

Małgorzata Ulanek

Lublin, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

POETYKA GATUNKU I TYTUŁU W OPOWIADANIU VLADIMIRA NABOKOVA *СКАЗКА*¹

The Poetics of Genre and Title in Vladimir Nabokov's Short Story *A Nursery Tale*

ABSTRACT: The research material in this article is V. Nabokov's short story *A Nursery Tale* (1926), which, by virtue of the literary genre signalled in the title, disposes us to consider the author's communicative intention. The methodological inspiration for the research is M. Bakhtin's genological reflection and his concept of the genre as "a representative of creative memory in the process of literature development"; W. Propp's study and J. Derrida's idea about fairy tales has also proved helpful. Analysis and interpretation of the short story *A Fairy Tale* has allowed one to distinguish particular elements and devices aimed at the short story genre transformation with special regard to the titular (fairy-tale) form of expression. The special status of the work's protagonist is demonstrated, his creative activity understood as a kind of game, whose creator and actor is the protagonist himself, while the realisation of his erotic desire is treated as a way of regarding Femininity and of opening to "the other", precisely connected in Nabokov's short story with the female figure. On the parabolic/fabulous level the hero's dream (collecting "a harem of women") is interpreted as a literary device – an expression of romantic irony revealing the opposing forces governing human existence, a conflict between everyday reality and the world of creative fantasy/imagination. In consequence, Nabokov's *A Nursery Tale* is read as an example of a narrative parabolic fairy tale.

KEYWORDS: Vladimir Nabokov, genre transformation, parabolic fairy tale, imagination, erotics

„Тексты, как мы знаем, не существуют поодиночке, они соотносятся с другими текстами. В этих своих отношениях тексты тоже репрезентированы заглавиями, игра которых иногда очевиднее игры самих текстов”².

Alexander Etkind

¹ Tekst niniejszego artykułu (w wersji skróconej) ogłoszony został na międzynarodowej konferencji naukowej nt. „Феномен русского зарубежья: философия, культура, литература, литературоведение” (24-25 października 2019 r.), organizowanej przez: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. F. Karpińskiego, Uniwersytet Warszawski, Instytut Literatury Światowej im. M. Gorkiego, Dom Rosyjskiej Emigracji im. A. Sołżenicyna w Moskwie.

² A. Etkind, *Поэтика заглавий*, „Revue des études slaves” 1998, t. 70, nr 3, p. 560. Wszystkie wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki artykułu [M. U.].

Vladimir Nabokov – mistrz słowa, nieustannie poszukujący nowych rozwiązań językowych³, strateg porównujący sztukę słowa do gry w szachy⁴, wielce wymagający wobec siebie i równie dużo od swego czytelnika⁵. Technika pisarska i styl autora *Daru* przedstawiają szerokie i zróżnicowane pole badań dla językoznawców, literaturoznawców, przekładoznawców. Warto w związku z tym przywołać refleksję Marka Schorera – literaturoznawcy, pisarza, autora pracy pt. *Technika jako odkrywczność*, który właśnie technice pisarskiej przypisuje kluczowe znaczenie w realizacji określonej tematyki i celów dzieła literackiego:

(...) gdy mówimy o technice, mówimy prawie o wszystkim, ponieważ technika jest środkiem, za pośrednictwem którego doświadczenie pisarza będące jego tematyką zmusza go, by się nim zajął; technika jest jedynym środkiem, jakim pisarz dysponuje, pozwalającym na odkrycie, zbadanie i rozwinięcie tematu, przekazanie jego znaczenia, i ostatecznie, dokonanie jego oceny⁶.

W rozważaniach o technice Nabokova trudno nie przypomnieć istotnej wypowiedzi Władysława Chodasiewicza – autora znanego artykułu *O Сирине*, który podkreślał: „Искусство не исчерпывается формой, но вне формы оно не имеет бытия и, следовательно, – смысла. Поэтому исследование творчества немислимо вне исследования формы. С анализа формы должно бы начинаться всякое суждение об авторе, всякий рассказ о нем”⁷. Sposób kreowania przez Nabokova „tkanki tekstu”, jego zamiłowanie do nieschematycznych zabiegów stylistycznych to cecha znamienna poetyki pisarza. Nie sposób pominąć także jego dokonania i nowatorskich rozwiązań w zakresie transformacji gatunku literackiego, zwłaszcza w sferze gatunku powieści i opowiadania. Niechęć Nabokova do podporządkowywania się istniejącym kanonom i nurtom (a co za tym idzie brak akceptacji wobec wszelkich przejawów szufladkowania i doszukiwania się „wpływowologii” w jego własnej twórczości⁸) jest zauważalna nie tylko

³ Por. dwie metody tworzenia w powieści *Blady ogień*: „A) w myśl (mózg poety jest wtedy jak scena, / Na której może śledzić słów sztuczki niezwykle, / Gdy sam namydla trzeci raz tę samą łydkę) / I B) tworzenie bardziej oficjalne, które / Polega na pisaniu w pracowni i piórem”. V. Nabokov, *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak, M. Kłobukowski, posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2011, s. 59.

⁴ V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 2016, s. 25.

⁵ „Autor wchodzi w konflikt z publicznością, ponieważ jest swoim czytelnikiem idealnym, a cała reszta to także często tylko poruszające ustami duchy i ofiary amnezji. Z drugiej strony dobry czytelnik musi wyżyć wszystkie siły w walce z trudnym autorem, ale zostanie wspaniale nagrodzony za swoje trudy, gdy opadnie oślepiający bitewny pył”. V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 196.

⁶ M. Schorer, *Technika jako odkrywczność*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Kraków 1976, s. 281.

⁷ В. Ходасевич, *О Сирине*, [в:] В.В. Набоков: *Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология*, Санкт-Петербург 1997, с. 247.

