie z Iriną, podkreślają, że w swoich listach do kochanki Nabokov nieustannie powraca do tematu graniczącego z histerią i szaleństwem wewnętrznego rozdarcia. Z pewnością coś z tych doświadczeń przeniknęło do *Że gdy raz w Aleppo...*, opowiadania bądź co bądź o zdradzie⁶.

Jest jeszcze trzecia, najsłabsza analogia biograficzna. Bardzo niewiele wiemy o zaręczynach pisarza ze Swietłaną Siewert, zerwanych 9 stycznia 1923 roku przez rodziców narzeczonej. Swietłana była w pewnym stopniu pierwowzorem ukochanej Łużyna. Niejasne są związki tego zdarzenia i ucieczki zranionego Nabokova do Soliès-Point z treścią opowiadania *Że gdy raz w Aleppo...* Wiadomo, że z Prowansji zrozpaczony Nabokov wysłał jeszcze do Swietłany listy⁷, ale jak dotąd żadne materiały z tego okresu nie zostały opublikowane. Wiemy też, że pracował tam przy zbieraniu owoców, a w naszym opowiadaniu motyw pomarańczy jest klamrą łączącą moment zniknięcia i odnalezienia, tak więc owoce (także wiśnie) są jakby atrybutem żony bohatera.

Można powiedzieć, że autor listu z *Że gdy raz w Aleppo...* prowadzi w imieniu Nabokova (bo do jego *alter ego* list jest adresowany) śledztwo w sprawie zdrady, której winny był sam Nabokov. Psychoanalitycznie rzecz biorąc, jest to list nieświadomego do tego, co świadome. Bohater-narrator przedstawia urywek swej autobiografii, uporządkowanej pod jednym kątem: dociekań w kwestii własnej jawiskowej żony i jej domniemanego szaleństwa bądź zdrady (nasuwa się analogia do Edypa). Śledztwo jest od początku daremne, gdyż płonna musi być każda nadzieja uchwycenia i unieruchomienia własnego pragnienia. Bohater mówi: Chcę odkryć sens swego pragnienia, jednak jest ono z natury zbyt ulotne, bym mógł je uchwycić (bo jest nim już sama ta chęć). Nie ma tu okrzyku: Moja żona mnie zdradziła! Raczej: Pragnę wiedzy! Sytuacja jest rozpaczliwa. Narrator ma przeczucie, że stoi u progu wielkiej zagadki, jednak nie potrafi uchwycić jej istoty. Albo też zna odpowiedź, ale gotów jest zrobić wszystko, by jej nam nie zdradzić...

⁶ B. Nosik domyśla się cienia Iriny także w postaciach Niny z *Wiosny w Fialcie* i Lizy Bogolipow z *Pnina* (zob. B. Nosik *Mir...*, s. 324-325). *Wiosnę w Fialcie* łączy z naszym tekstem A.N. Drescher *A Reading...* – być może należy tu wyczytać osobiste pragnienie Nabokova, by kochanka zginęła?

⁷ Zob. M.D. Shrayer *The World of Nabokov's Stories*, University of Texas Press, Austin 1999, s. 300.

Najbardziej elementarna interpretacja tego tekstu, w duchu lacanowskim, polegałaby na uchyleniu się od interpretacji. Skoro jest to tekst o pragnieniu, o tym, jak bohater usiłuje złapać w swe niezgrabne palce ulotne widmo „innego”, to naturalne, że ostatecznie nic nie udaje mu się uchwycić, że „inny” mu umyka, że właściwie koniec opowiadania nie jest puentą, ale rozpląnięciem się i tak dość mętnej fabuły. Śledztwo narratora dotyczy najgłębszych pokładów jego własnej świadomości, języka, istnienia. I przez to w pewnym stopniu skazane jest na porażkę, bo pomiędzy wiedzą a tajemnicą można co najwyżej osiągnąć rozchwybotaną równowagę – każda próba stanowczego przechylenia szali jest szaleństwem. Na pytania: kim jestem? skąd pochodzę? czym jest rzeczywistość? – nie ma satysfakcjonujących odpowiedzi, bo „rzeczywistość to bardzo subiektywna sprawa”⁸. Lektura *Ze gdy raz w Aleppo...* może dostarczyć naszemu *ego* wstrząsu podświadomego poznania, ale nic o niej samej nie da się powiedzieć, bo to, co się w niej dzieje, dzieje się poza językiem.

Inne odczytanie zaproponował Alexander Drescher⁹. Według niego, prawdziwa zagadka tego tekstu tkwi nie w postaci żony, ale narratora. Dlaczego tekst jest mętny? Bo autor listu usiłuje przed nami coś ukryć. Coś na temat swojej żony i jej tajemniczego zniknięcia. Jego język nie dotyka tego, czego język dotknąć nie może: śmierci. Ale nie dlatego, że nie może – tylko dlatego, że nie chce. Żona nie żyje i właśnie mąż jest jej zabójcą. Śledztwo jest beznadziejne dlatego, że rzeczą, której bohater najbardziej ze wszystkiego pragnie, jest, by nie doszło do żadnego odkrycia. List to albo rojenie chorego z rozpacz (i odrazy?) umysłu, albo próba skonstruowania alibi. Tu także widać analogię do historii Edypa...