⁸ „Nigdy nie należałem do żadnego klubu ani grupy. Żadne credo ani szkoła nigdy nie miały na mnie wpływu. Nic nie nudzi mnie bardziej niż powieści polityczne i literatura o zacięciu społecznym”.

w strategii pisarskiej autora *Splendoru*, lecz także w odważnych wypowiedziach i pracach o charakterze krytycznoliterackim⁹, jak również w życiu osobistym¹⁰. Wyznacznikiem wartości dzieła literackiego, co wielokrotnie podkreślał Nabokov w *Wykładach o literaturze*, jest jego niepowtarzalność i innowacyjność. Wychodząc z tego założenia, punktem wyjścia proponowanych rozważań czynimy koncepcję genologiczną Michaiła Bachtina, zgodnie z którą gatunek wypowiedzi jest nośnikiem pamięci kulturowej, ale też zakłada proces innowacyjności i dzięki temu zapewnia nieustanne odnawianie gatunku¹¹. Jednocześnie, jak twierdzi Bachtin, gatunek odznacza się podwójną (w tym tematyczną) orientacją i definiowany jest jako złożony system środków i sposobów rozumiejącego oswojenia i opanowania („завершения”) rzeczywistości. Inaczej mówiąc, artysta „widzi i ocenia rzeczywistość oczami gatunku” („глазами жанра”), a jego wybór otwiera określone możliwości poznania i wyrażenia tej rzeczywistości¹².

Tytuł opowiadania *Сказка* (1926) Vladimira Nabokova niewątpliwie stanowi wyraz intencji komunikacyjnej autora wypowiedzi – aktu wpisania tekstu w krąg tradycji literackiej¹³. Jednakże, jak zobaczymy dalej, pisarz poddaje transformacji poszczególne elementy struktury gatunku, prowadząc dialog z szeroko pojętą tradycją literacką, z ustanowioną konwencją. Interpretacji Nabokovowskiej *Bajki*, również w kontekście bajkowej motywiki, podjęli się Adam Oberfrank¹⁴, Susan Elizabeth Sweeney¹⁵ oraz

Nabokov twierdził, że „jest tylko jedna szkoła – szkoła talentu”, dlatego klasyfikowanie pisarzy i literatury w ogóle to jednocześnie negowanie jej oryginalności, a zatem również wartości dzieła literackiego. Zob.: V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 17, 188.

⁹ Fakt, że pisarz otwarcie krytykował dzieła powszechnie uznanych klasyków literatury, jego polemika z ogólnie przyjętymi poglądami, w tym także niekonwencjonalne metody nauczania na uniwersytecie powodowały, że zasłużył on sobie sławę aroganta, „literackiego *agent provocateur*”. Przy tym pisarz sam zauważa: „Moja wyniosłość jest złudzeniem wynikającym z faktu, że nigdy nie należałem do żadnej koterii literackiej, politycznej lub społecznej. Jestem samotną owieczką”. V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 170.

¹⁰ Nabokov akcentował swój brak zaangażowania we wszystko, co jest wspólne: „(...) jestem w swej metafizyce zatwardziałym nie związkowcem i nie bawią mnie zorganizowane wycieczki po antropomorficznych rajach”. V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2004, s. 267. Notabene, samo słowo *wspólne* było dla Nabokova nacechowane negatywnie, o czym pisze w eseju *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*. Zob.: V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2005, s. 469.

¹¹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1970, s. 164. Zob. także I. Nelson, S. Gayk, *Gatunek jako forma życia*, przeł. G. Grochowski, „Teksty Drugie” 2019, nr 3, s. 168-186.

¹² „Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения”. M. Бахтин, *Формальный метод в литературоведении*, сост. Г. Поляк, ред. К. Кустанович, Нью-Йорк 1982, с. 182.

¹³ Zob.: M. Prejs, *Gatunki literackie w procesie odzyskania intencji komunikacyjnej. Doba wczesnonowożytna*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 12-21.

¹⁴ A. Oberfrank, *New Worlds of Words: Vladimir Nabokov's Fairy Tales*, Hamilton 1985, p. 8-12.

¹⁵ S.E. Sweeney, *Fantasy, Folklore, and Finite Numbers in Nabokov's "A Nursery Tale"*, „The Slavic and East European Journal” 1999, vol. 43, № 3, p. 511-529.

Leszek Engelking¹⁶; ważne wnioski interpretacyjne odnajdujemy także w monografiach takich nabokoznawców, jak Brian Boyd¹⁷ i Aleksandr Dolinin¹⁸. Te istotne studia okazały się niezwykle pomocne w kontekście poruszanej problematyki badawczej. W niniejszym artykule postaramy się odpowiedzieć na pytanie: jakie elementy typowe dla gatunku bajki obecne są w analizowanym opowiadaniu oraz w jaki sposób, przy pomocy jakich strategii pisarskich, Nabokov poddaje transformacji daną formę gatunkową. Pamiętając o gatunkowych odmianach bajki: epigramatycznej, zwierzęcej, narracyjnej, magicznej, można przyjąć, że opowiadanie *Сказка* zbliża się w tej klasyfikacji do bajki magicznej oraz jest przykładem narracyjnej bajki parabolicznej. Tak sformułowaną hipotezę postaramy się udowodnić uwzględniając, po pierwsze, badania Władimira Proppa – autora prekursorskiego dzieła pt. *Morfologia bajki magicznej* (1928), poświęcone klasyfikacji i konceptualizacji modelu omawianego gatunku; po drugie zaś – produktywne, w naszym przekonaniu, wydaje się odwołanie do myśli Jacquesa Derridy, który powiada, że bajka to czysta inwencja w tym sensie, w jakim mówi się, że mit, obraz, fikcja, utopia, figura retoryczna, fantazmat są wymysłami, bajka jest „historią emblematyczną”, zaś jej „performatywny” charakter pozwala otworzyć się na to, co inne, na doświadczenie inności¹⁹.

Poetyka gatunku a sztuka inwencji

Każdego roku swój pierwszy wykład na Uniwersytecie Cornella Nabokov rozpoczął od słów: „Wielkie powieści są przede wszystkim wielkimi baśniami... literatura nie mówi prawdy, ale ją wymyśla”²⁰. W przywołanym twierdzeniu pisarz bynajmniej nie miał na myśli warunkowania fabuły utworu występowaniem w niej elementów fantastycznych, a mówił o takim sposobie kreowania fikcji literackiej – modelu świata przedstawionego, dzięki któremu czytelnik zanurza się w oryginalnym świecie²¹, wzbudzającym dreszcz artystycznej satysfakcji, ekscytację, estetyczną rozkosz²², bowiem, jak w innym miejscu wyjaśnia autor *Pnina*: „(...) każde wybitne dzieło sztuki jest fantazją o tyle, że odzwierciedla jedyne w swoim rodzaju świat jedynej w swoim rodzaju jednostki”²³. „Wielki pisarz”, zdaniem Nabokova, jest zawsze „wielkim cza-

¹⁶ L. Engelking, *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Łódź 2011, s. 56-58.

¹⁷ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton 1990.

¹⁸ А. Долинин, *Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове*, Санкт-Петербург 2004.

¹⁹ J. Derrida, *Psyche. Inventions of the Other*, vol. I, Stanford 2007, p. 10-12. Odwołania do wskazanej pracy Derridy z konieczności podajemy za przekładem na j. angielski oraz w dalszej części artykułu – na j. polski (część rozdziału książki Derridy przetłumaczonego przez Michała Pawła Markowskiego).

²⁰ „Great novels are above all great fairy tales... literature does not tell the truth but makes it up”. Zob. A. Appel, Jr., „*Ada*” Described, [in:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr., Ch. Newman, „TriQuarterly”, vol. 17, Evanston 1970, p. 160.

²¹ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze...*, s. 43, 327.

²² Ibidem, s. 482.

²³ Ibidem, s. 327.

rodzajem”, ponieważ w procesie twórczym odrzuca zdrowy rozsądek, ten zaś „w swej najgorszej postaci jest rozsądkiem strywializowanym (...), a zatem wszystko, czego dotknie, staje się od razu tandetne i pospolite”²⁴. Znamienne, że opowiadanie *Сказка* inicjuje fragment wartościujący umiejętność fantazji i kategorię wyobraźni:

Fantazja, drzenie, uniesienie fantazji... Erwin dobrze to znał. W tramwaju siadał zawsze po prawej stronie – żeby być bliżej chodnika. Codziennie dwa razy, w tramwaju, który wiozł go do biura i później z powrotem, Erwin wyglądał przez okno i kompletował harem. Szczęśliwy, o, jakże szczęśliwy Erwin, że mieszkał w takim odpowiednim, takim bajkowym niemieckim mieście²⁵.

Ten początkowy fragment opowiadania, jak pisze Oberfrank, stanowi zaproszenie do świata fantazji²⁶, do bajkowego wymiaru niemieckiego miasta, w którym pragnie żyć Erwin – protagonista *Сказки*. Rozpocznijmy więc od przypomnienia najważniejszych wyznaczników gatunku baśni/bajki magicznej, zwanej także bajką lub baśnią właściwą²⁷. Są to: określony schemat kompozycyjny, wyjątkowość bohatera, „oczywistość cudowności”, czyli zatarcie granicy pomiędzy światem rzeczywistym i światem magii²⁸. Jak wiadomo, gatunek bajki, czerpiący inspiracje z tradycji ludowej, od wieków stanowi tworzywo dla literatury i jako takie podlega modyfikacjom²⁹. Przyjrzyjmy się w pierwszej kolejności schematowi fabuły bajki, który, wedle Władimira Proppa, „można wyłożyć w krótkich zdaniach w stylu: rodzice wyjeżdżają do lasu, zakazują dzieciom wychodzić na ulicę, smok porywa dziewczynkę itd. (...) ta sama kompozycja może leżeć u podstaw różnych wątków. To, czy smok porywa królową, czy też diabeł porywa córkę popa czy córkę chłopa, z punktu widzenia kompozycji jest zupełnie obojętne”³⁰. Podobny schemat akcji możemy zaobserwować w opowiadaniu/narracyjnej bajce Nabokova: protagonista spotyka diabła – diabeł proponuje mu spełnienie marzenia – diabeł stawia warunek oraz wyznacza granice czasowe – bohater nie spełnia wymagań siły nieczystej i ponosi klęskę. Wobec tego sekwencyjność poszczególnych elementów kompozycji gatunku jest zachowana. Przy tym istotą bajki

²⁴ Ibidem, s. 469.

²⁵ V. Nabokov, *Bajka*, [w:] *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, t. 1, przeł. M. Kłobukowski, opowiadania *Bajka* i *Powrót Czorba* przeł. L. Engelking, postłowie opatrzył L. Engelking, Warszawa 2007, s. 251. Dla spójności tekstu artykułu przytaczamy początkowy fragment opowiadania Nabokova w języku polskim (przetłumaczony z języka angielskiego), ponieważ istotny passus o „szczęściu bohatera” i „bajkowym niemieckim mieście”, obecny w wersji anglojęzycznej, w pierwszej rosyjskojęzycznej wersji utworu nie występuje.

²⁶ A. Oberfrank, *New Worlds of Words...*, p. 10.

²⁷ Zob. hasło *baśń* (oprac. M. Kubisiak): *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012, s. 101.

²⁸ Ibidem, s. 101-103.

²⁹ Problematykę związaną z przekształceniami bajki magicznej w literaturze pięknej szczegółowo omawia Jolanta Ługowska. Zob.: J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981.