Motywy wybrane

Wątki i motywy pojawiające się w *Ze gdy raz w Aleppo...* nie są w twórczości Nabokova osamotnione. Nici łączące ten tekst z innymi są liczne i biegną zarówno w przyszłość, jak i w przeszłość, zarówno ku twórczości prozatorskiej, jak i poetyckiej. Przyjrzyjmy się kilku najważniejszym.

Niewątpliwym łącznikiem z twórczością rosyjską jest środowisko, w którym rozgrywa się akcja opowiadania. Tekst wpisuje się w nurt „emigracyjny” twórczości Nabokova, nurt obecny w niej niemal od początku. Owocne okazuje się tu szukanie analogii według klucza „epistolarności”. Najistotniejszy wydaje się kontekst opowiadań rosyjskich, zwłaszcza dwóch: *Pismo w Rossiju* (napisanego w 1925 roku) i *Admiraltieskaja Igła* (1933)¹⁰.

⁸ V. Nabokov *Zdecydowane poglądy*, przeł. O. Stanisławska, „Zeszyty Literackie” 1997 nr 2, s. 57.

⁹ Zob. A.N. Drescher *A Reading...*

¹⁰ *Pismo w Rossiju*, w: *Russkij pieriod. Sobranije soczimenij w 5 tomach*, sost. N.I. Artiemienko-Tołstoj, tom 1: 1918-1925, Sankt-Pietierburg 2000; *Admiraltieskaja igła*, w: *Russkij pieriod...*, tom 3: 1930-1934, Sankt-Pietierburg 2001.

W obu wypadkach są to listy Rosjanina na emigracji do kochanki z lat rosyjskich. Pierwszy to melancholijny obrazek z życia w Berlinie. Kończy się deklaracją szczęścia w samotności oraz opowieścią o pewnej Rosjance, której mąż zmarł, a ona powiesiła się na jego nagrobnym krzyżu. Nie jest do końca jasne, kto teraz popełni samobójstwo – autor listu czy jego kochanka. Jednakowoż wydaje się, że takie rozwiązanie dla któregoś z nich jest nieuniknione. Konstrukcja zakończenia jest niemal identyczna, jak w późniejszym o blisko dwadzieścia lat tekście amerykańskim.

Drugie opowiadanie to tekst anonimowego listu do rosyjskiego pisarza, Siergieja Sołncewa. Autor listu sądzi, że Sołncew to w rzeczywistości pseudonim, za którym ukrywa się jego petersburska ukochana, Katia. Uważa, iż Katia zbezczeszczyła pamięć ich rosyjskiego romansu, pisząc na jego temat powieść, której poziom literacki jest żałośnie niski, a sprzeniewierzające się pamięci o ich miłości przeinaczenia – kompromitujące. Jednak dopuszcza też myśl, iż zbieżność fabuły powieści i życia może być przypadkowa, dlatego postanawia zachować anonimowość. A więc i tu ostatecznie nie mamy pewności. Analogia do *Że gdy raz w Aleppo...* jest subtelna, ale tematycznie niemal pełna.

Jedną z konsekwencji wspomnianego wcześniej zerwania z Swietłaną Siewert, oprócz spraw czysto „życiowych”, było pełne uformowanie się Nabokova jako pisarza rosyjskiego. W tym czasie pojawiły się pierwsze jego utwory poetyckie większej wartości¹¹. Wśród nich szczególnie uderzający jest napisany wieczorem 9 stycznia 1923 roku, po powrocie od niedoszłych teściów, wiersz *Fimis*. Kończy go sugestia, że dysforia, której doświadczają poeta i jego ukochana, jest tylko złudzeniem, złym snem, z którego w końcu uda się przebudzić (motywnie snu powraca w utworach z tego okresu wielokrotnie). Nie mniej znamienne jest napisany następnego dnia wiersz zaczynający się od słów „Ja widział śmierć twoją...”.

Oniryczność i poczucie, że rzeczywistość jest czymś subiektywnym, które wydaje się być istotną cechą naszego opowiadania, to motywy wywodzące się z takich utworów rosyjskich Nabokova, jak *Zaproszenie na egzekucję* i *Oko*. Leona Toker wspomina *Że gdy raz w Aleppo...*, omawiając pierwszą z tych powieści¹²: „rzeczywistość” przestaje być istotnym kryterium, kiedy wkraczamy w świat snu (koszmaru) i wyobraźni. W świecie Cyncynata udana ucieczka z więzienia kończy się otwarciem drzwi domu, które prowadzą z powrotem do celi, a przed chwilą przesuwany stół ma nogi „od wieków przyśrubowane do podłogi”¹³.

Wizję „rzeczywistości subiektywnych” zawiera w formie wręcz alegorycznej krótka powieść Nabokova z okresu rosyjskiego – *Oko*. Jej główny bohater (choć jest narratorem) przez większość opowiadania nie istnieje „sam w sobie”, a jedy-

¹¹ Zob. B. Boyd *Vladimir Nabokov...*, s. 202-204.