³⁰ W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011, s. 112.

magicznej stanowią funkcje występujących postaci, ponieważ to właśnie efekty ich działań warunkują rozwój akcji w określonym porządku: „bajka magiczna jest opowiadaniem, zbudowanym na właściwej kolejności przedstawionych funkcji w ich różnych odmianach, przy czym niektóre te funkcje mogą się nie pojawiać, a inne mogą się powtarzać”³¹. Badania Proppa pokazują, że schematowi siedmiu postaci przysługuje trzydzieści jeden funkcji. Chodzi tu oczywiście o typy postaci i krąg ich działań: antagonistą, darczyńcą, pomocnika, królewną i jej ojciec, osobą wysyłającą, bohatera i fałszywego bohatera³². W opowiadaniu Nabokowa mamy do czynienia z dwiema głównymi postaciami: młody mężczyzna i diabeł. Bohater tradycyjnej bajki to zazwyczaj młodzieniec, „człowiek wyrastający ponad przeciętność czy przez swą niezwykłą prostotę serca i dobroć, czy też naiwność lub spryt, który posiada zdolność współpracy z mocami irracjonalnymi”³³. W opowiadaniu *Сказка* postać protagonisty niejako wpisuje się w ten tradycyjny wizerunek bohatera: jest nim młody, „chorobliwie” nieśmiały Erwin, który tylko pozornie wydaje się człowiekiem przeciętnym. Tym, co wyróżnia go spośród innych, jest jego niezwykła wyobraźnia: „Фантазия, трепет, восторг фантазии... Эрвин хорошо это знал”³⁴. Właśnie ta marzycielska natura Erwina sprawia, że sam diabeł docenia jego wyjątkowość i proponuje mu spełnienie marzenia: „Вы мне сразу понравились. Эта робость... Это смелое воображение...” (217). Fantazja Erwina ujawnia się w jego twórczej wyobraźni, w akcie kreowania innej rzeczywistości: jadąc codziennie tramwajem do pracy bohater w myślach realizuje swoje marzenie – wybiera kobiety do własnego haremu. Erwin nie jest zatem „typowym” (oczekiwanym) szlachetnym bohaterem, ponieważ poddany próbie wykazuje swą negatywną cechę – nieumiarkowanie pragnienia i chęć wykorzystania władzy, jaką chwilowo zostaje obdarowany przez diabła. Jeśli jednak wziąć pod uwagę ludowe źródła bajkowego gatunku³⁵, to wypadnie pamiętać, iż zasadniczą intencją bajki jest jej cel dydaktyczny, określający swoiście paraboliczny charakter dzieła, często związany z procesem inicjacji bohatera, odkrywający przed nim głęboką mądrość³⁶. W tym kontekście *Сказ-*

³¹ Ibidem, s. 98.

³² Ibidem, s. 75-76.

³³ Zob. hasło *bajka magiczna* (oprac. M. Wójcicka), [w:] *Polska bajka ludowa. Słownik*, t. 1, red. V. Wróblewska, Toruń 2018, s. 267.

³⁴ В. Набоков, *Сказка*, [w:] В. Набоков, *Полное собрание рассказов*, сост. А. Бабинов, предисл. Д. Набоков, Санкт-Петербург 2013, с. 214. Wszystkie cytaty z opowiadania *Сказка* pochodzą z tego wydania i w tekście będą oznaczane w nawiasie z podaniem strony.

³⁵ „Główną zasadą semiotycznej organizacji tematu jest konstruowanie wizji rzeczywistości intencjonalnej, która odpowiada marzeniom człowieka. Obrazuje ona prawa zgodne z ludowym poczuciem sprawiedliwości i moralnego ładu świata (Ługowska 1981, s. 23). Bajka magiczna pełni więc funkcje kompensacyjne, bowiem jej intencją jest dostarczenie moralnej satysfakcji z powodu rozwoju wydarzeń w oczekiwanym przez słuchacza kierunku. Jest to gatunek intencjonalnie związany z ukazywaniem lepszego świata (Ługowska 1993, s. 35-36)”. *Polska bajka ludowa. Słownik...*, s. 269.

³⁶ Zob. hasła *baśń*, *bajka*: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 42-43, 47.

ka Nabokova, jak już zasygnalizowano, może być uważana za narracyjną bajkę paraboliczną, a swoisty trop dla takiego pojmowania utworu podpowiada sam autor:

Оробевший Эрвин принял было это за иносказание, но дама, понизив голос, продолжала так:

– Очень напрасно меня воображают в виде мужчины с рогами да хвостом. Я только раз появилась в этом образе, и право не знаю, чем именно этот образ заслужил такой длительный успех. Я рождаюсь три раза в два столетия. Последний раз была королюком в африканском захолустье. Это был отдых от более ответственных воплощений. А ныне я госпожа Отт, три раза была замужем, довела до самоубийства нескольких молодых людей, заставила известного художника срисовать с фунта вестминстерское аббатство, подговорила добродетельного семьянина... впрочем, я не буду хвастать. Как бы то ни было, я этим воплощением насытилась вполне... (216).

Obecność diabła w opowiadaniu, a właściwie diablidy, stanowi kolejny istotny element gatunku bajki: występowanie w utworze pierwiastków fantastycznych, cudownych czy czarodziejskich. To postać ważna nie tylko z punktu widzenia jej oryginalnego wcielenia, lecz także w kontekście sytuacji, jakie diablida – pani Ott generuje w fabule *Сказки*. W jej wizerunku dostrzegamy atrybuty, dzięki którym postać ta wpisuje się w utrwalone przez tradycję pojmowanie diabła: ubrana na czarno, odsłania dużą pomarszczoną dłoń z ostrymi paznokciami, udowadnia swe nadprzyrodzone moce, przepowiadając potrącenie staruszka przez tramwaj³⁷. Dla porównania warto wspomnieć o innych bohaterach Nabokova posiadających wyraźne diabelskie właściwości. Przykładem jest monsieur Godard z opowiadania *Zwiedzanie muzeum* (*Посещение музея*, 1938): długi czarny paznokieć, potknięcie sugerujące defekt kończyny dolnej oraz sugestywna propozycja podpisania przez bohatera-narratora utworu umowy (swoistego cyrografu) „czerwonym końcem” ołówka pozwalają sytuować dyrektora muzeum pośród sił piekielnych³⁸. W opowiadaniu *Pamięci L.I. Szygajewa* (*Памяти Л.И. Шугаева*, 1934) główny bohater doznaje halucynacji: widzi małe, pulchne, czarnoskóre, brodawkowate potworki, przy tym spokojne, o dobrotliwych pyskach, obojętnie zerkające na swego gospodarza³⁹. Diabelskie cechy odnaleźć można również m.in. u bohaterów opowiadania *Obłok, jezioro, zamek* (*Облако, озеро, башня*, 1937), którzy z „czarcią zręcznością” znęcają się nad protagonistą utworu⁴⁰. Jednakże

³⁷ Te charakterystyczne analogie z późniejszą powieścią *Mistrz i Małgorzata* M. Bułhakowa analizuje W.Ws. Iwanow: Вяч. Вс. Иванов, *Черт у Набокова и Булгакова*, „Звезда” 1996, № 11, s. 146-149.

³⁸ O czarcich atrybutach monsieur Godarda, jak również innych motywach związanych z siłami nieczystymi pisze Leszek Engelking, Zob.: *Chwył metafizyczny...*, s. 78-92; L. Engelking, *Czarci sztuczka. Diabeł w opowiadaniu Vladimira Nabokova „Zwiedzanie muzeum”*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Pluciennika, Łódź 2003, s. 45-57.

³⁹ В. Набоков, *Памяти Л.И. Шугаева*, [в:] В. Набоков, *Полное собрание рассказов...*, s. 396-397.

⁴⁰ Zob.: С. Польская, *Комментарий к рассказу В. Набокова „Облако, озеро, башня”*, „Scando-Slavica” 1989, vol. 35, s. 111-123.

w *Bajce* diabeł pojawia się we własnej osobie, otwarcie mówi o swoim pochodzeniu i nadprzyrodzonych zdolnościach. Nietypową kobietą inkarnacją diabła u Nabokova w swych dziennikach zachwycała się Wiera Bunina: „26 декабря 1929 г. Читали два рассказа Сирина, «Сказка» и «Рождество». «Сказка» – написанный очень давно, поражает своей зрелостью. И как чудесно выдумал он чорта, – стареющая, толстая женщина. Как он все завернул, смел очень»⁴¹. To odstępstwo czarciego wizerunku od tradycji kulturowej przejawia się w zewnętrznym wyglądzie oraz w „nie-tradycyjnym” zachowaniu diablidy. Kobieta nie kusi, raczej prezentuje Erwinowi możliwość urzeczywistnienia marzenia, czyni to nie ze swojej szatańskiej powinności, ale z nudów, ze znużenia i z obojętnością.

Pojawienie się diablidy i jej propozycja wywołuje asocjacje z popularnym w literaturze motywem paktu z diabłem, jeśli przypomnieć chociażby *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, balladę Adama Mickiewicza *Pani Twardowska*, powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa czy *Doktor Faustus* Tomasa Manna. Na intertekstualność opowiadania *Сказка* w tym kontekście wskazują także obecne w utworze odwołania do E.T.A. Hoffmanna (w nazwie berlińskiej ulicy jako miejsca spotkania wyznaczonego przez diablidę)⁴² oraz do wspomnianego *Fausta* J.W. Goethego⁴³. Swoiste nawiązanie do biblijnej sceny kuszenia sugeruje fakt, że w momencie składania propozycji Erwinowi pani Ott częstuje się kawałkiem jabłkowego tortu. Jeśli zaś chodzi o charakter zawartej umowy, to w *Bajce* pisarz pozostaje wierny tradycji jedynie w pewnym stopniu: przedmiotem paktu nie jest wyrzeczenie się duszy przez protagonistę opowiadania, a jedynie spełnienie postawionego warunku – ilość wybranych kobiet powinna być nieparzysta⁴⁴:

Однако я должна поставить вам одно условие, – продолжала она, слизывая крем с ложечки. – Нет, не то, что вы думаете. Я в свое время уже запаслась

⁴¹ Из дневника Веры Буниной, 24 декабря 1929. Сут. за: М.Д. Шраер, *Бунин и Набоков. История соперничества*, Москва 2014, с. 50.

⁴² U Nabokova dostrzegamy podobny sposób modelowania świata przedstawionego, jak u autora *Diablich eliksirów*. M. Jaroszewski zauważa: „Fantastyka w nowelach, opowiadaniach i powieściach E.T.A. Hoffmanna obejmuje elementy racjonalne i irracjonalne. Pisarz podwaja bowiem świat przedstawiony w utworach, wzbogacając rzeczywistość dnia codziennego o niezwykle zjawiska. Naruszają one pozornie trwałą i spójną rzeczywistość”. M. Jaroszewski, *Życie i twórczość E.T.A. Hoffmanna 1776-1822*, Gdańsk 2006, s. 56. O intertekstualnych nawiązaniach do twórczości Hoffmanna w opowiadaniu Nabokova *Облак, jezioro, zamek* zob.: С. Польская, *Воскрешение короля Офиоха: Э.Т.А. Гофман в рассказе В. Набокова „Облако, озеро, бауния”*, „Scando-Slavica” 1989, vol. 36, с. 101-113.