¹² L. Toker *Nabokov...*

¹³ V. Nabokov *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 1990, s. 21.

nie w relacji osób trzecich. A właśnie lustrzane odbicie jest motywem zaznaczającym w opowiadaniu moment dysocjacji – od tej chwili nie będzie już jednej jedynej rzeczywistości: „spojrzała na mnie w dół tak, jak gdybym był odbiciem w sadzawce, które zauważyła po raz pierwszy w życiu”. Równie wyrazisty obraz funkcjonowania owej „zasady subiektywizmu” daje końcowy rozdział *Pnina*, zderzający dwie, równie prawdziwe, subiektywne wizje świata.

Zestawiając opowiadanie z fabułą *Pnina* możemy też spekulować, iż żona jednak wsiadła na statek, ale nie z mężem, a z kochankiem. Takie bowiem połączenie motywu zdrady małżeńskiej i ucieczki z Europy występuje w tamtej powieści. Ale nie tylko – powraca ono nieznacznie zmienione także w początkowych partiach *Lolity* (zdrada Walerii).

Charakterystyczny dla naszego opowiadania motyw przemieniania się realnego przeżycia w coś niedostępnego i nieprzystępnego, we wspomnienie (w tekst), pojawia się w amerykańskiej twórczości Nabokova często, także właśnie w *Lolocie*, której narrator pisze „mogę się bawić już tylko słowami!”¹⁴. Również widmowy pościg pociągami – w którym najpierw możemy się domyślać goniącego młode małżeństwo kochanka, później zaś, wraz z opuszczonym mężem, śledzimy domniemaną parę – prefiguruje „podróżny” wątek *Lolity*.

Warto też zwrócić uwagę na konstrukcję bohatera, który jest adresatem listu: przebywającego w Stanach rosyjskiego emigranta W. (w oryginale i w przekładzie Teresy Truszkowskiej – V.), który „zdradza [rosyjską] literaturę narodową”. Aluzja do samego Nabokova jest oczywista. Zresztą list zawiera dalszą, żartobliwą charakterystykę w krzywym zwierciadle. W. jest bowiem „szczęśliwym śmiertelnikiem” (jeden z elementów poza Nabokova), z „uroczą rodziną”, na którą składają się żona Ines (znał przecież pewną Irinę) i bliźnięta nieznanej płci (miał jednego syna, ale bliźnięta i sobowtóry fascynowały go i często pojawiają się w jego twórczości). Autor listu wspomina o „urozmaiconej pracy (jak tam Pańskie porosty?)”, co przypomina szerokie horyzonty samego Nabokova (w tym wypadku chodzi przede wszystkim o lepidopterologię).

Taka „gra w siebie” nie jest w twórczości Nabokova czymś nowym. W finale *Króla, damy, waleta* Nabokov portretuje siebie z żoną jako przechodniów. V. (lub V.N.)¹⁵ to inicjał, który nieustannie się powtarza w jego utworach. Tak tytułuje siebie narrator *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta*, blisko spokrewniony z Wadimem Wadimiczem N., „autorem” *Patrz na te arlekińki!* Nazwisko głównego bohatera *Ady*, Veen, to wariacja na temat zapisu angielskiej wymowy VN (wi-en, a więc „vee” „en”). Do najbardziej znanych kalamburowych „wcielen literackich” Nabokova należą, oprócz Sirina: Vivian Darkbloom, V. Cantaboff, Vivian Calmbrood i Dorian Vivalcomb, Cantab, a także bardziej pospolity MacNab i bardziej subtel-

¹⁴ Przekład mój, w oryg. „I have only words to play with!” (*The Annotated Lolita*, red. A. Appel, Penguin, London 2000, s. 32).

¹⁵ Czasem jeszcze subtelniej, np. para głównych bohaterów *Wiosny w Fialcie* to Wiktor i Nina.

ny Wasilij Szyszkwow. Być może ich krewnym jest także Boke (z *Pnina* oraz opowiadań *Muzyka* i *Lance*¹⁶), z pewnością zaś: „ulubiony filozof” Nabokowa: Pierre Delalande. We wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z wyraźnymi aluzjami do osoby samego autora, najczęściej z lekką domieszką autoironii. Warto też wspomnieć, że Wiera, prowadząc korespondencję męża w okresach, gdy sam się tym nie zajmował, w swoich listach na ogół mówiła o nim „V” lub „VN” (jej inicjały są takie same... można by sądzić, że i ona jest jego wymysłem). Nabokow uwielbiał skróty, akronimy, kalambury i akrostychy – każdą formułę, która pozwalała ukryć jedno słowo za drugim słowem i jedną tożsamość za inną. Maski (które i w tym opowiadaniu się pojawiają) były jego pasją.

Żona jako fikcja

Główne źródło swego zagubienia narrator ujawnia w zdaniu, które już cytowaliśmy: „jestem obecnie przeświadczony, że moja żona nie istniała”. Oto ostatni aspekt opowiadania, któremu się przyjrzymy: kartezyjańskie śledztwo w sprawie egzystencji. Nasz bohater kwestionuje istnienie „świata” (tu w postaci żony) – nie przychodzi mu jednak do głowy zakwestionowanie samego siebie. Być może tu tkwi jego błąd, chyba że po prostu wypiera zbrodnię, jakiej dokonał? Pierwszy wybuch miłości Nabokov opisuje tak:

znamy przecież wszyscy tę oślepiającą eksplozję, spowodowaną głupim podniesieniem laleczki z podłogi skrupulatnie porzuconego domu: żołnierz, który ją podnosi, nie słyszy niczego, dla niego jedynie ekstazy, bezdźwięcznie, nie znając żadnych granic rozrasta się to, co przez całe życie było malutkim jak lepek szpilki punkcikiem światła w mrocznym jądrze jego istnienia. W istocie przyczyną, dla której kojarzymy śmierć z niebiosami, jest to, że widzialny firmament, zwłaszcza nocą (nad naszym zaciemnionym Paryżem z wymizerowanymi łukami na Boulevard Exelmans i nieustannym alpejskim bulgotaniem wyludnionych ustępów) jest najstosowniejszym symbolem owego potężnego milczącego wybuchu.

Ten barokowy błysk łączy wszystko, co składać się może na nagły „wybuch duszy”: miłość, pamięć, dzieciństwo, śmierć. Przypomina to fragment jego innego tekstu:

Kiedy myślę o swej miłości do kogoś wyprowadzam od niej, od czulego rdzenia własnego uczucia linię prostą ku przerażająco umykającym punktom wszechświata. Coś każe mi – tak świadomie, jak to tylko możliwe – przymierzać własną miłość do bezosobowych i niewymiernych wielkości – do pustki między gwiazdami, do mgławic (których samo oddalenie stanowi już rodzaj szaleństwa), do przerażających matni wieczności, do całej owej bezradności, zimna, zawrotu głowy, stromizn, czasu i przestrzeni, niepojętym sposobem przemieniających się jedne w drugie. [...] wtedy muszę uszczypnąć się w myśli, aby sprawdzić, czy mój rozum nie śpi. Muszę [...] uczynić z całej przestrzeni i czasu współuczestników mego śmiertelnego uczucia miłości, ażeby ową śmiertelność osłabić niczym ból i wspomóc samego siebie w walce z głupotą i zgrozą tej poniżającej sytuacji, w jakiej ja,

16 *Muzyka*, w: *Russkij pieriod...*, t. 3. *Lance*, przeł. L. Engelking, w: *Feralna trzynastka*.

człowiek, którego istnienie jest ograniczone, zdołałem rozwinąć w sobie uczucia i myśli bez granic.¹⁷

Autor listu do V. robi to samo: łączy w wielopoziomowej konstrukcji kilka obrazów ukazujących poczucie „kosmicznej synchronizacji” (termin Nabokova), której doświadczył. Jest tam on i nieznamy nam z imienia dziewczyna, w której właśnie się zakochał. Jest tam żołnierz i podniesiona przez niego lalka. Jest dzieciinne wspomnienie tego żołnierza (być może i samego narratora). Jest Paryż zatopiony w mrokach wojennej nocy¹⁸. Jest wieczność i bezmiar przestrzeni. Jest wreszcie śmierć, synonim bezczasu i „bezprzestrzeni”. Trwałe wyjście z pułapki życia.

Nie wiemy, co – oprócz nagłego wzniesienia ponad tkankę czasu – przytrafiło się żołnierzowi. Możliwe, że jego doświadczenie przypomina śmierć dlatego, że w tym momencie naprawdę umarł? Może opuszczony dom, do którego trafił, okazał się jego własnym, a lalka pamiętała również jego dzieciństwo? Wiemy tylko, że wybuch w świadomości naszego bohatera i wybuch w świadomości żołnierza to chwila przywrócenia jedności czasu i jedności wszystkiego, co istnieje. Przeszłość, przyszłość i teraźniejszość (cały wszechświat) przez chwilę znajdują się w jednym punkcie: eksplozja – śmierć – ejdetyczna anamneza – rozgwieżdżone niebo.

Tak intensywne przeżycie transgresji sprawia, iż świat „rzeczywisty” ujawnia swoją pozorną, fasadową („dekoracje abstrakcyjnych miast”). Paradoksalnie, również przedmiot miłości zaczyna wydawać się mało realny: inflacja podmiotu pożera wszystko. Nic dziwnego, że żona pozostaje w stosunku do uczucia, które wzbudza, dość nieokreślona: „uzmysłowić sobie jej rysów nie mogę. Pozostaje [...] mglista”. Jest mglista również przez swą bezimienną (ale bezimienny jest też główny bohater) i młodość. Miłość do żony to dla narratora forma powrotu do dzieciństwa (tak samo, jak w wypadku Nabokova i Iriny, których łączyły wspomnienia Petersburga), a tym samym coś na podobieństwo śmierci.

Bliskość dzieciństwa i śmierci wraca także w scenie, którą bohater obserwuje z okna pociągu¹⁹. Jest to wprawdzie typowy dla Nabokova obraz fantazji dziecka, ale też spotykają się tu główne elementy obsesji bohatera: dzieciństwo zlewające się w jedno ze śmiercią, skojarzone z otaczającym wszystko wokół (niebo, czyli

¹⁷ V. Nabokov *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 219.

¹⁸ Łącznie z pisuarami. Ten zaskakujący element wraca w późniejszym o kilka lat wierszu *Paryżska poema (Russkij pieriod...*, t. 5, s. 424) i wg A. Fielda (*Nabokov: His Life in Part*, s. 211) zawiera „prywatne echo metafizyczne oraz dowcip”.