⁴³ To odwołanie odnajdujemy w anglojęzycznej wersji *Bajki* Nabokova: we fragmencie przedstawiającym pojawienie się diablidy w kawiarni, przy blasku niezemskiego światła latarni, w tle – „stosownie do okoliczności” – rozbrzmiewa aria o kwiatach z *Fausta*. V. Nabokov, *Collected Stories*, London 2015, p. 182. O wskazanych intertekstach w *Bajce* Nabokova piszą: S.E. Sweeney (*Fantasy, Folklore, and Finite Numbers...*, p. 513, 516) oraz L. Engelking (*Chwył metafizyczny...*, s. 57-58).

⁴⁴ Początkowo opowiadanie Nabokova nosiło tytuł *Нечет*.

очаровательной душой для следующего моего воплощения. Вашей души мне не нужно. А условие вот какое: число ваших избранниц должно быть нечетное. Это – непременно. Иначе я вам ничего устроить не могу (217).

Wypada zatem postawić pytanie o funkcję diabła w *Bajce*. W teorii Proppa to właśnie „gatunek działania” określonego typu postaci pociąga za sobą wybory bohatera i wpływa na przebieg zdarzeń. Jak pisze rosyjski uczyony, „wszystko, co trafia do bajki z zewnątrz, podporządkowuje się jej normom i prawom. Diabeł, gdy trafia do bajki, traktowany jest albo jako złoczyńca, albo jako pomocnik, albo jako darczyńca”⁴⁵. W obrazie pani Ott łączy się kilka bajkowych „kręgów działań” określonych i uszeregowanych przez Proppa: z jednej strony, Nabokowska diablona jest darczyńcą (dawcą), z drugiej – pomocnikiem, z trzeciej – osobą wysyłającą, a poprzez przynależność do sił nieczystych może być pojmowana jako antagonistka (złoczyńca). Funkcja dawcy przejawia się w przekazaniu Erwinowi „magicznego środka”, czyli chwilowej nadludzkiej mocy, pozwalającej urzeczywistnić jego marzenie. Do kręgu działań pomocnika można zaliczyć kilka gestów diablony. Po pierwsze, to pomoc w przestrzennym przemieszczeniu się bohatera oraz obietnica rozwiązania jego bytowych problemów w przypadku „szczęśliwego finału” zawartej umowy, związanego z koniecznością ulokowania haremu: „Да, вот еще, – сказал Эрвин, шаркая под столом подошвами. – Где же это будет – ну – происходит? У меня комната маленькая. – Об этом не беспокойтесь, – сказала госпожа Отт (...) – Теперь вам пора домой. Не мешает хорошо выспаться. Я вас подвезу” (217). Po drugie, wsparcie dla Erwina i tym samym zachęta do dalszych działań to w magiczny sposób sygnalizowana przez diablona akceptacja jego wyborów („я всякий раз вам дам знак: случайную улыбку самой женщины или просто слово, сказанное в толпе”, 217). Po trzecie zaś, istotne okazuje się udzielenie rady: poprzestanie na pięciu kobietach. Jak widać, diablona w analizowanym opowiadaniu nie jest postacią jednoznaczną⁴⁶. Na jej antagonistyczną naturę może wskazywać również imię pani Ott czy też Frau Monde w anglojęzycznej wersji *Bajki*. Irina i Omry Ronen zauważają, że Ott – to ewidentna gra słowna, odsyłająca do niemieckiego leksemu *Gott* – Bóg, natomiast franc. *monde* oznacza *świat* oraz jest anagramem słowa *demon*⁴⁷. Leszek Engelking wskazuje ponadto, że Ott „to nie tylko doskonale symetryczne imię Otto pozbawione symetrii”, lecz także szatański zabieg wykoślawienia imienia Boga (*Gott*)⁴⁸. Warto przy tym podkreślić, że niespełnienie diabelskiego warunku przez Erwina, wynikającego z zawartego paktu, nie niesie za sobą żadnej kary:

⁴⁵ W. Propp, *Morfologia bajki magicznej...*, s. 112.

⁴⁶ Adam Oberfrank porównuje Frau Monde do dobrej wróżki spełniającej życzenia. A. Oberfrank, *New Worlds of Words...*, p. 10-11.

⁴⁷ И. РОНЕН, О. РОНЕН, *Черты Набокова*, „Звезда” 2006, № 4, [в:] <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=508> (13.10.2019).

⁴⁸ L. Engelking, *Chwył metafizyczny...*, s. 57.

- Тринадцатая оказалась первой. Да, у вас это дело не вышло.
- Жалко, – сказал Эрвин.
- Жалко, – отозвалась госпожа Отт.
- Впрочем, все равно, – сказал Эрвин.
- Все равно, – подтвердила она и зевнула.

Эрвин поклонился, поцеловал ее большую черную перчатку, набитую пятью растопыренными пальцами и, кашлянув, повернул в темноту. Он шагал тяжело, ныли уставшие ноги, угнетала мысль, что завтра понедельник и что встать будет трудно (225).