¹⁹ Dygresja geograficzno-stylistyczna: Oprócz Pirenejów wszystkie nazwy geograficzne pojawiające się we wspomnianym opisie są jednosylabowe, co rzeczywiście daje efekt „rozproszenia”. Absurdalne Pau (zbyt blisko granicy) ma sens tylko aliteracyjny („paused in Pau”). Z kolei „safety in the Gard” to gra z francuskim znaczeniem *garde* (ochrona) – może też *gare* (dworzec)? Możliwe, że Aude pojawia się tu na zasadzie żartobliwego współbrzmienia z *hautes* (górne – w związku z Basses-Pyrénées, dolne Pireneje). Z kolei Var wiąże się z Solis-Point i rozstaniem ze Światłą Siewert.

kosmos) chaosem. Przeciwwstawienie a zarazem paralela dramatu wojny i dramatu miłosnego bohatera to jeden z konstrukcyjnych filarów tego tekstu. Wojna, jak miłość, ma wymiar kosmiczny: jest „koszmarem”, „piekłem”, „apokalipsą”, „ekso-dusem”. Dramaty te współbrzmia, a jednak jeden jest nieprzetłumaczalny na drugi. To poczucie „obiektywnej” niewspółmierności to kolejny krok w traceniu przez bohatera poczucia rzeczywistości.

Wrażenie nieokreśloności (a więc fikcyjności) postaci żony jest budowane w opowiadaniu za pomocą dwóch jeszcze mechanizmów: uwypuklania jej materialności (apsychiczności) oraz upodabniania jej do tekstu (przez język, obrazowanie i aluzje intertekstualne), przekształcania jej w tekst (we wspomnienie).

W świadomości narratora żona przestaje być osobą (o ile kiedykolwiek dla niego nią była): „Kiedy chcę ją sobie wyobrazić, muszę przyłgnąć myślą do malutkiego brązowego znamienia na jej pokrytym puszką przedramieniu”. Jej rysy zamieniają się w litery i znaki interpunkcyjne. Żona utkana ze słów wydaje się być wymysłem, fantazmatem – czystym pragnieniem. Dla naszego bohatera jest ona tylko miejscem projekcji, „innym”. Jest realna tylko o tyle, o ile uczestniczy w konwencjonalnym, najbardziej zewnętrznym świecie znaków: „Może gdyby stosowała więcej makijażu albo robiła to bardziej regularnie, mógłbym przedstawić sobie dzisiaj jej twarz, a przynajmniej te delikatne poprzeczne bruzdy jej suchych gorących, umalowanych ust”²⁰. Kiedy żona znika, fakt ten ukazany jest nie tyle przez nieobecność osoby, co rzeczy: „Dwie zapasowe sukienki żony zniknęły, zniknął jej grzebień, jej płaszcz w kratkę i fiołkoworóżowa wstążka do włosów z fiołkoworóżową kokardą, które były nakryciem jej głowy”²¹. Każde zniknięcie żony jest zaznaczone takim „oderwaniem” od materii, bo przecież także i w Faugères to mąż ma bilety i pieniądze.

Przemienianie się w tekst i depersonalizacja są właściwie tym samym, bo zapis tekstu jest tylko materia, a jego znaczenie tylko duchem. Oderwanie znaczącego od znaczonego sprawia, że myśl (językowa) sama jest rozerwana – nie może dotknąć materii. Rzeczywistość staje się fikcją: „W rezultacie mogę mówić o niej z takim dystansem, z jakim mówiłbym o fikcyjnej postaci z jakiegoś opowiadania”. Pojawia się jednak pytanie: Czy potrafię tak mówić o sobie (skoro też mam być bohaterem tego opowiadania)? A przede wszystkim: Czy rzeczywiście potrafię tak o niej mówić? Przecież dalsza część tekstu w sposób jasny temu przeczy. Iluzje – zawsze budzą emocje! O żonie narrator może mówić z obojętnością jako o bohaterce cudzego opowiadania. Ale, póki co, jest ona bohaterką jego własnego opowiadania – fabuły, która jest jego życiem.

Fikcyjność (czy też fikcjonalność – jako „fikcyjność potencjalna”) opowiadania jest uwypuklona za pomocą jeszcze dwóch innych chwytów – przez nieustanne

²⁰ Przywołanie makijażu ma u Nabokova niezbyt pozytywne konotacje. Por. R. Weiler *Nabokov's Bodies: Description and Characterization in His Novels*, Aarau 1976, s. 56-58.

²¹ A.N. Drescher interpretuje ten fragment przewrotnie: jako listę rzeczy, których pozbyć się musiał morderca.

podkreślanie dystansu narratora do własnej opowieści („nie wierzę”) oraz wpisywanie całości w szeroki kontekst literacki.

Bohater od początku kreuje siebie na artystę²², a tekst opowiadania na tekst artystyczny (bezpośrednia deklaracja fikcyjności: „Mam dla Pana opowiadanie”²³). Oto pisarz relacjonuje swą historię pisarzowi. Ścisłej mówiąc: poeta prozaikowi – opowiada coś, co nie mieści się w poezji, co wymaga prozy...? Narrator jest jednak bardziej aspirantem niż prawdziwym artystą (zresztą żona podobna jest do jego kiepskich wierszy). To zwierciadło *a u t e n t y c z n e j* sztuki ma pomóc w odnalezieniu prawdy. Nie przychodzi mu jednak do głowy, że taką sztuką są – być może – już konfabulacje żony. Ona to bowiem ma wiele rysów wspólnych z autorem opowiadania (Vladimirem Nabokovem). W jej wypowiedziach nie brak wyobraźni literackiej – ani w tym, co wymyśla, ani w tym, w jaki sposób o tym mówi. Jej żywiołem jest wielość rzeczywistości oraz to, że rzeczywistość poddaje się wyobraźni: „Może przeżywam kilka biografii naraz. Może chciałam cię wypróbować. Może ta ławka to tylko sen, a naprawdę jesteśmy w Saratowie albo na jakiejś gwiazdzie”. Być może żona wie, że sama jest zmyśleniem, i właśnie dlatego „eksperymentuje z rzeczywistością” (ma odwagę ją kwestionować, kwestionować istnienie). A może pozwala sobie na to dlatego, że już nie istnieje (została zamordowana)...?

Przekształcaniu rzeczywistości w tekst służą także świadome aluzje intertekstualne. Narrator zdaje się przez takie, trochę patologiczne, literackie pojmowanie własnej biografii oddalać żonę jeszcze bardziej („Dramat układasz!”).

Jako pierwszy wzór przywołuje Puszkina. Ma nadzieję, że perypetie biograficzne jakoś zbliżą go do wielkiego patrona. W pewnym sensie więc pragnie być zdradzany, gdyż byłoby to kulturowo stosowne. Aby tworzyć jak mistrz, trzeba również życiem powtórzyć jego życie – w takim zakresie, w jakim życie to funkcjonuje w kulturze jako pierwowzór.

Zabieg odrealniania żony pogłębia, gdy pisze o „jasnowłosym Kasju” – zarazem zaś wplątuje swą historię w kolejne uwikłanie intertekstualne. Chcąc ująć żonę jako motyw mityczny (czy to z mitycznej biografii, czy arcydzieła literatury funkcjonującego na zasadzie obiegowego mitu), wpada w pułapkę. Chce być drugim Puszkinem, lecz paradoksalnie staje się podobny do innego, tym razem fikcyjnego, bohatera kultury europejskiej: Otella. Ale zostać bohaterem Szekspira (wcielić się w mit Szekspira, skoro nie można stać się samym Szekspirem), to prawie tak,

²² Zarazem zaprzecza: „Teraz jednak nie jestem poetą”. To nie negowanie fikcyjności, a odrzucenie „władzy” twórcy. I być może właśnie w tym miejscu bohater popełnia błąd. Wyrzekając się sztuki, oddala się od rzeczywistości, nie uczestniczy w grze życia, a więc skazuje siebie na śmierć.

²³ Narrator daje znajomemu pisarzowi do obróbki materiał już przetworzony. Następuje dziwaczne odwrócenie ról: pisarz, który ma być fantastą, nie wzbogaca historii – przekazuje surowy tekst (jakby zrzekając się autorstwa), natomiast ten, kto historii doświadczył, podaje ją już jako fabułę (coś obcego).

jak zostać Puszkinem. I stąd obecność zazdrości w romansie narratora, od początku wynika z pragnienia znalezienia się w jakikolwiek sposób „w literaturze”.

Zresztą, już tytuł opowiadania odsyła do finału *Otella*, a zarazem do zakończenia listu, gdzie pojawia się nazwa „Aleppo”. *Otello* staje się ramą, z jednej strony podkreślającą literackość, z drugiej – sygnalizującą wstępnie jeden z głównych tematów opowiadania: temat zdrady i zazdrości. Może też temat pomyłki i krwawej zbrodni? Sam nagłówek z kolei (jak i fakt, że list wydaje się być cytatem *in extenso*, a nie trawestacją) wskazuje wyraźnie, że to nie autor listu „podaje tekst do druku” i nadaje tytuł²⁴. Urwanie tekstu (brak formuły zakończenia listu) można by więc tłumaczyć tym, że narrator popełnił samobójstwo – tak jak Otello (na Cyprze, a nie w Aleppo). Pozostaje pytanie: dlaczego? Czy dlatego, że po kolejnym ataku swoich halucynacji (które w opowieści przenosi na żonę) zabił z zazdrości ukochaną niemal tak samo, jak wcześniej zabił psa – topiąc niewinną istotę (już tylko jej zwłoki?) przy nabrzeżu (a może nie było psa, a on pisząc o nim, myśli naprawdę o kochanku, którego nigdy nie złapał)?

Funkcja tekstu jako całości może być taka, jak ostatniego monologu Otella: ma być usprawiedliwieniem, ostatnią podjętą przez bohatera próbą odnalezienia argumentów, które oczyszczą jego imię. Finał *Że gdy raz w Aleppo...* to podobnie, jak finał *Otella* moment, w którym bohater dochodzi do wniosku, że jego żona była niewinna. Uzasadnienie w opowiadaniu niezupełnie pokrywa się z tym u Szekspira. Żona była niewinna, bo po pierwsze, nie zdradzała męża, a po drugie, nawet jeśli zdradzała, to robiła to w warunkach, które absolutnie odrealniały jej zdradę, usprawiedliwiając ją jednocześnie (kategorie życia codziennego tracą zastosowanie w kontekście wojny). Ale faktyczny stan rzeczy jest bez znaczenia: w subiektywnej rzeczywistości narratora żona zdradziła. Bo on uwierzył i zdradę tę (choćby fikcyjną) przeżył.