Zakończenie opowiadania Nabokova zupełnie nie przypomina tradycyjnego bajkowego *happy endu*, zakładającego jednocześnie, że szczęście bohatera jest „punktem finałowym, nigdy celem”⁴⁹. Wyzwanie, jakie stawia przed Erwinem diablica, można potraktować jako literacką transformację typowego bajkowego elementu, polegającego na tym, że punktem wyjścia jest zawsze „sytuacja zmuszająca bohatera do odbycia obfitującej w przeszkody podróży, która najczęściej kończy się dla niego pomyślenie”⁵⁰. Postawmy w takim razie pytanie o intencję komunikacyjną autora analizowanego opowiadania. Czy klęskę bohatera powinno się przyjąć za morał bajki i za pouczenie, jak to ujmuje Leszek Engelking: „należy poprzestawać na małym”⁵¹? W pewnym stopniu tak, jeśli pozostajemy w kręgu schematu bajkowej fabuły. Jednak w naszym przeświadczeniu w bajce Nabokova chodzi o tę mądrość/świadomość, którą zyskał bohater rozgrywając swoją wymyśloną grę. Mamy tu do czynienia z inwersją kompozycyjną: lokowaniem „wskazówki swoiście moralizatorskiej” na początku utworu (*promythion*)⁵²: „Фантазия, трепет, восторг фантазии...”. Przytoczony inicjalny fragment opowiadania, który zresztą nieprzypadkowo powtarza się w tekście trzykrotnie, stanowi kluczowy przekaz *Bajki* – ukazuje znaczenie twórczej wyobraźni bohatera, jej wymiar aksjologiczny, ukierunkowany na istotową wartość kategorii wyobraźni, poetyckiego/artystycznego wymysłu, który, według Władimira Weidlego, pozwala przeniknąć do tajemnicy osobowości człowieka. Znaczący wydaje się fakt, że ten emigracyjny krytyk, podobnie jak wcześniej uczynił to Goethe, wiąże pojęcia Poezji i Prawdy, Wymysłu i Rzeczywistości (*Dichtung und Wahrheit*)⁵³: „(...) правда, с которой имеет дело искусство, вообще не высказываема иначе, как в преломлении, в иносказании, в вымысле”⁵⁴. Przypominając zatem słowa Nabokova, iż literatura wymyśla prawdę, można powiedzieć, że prawda artystyczna jest prawdą spotęgowaną, prezentuje bowiem rzeczywistość w odniesieniu do wyobrażeń człowie-

⁴⁹ *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 101.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ L. Engelking, *Chwył metafizyczny...*, s. 56.

⁵² Zob. hasło *bajka klasyczna* (oprac. M. Golias): *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 75.

⁵³ Szczegółowe rozważania na ten temat w odniesieniu do poezji Wiaczesława Iwanowa prowadzi Maria Cymborska-Leboda. Zob.: M. Cymborska-Leboda, „Znak o смысле”: *символ и бытие личности. Роза и крест у Вячеслава Иванова*, „Slavia Orientalis” 2016, № 2, s. 325-342.

⁵⁴ В. Вейдле, *Над вымыслом слезами обольюсь...*, „Числа” 1934, кн. X, с. 229.

ka i jego pragnień. Bajka zaś odgrywa w tym względzie szczególną rolę: „bajka staje się rzeczywistością, rzeczywistością prawdziwą właśnie dlatego, że poprzez nią można dochodzić do tajemnicy istnienia”⁵⁵. Jeśli za Brianem Boydem przyjmiemy, że opowiadanie *Сказка* łączy w sobie czystą fantazję i psychologiczny fakt, baśniową formę i codzienną prawdę o męskim pożądaniu seksualnym⁵⁶, to rzeczywiście literacka/bajkowa prawda Nabokova pokazuje niskie, niemoralne pobudki Erwina. Wszelako, jak dalej zaznacza biograf pisarza, magia jakiejś doświadcza bohater pozwala zajrzeć do świata, do jakiego zwykle nie mamy dostępu⁵⁷. W trakcie swoiście pojmowanej podróży bohatera i dokonywanych przez niego wyborów erotyzm ustępuje miejsca erotyce pozwalającej Nabokovowi pokazać fantazmaty człowieka, jego skryte pragnienia, co potwierdza paraboliczny charakter dzieła. Ważna okazuje się wszakże metamorfoza Erwina: dzięki propozycji diablicy wyzbywa się on lęków i towarzyszącej mu na co dzień nieśmiałości – przemiana ta związana jest w analizowanym opowiadaniu z umiejętnością transcendowania rzeczywistości: „(...) Эрвин чувствовал замечательную легкость, – а ведь легкость – это почти полет” (218). Lekkość, o której mowa, to dla Erwina pozbycie się ciężaru codzienności, chwilowe wyjście z marazmu, z trywialnej, przygniatającej rzeczywistości, nudzącej samego diabła („Все равно, – подтвердила она и зевнула”, 225). Tylko Cogito marzyciela, jeśli posłużyć się określeniem Gastona Bachelarda, może tę rzeczywistość przeobrazić, zgodnie z formułą francuskiego filozofa: „marzę świat, więc świat istnieje tak, jak go marzę”⁵⁸. Kluczowy jest w tym kontekście wątek erotyczno-miłosny *Сказки*, czyli erotyka tekstu. Toteż fabuła i sens opowiadania zdaje się zaprzeczać twierdzeniu Georgija Adamowicza o tym, że w twórczości autora *Daru* obserwujemy atrofię erotycznego wymiaru życia⁵⁹. Szczególne znaczenie dla interpretacji Nabokovowskiej erotyki, opartej na formule gry i przez to nie pozbawionej ironii⁶⁰, posiada performatywny aspekt bajki – fakt, że bohater dokonuje emblematicznego wyboru: trzynasta kobieta okazuje się

⁵⁵ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 131.

⁵⁶ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years...*, p. 260.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ „Człowiek marzenia i świat jego marzenia są sobie najbliższe, dotykają się, wzajemnie przenikają. Istnieją w tym samym planie bytowym; jeśli trzeba powiązać byt człowieka z bytem świata, to cogito marzenia da się wypowiedzieć w taki sposób: marzę świat, więc świat istnieje tak, jak go marzę”. G. Bachelard, *„Cogito” marzyciela*, [w:] tegoż, *Poetyka marzenia*, przekł., oprac. i posł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 180.