Ucieczka w opowiadanie

Problemy, które stawia przed nami *Że gdy raz w Aleppo...*, są w większości nierozstrzygalne. Jako takie są postawione. Opowiadanie to jest majstersztykiem zapętlenia. Nie potrafimy definitywnie rozwikłać jego zagadki, tak jak bohater nie potrafi rozwiązać swojej. Jest to opowiadanie modelujące własną lekturę. Sami poznajemy problem narratora: niewystarczającą ilość danych. Nie możemy nic orzec ostatecznie. Nierozstrzygalność jest wpisana w strukturę tekstu (nie jest istotne, co narrator naprawdę wie, ale co dopuszcza do naszej wspólnej świadomości).

Tą nierozstrzygalnością opowiadanie komunikuje elementarną tezę: ludzkie poznanie jest ograniczone. Rzeczywistość jest rzeczą subiektywną, trudną do kon-

²⁴ Zatem na dwóch planach mamy tu „list postaci do jej autora”. Niektórzy interpretatorzy twierdzą, iż zrozumienie, że autor popełnił (najprawdopodobniej) samobójstwo, możliwe jest tylko po poprawnym zidentyfikowaniu cytatu (zob. S.J. Parker *Understanding Vladimir Nabokov*, Columbia: University of South Carolina Press 1987, s. 18-19). Jak widać, nie jest to konieczne.

kretnego uchwycenia. Istnienie (lub mówiąc szerzej i ściślej: możliwość oceny prawdziwościowej zdań egzystencjalnych) jest czymś niemożliwym, nieuchwytnym, zagadkowym, niezrozumiałym, wymykającym się ludzkiemu poznaniu, poznaniu, które staje się bardzo ograniczone, jeśli chce się zatrzymać na tym tylko, co jest pewne, widzialne i dotykalne. Istnienie to kwestia metafizyczna. A kwestii metafizycznych dotknąć się nie da.

Rzeczywistość zawiera elementarną sprzeczność, do której najbardziej zbliża się narrator w dwujęzycznym kalamburze: „We play, we die: *ig-rhyme, umi-rhyme*”, co czuły na ukryte znaczenia Engelking tłumaczy: „Bawimy się, umieramy: *igram, umiram*”. Truszkowska przekazuje drugą połowę znaczenia: „Gramy, umieramy: rymy na «-ig» i «-umi»”. Ten drobny żart oddaje całą rozpacz narratora. Śmierć rymuje się z zabawą. Swobodna twórczość zmyślającej żony z pogrążoną w wojennej pożodze Europą. Literacki list narratora z jego planowanym samobójstwem. Zdrada z morderstwem. Wszystko, co można o życiu powiedzieć, mieści się w tym „rymie”. Najweselsza zabawa kończy się śmiercią (zazdrością, rozpaczą), nie może trwać wiecznie. Świat życia i śmierci współistnieją, wykluczając się zarazem („Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci”). Jedno wydaje się niemożliwe z perspektywy drugiego jak różne wersje opowiadania żony narratora.

Równocześnie to najgłębsza opozycja rzeczywistości: zderzenie życia i śmierci, miłości i śmierci, zabawy i śmierci, gry i śmierci. Bo nie ma gry ze śmiercią. Śmierć jest ostateczna, śmierć wszystko kończy. Śmierć, jak głosi motto *Daru*, „jest nieuchronna”²⁵. To prawda absolutna. Gramatyka rzeczywistości.

Ta podstawowa opozycja staje się właściwym źródłem logicznej niedorzeczności tekstu. Język nie jest w stanie przekroczyć progu śmierci, a zatem istnienia. A zarazem robi to nieustannie i zdaje się, że to nie „gra”, a możliwość autentycznej transgresji. Rozpacz narratora jest rozpaczą poszukiwania odpowiedniego języka, odnalezienia właściwego modelu opisu rzeczywistości. Modelu, który by tę rzeczywistość uładził, ogarniając nawet chaos. Modelu, który zredukowałby zniszczenie i cierpienie.

Ratunkiem jest oczywiście sztuka, która nadaje sens pozornie bezsensownej rzeczywistości. Ale już to poszukiwanie sensu ma w sobie coś z szaleństwa. Nie tylko w umyśle poety, ale i w świecie chłopca z *Sygnatów i symboli* „drzewa ciemno gestykują o zmierzchu”²⁶. Status figury literackiej jest chwiejny – z jednej strony odsyła do nowych znaczeń, z drugiej (inaczej niż frazeologizm) nigdy całkowicie nie traci sensu dosłownego. Wypływa to właśnie z tego oczywistego ograniczenia języka – niemożliwości uporania się ze światem. A zarazem z jego oczywistej mocy (konieczności?) – unieruchomienia, zatrzymania (zabijania).

Wszystko to związane jest z elementarnym paradoksem: język opisuje rzeczywistość, a więc jest jakby poza nią, ale równocześnie jest zawsze jej częścią. Jest

²⁵ P.W. Smirnowski *Podręcznik gramatyki rosyjskiej*, cyt. za: V. Nabokov *Daru*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 7.

²⁶ V. Nabokov *Sygnaty i symbole*, przeł. L. Engelking, w: *Feralna trzynastka*.

jakby samoświadomy – a samoświadomość jest z punktu widzenia zdrowego rozsądku niemożliwa. Język jest równocześnie magiczny (jako część rzeczywistości) i całkowicie „realistyczny” (jako narzędzie zewnętrznego opisu). Jest czarująco racjonalny. Nierozzerwalnie łączy *sacrum* i *profanum* – i robi to w sposób wewnętrznie sprzeczny.

I właśnie język, językowa konfabulacja jest dla bohatera jedyną nadzieją przywrócenia sensu, dlatego pragnie być opisany. Jedyna szansa to NA BOK OWOCną nawet twórczość odłożyć i samemu stać się przedmiotem opowiadania. Pozwolić, by w cudzym umyśle nastąpiła fuzja światów: utraconego, uporządkowanego petersburskiego nabrzeża i marsylskiego koszmaru.

Concors discordia

W swoim szale narrator popada w manię szczegółów, ulegając złudzeniu – temu samemu, któremu i my być może ulegliśmy – że to szczegóły pozwolą mu zbliżyć się do nieosiągalnej rzeczywistości. Ale zamiast prawdy ostatecznie pozostaje pustka, której nic nie jest w stanie wypełnić: „Odeszła. To był koniec. Musiałbym być szaleńcem, żeby zaczynać od nowa koszmar poszukiwań i oczekiwania na nią”.

Opowieści żony, prawdziwe czy nie, tworzą dwa przeciwstawne ciągi, i tym samym dwie fabuły. W pierwszej z nich żona pozostaje wierna, mąż natomiast dwukrotnie ją opuszcza (najpierw w pociągu, potem na brzegu). Istota drugiej to zdrada. Siłą obu jest to, że porywają w swój wir także męża, czyniąc go potworem (potworem-ofiarą oczywiście). Jeśli wierzyć relacjom naocznych świadków, za zmyśleniami (?) krył się dramat kobiety nieszczęśliwej, która chociaż może była szalona, chociaż nie kochała męża, postanowiła jednak popłynąć razem z nim. A on zostawił ją na brzegu, skazując na pewną śmierć, unieruchamiając ją tam na wieczność. Morze Śródziemne, całkiem stosownie, przemienił w Styks lub Lete.

Jak kończą się losy narratora? Kiedy zanosi okrzyk „Litości, W.”, są to słowa przerażonej postaci, która domyśla się, co autor dla niej szykuje. Która zyskała też świadomość fikcyjności i wie, kogo winić za swoje nieszczęście („Do diabła z Pańską sztuką”). Twórca postępuje jednak perfidnie i – wysłuchawszy inwokacji – oszczędza gorzkiego finału tylko o tyle, że zawiesza postać w próżni, delikatnie sugerując, że mało prawdopodobne, by dobrze skończyła.

Ze gdy raz w Aleppo... można więc czytać na kilka sposobów. Po pierwsze więc, jest to tekst o zdradzie, bazująca na własnych doświadczeniach autora wizja stanów umysłu, przede wszystkim zaś specyficznego „rozdwojenia”, które czyn taki wywołuje; a także o naiwnej ślepotie zdradzanego (motyw najpełniej rozwinięty w *Śmiechu w ciemności* i *Lolicie*). O zbrodni, która czai się pod skórą wydarzeń. Po drugie, jest to tekst o fikcji i regułach jej funkcjonowania, o kłamstwie i o zmyśleniu, o podstawowej nieprzystawalności dwóch porządków – fantazji i rzeczywistości, oraz o elementarnych ograniczeniach ludzkiego poznania. Po trzecie, jest to tekst o rzeczywistości jako fikcji, o odczytywaniu jej jako fabuły, z tymi samymi z góry nałożonymi na odczytywanie ograniczeniami. Tak jak fikcja – rzeczywi-

Roztrząsania i rozbiory

stość podlega interpretacji, i tak jak w wypadku fikcji – rzeczywistości mnożą się wraz z interpretacjami (i interpretatorami). Po czwarte, jest to tekst o niedoskonałym, choć ambitnym i świadomym swych niedociągnięć artyście. Po piąte, o pisaniu, o relacji faktycznego autora do świata przedstawionego i jego wydarzeń. Po szóste, o szaleństwie²⁷. Po siódme, o samotności. Wreszcie zaś o metafizycznej zagadce istnienia, które jest paradoksem, niemożliwością – kłamstwem, które jest prawdziwe.

Jak wszystkie te sensory udało się pogodzić w jednym zwartym ciągu jednej krótkiej noweli, pozostaje tajemnicą tego tekstu i jego autora. Kolejną tajemnicą, której nie rozwikłamy.

Maciej MROZIK

²⁷ Ścisłej mówiąc – o rozdwojeniu. W tym sensie jest to też tekst o rozpaczach pisarza rozdzieranego pomiędzy dwoma językami. Por. E.K. Beaujour *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the „First” Emigration*, Ithaca: Cornell University Press 1989, Chapter 4: *Vladimir Nabokov*; a także mój artykuł: M. Mroziak *Dwujęzyczność w twórczości Vladimira Nabokova*, „Stylistyka” 2003 (t. XII).