⁵⁹ „У Набокова перед нами расстилается мертвый мир, где холод и безразличие проникли так глубоко, что оживление едва ли возможно. (...) если Эрос – в высшем, очищенном смысле слова, – есть основа, сущность и оправдание всякого творчества, то антиэротизм Набокова, его замыкание в самом себе, духовная безысходность его писаний, наводят тоже на тревожные догадки”. Г. Адамович, *Одиночество и свобода*, сост., послесл., примеч. О.А. Коростелева, Санкт-Петербург 2002, с. 211-212.

⁶⁰ Warto przytoczyć w tym miejscu twierdzenie A. Dolinina: „Игровая установка, соединенная, как правило, с установкой на литературную полемику, постепенно начинает проникать и в ранние рассказы Набокова. Свидетельство этому – изящная дьяволиада «Сказка», перекодирующая

pierwszą⁶¹, „лучшей из всех” (223), przepelnioną właściwym jej kobiecym czarem. To właśnie ona wywołuje w mężczyźnie doskonałą „pełnię percepcji powabu jej cielesności”⁶²:

Что-то вне зримых очертаний, какой-то особый воздух, воздушное волнение, – влекло за собой Эрвина. (...). Не походка, не облик ее... Что-то другое, очаровательное и властное, какое-то напряженное мерцание воздуха вокруг нее, – быть может, только фантазия, трепет, восторг фантазии, – а быть может, то, что меняет одним божественным взмахом всю жизнь человека (...) (223-224).

Można by powiedzieć, że kreacyjna aktywność Erwina to rodzaj gry, której twórcą i aktorem jest sam bohater, zaś realizacja pragnienia erotycznego ujawnia jego sposób postrzegania kobiecości, otwierania się na „inne” – w opowiadaniu Nabokova związane właśnie z naturą kobiecości⁶³. Wobec tego na poziomie parabolicznym/bajkowym marzenie bohatera, które narrator z „ironią dystansu”⁶⁴ określa jako gromadzenie „haremu kobiet”, wolno traktować jako zabieg pisarza – przejaw ironii romantycznej, odsłaniającej przeciwieństwa rządzące egzystencją człowieka⁶⁵, sprzeczność pomiędzy rzeczywistością codzienną a przedmiotem twórczej fantazji/wyobraźni⁶⁶. Okazuje się bowiem, że kobiecość dla Erwina nie znajduje realizacji w wielości, ale w dwu-

демоническую фантастику Гофмана в беззлобный эротический анекдот (...)”. А. Долинин, *Истинная жизнь писателя Сурина...*, s. 36.

⁶¹ O znaczeniu cyfr w utworze *Сказка* zob.: S.E. Sweeney, *Fantasy, Folklore, and Finite Numbers...*, p. 514-519.

⁶² Również podczas pierwszego spotkania Erwin uświadamia sobie doniosłość tego momentu i istotową rolę kobiety: „Эрвин присел на скамейку и мгновенным, робким и жадным взглядом окинул ее лицо. Он увидел его так ясно, так пронзительно, с такой совершенной полнотой восприятия, что быть может долгие годы близости ничего не могли бы открыть ему нового в этих чертах. (...) девушка со щенком оставила в его душе солнечную впадину, – он все не мог найти женское лицо, которое бы ему понравилось” (218-219).

⁶³ Według E. Lévinasa inność jest istotą kobiecości w tym sensie, że nie jest ona po prostu drugą płcią, lecz jest innością absolutną, innością właściwą, w relacji z którą pragnienie erotyczne może przemienić się w pragnienie etyczne. E. Lévinas, *Час и то, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 97-98. Zob. także: M. Цимборска-Лебода, *Женщина и/как Другой в философском и художественном дискурсах (предварительные тезисы)*, [w:] *Кобиета и/яко Инны. Мит и фигуры kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI w. (w kontekście europejskim)*, red. M. Cymborska-Leboда, A. Gozdek, Lublin 2008, s. 18.

⁶⁴ Zob.: J. Derrida, *Psyche. Inventions of the Other...*, p. 18-19.

⁶⁵ W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, s. 112.

⁶⁶ Podobną sytuację obserwujemy w opowieści Nabokova pt. *Сзародziej (Волиебник, 1939)* oraz w *Лолите (Лолита, 1955)*. Rozważania na ten temat prowadzi S.E. Sweeney (*Fantasy, Folklore, and Finite Numbers...*). Warto także przywołać wypowiedź pisarza, który po latach odkrywa podobieństwo pomiędzy protagonistami *Bajki* i *Lolity*: „«Сказку» я не перечитывал с 1930 года и теперь, взявшись за перевод, испытал леденящее душу изумление от того, что увидел слегка одряхлевшего, но

krotnym wyborze jednej i tej samej kobiety. W *Bajce* służy temu zapewne czytelne nawiązanie do *Fausta* i do kategorii Wiecznej Kobiecości⁶⁷, tu aktualizowanej poprzez sakralizację istoty kobiecej, która w percepcji bohatera może swoim czarem i jednym boskim uniesieniem zmienić całe życie człowieka. Interesująca w związku z tym wydaje się wypowiedź Sebastiana Knighta – tytułowego bohatera powieści Nabokova:

Można mieć tysiąc przyjaciół, ale kochać się wolno tylko z jedną. Nie chodzi mi o harem: mówię o tańcu, nie o gimnastyce. A może to jednak do pomyślenia, że mocarny Turek tak kocha każdą ze swych czterystu żon, jak ja kocham ciebie? Bo gdy powiem „dwa”, zaczyna się liczenie i nigdy się już nie kończy. Istnieje tylko jedna liczba rzeczywista: Jedność. A miłość jest wedle wszelkich oznak najlepszym przykładem tej osobliwości⁶⁸.

W ten sposób doświadczana kobiecość „wznosi” Erwina ponad pospolitą rzeczywistość, zaś obraz diablicy, nieprzypadkowo w jej wcieleniu kobiecym, staje się prowokacją pisarza w zakresie gry sensów. W anglojęzycznej wersji *Bajki* odnajdujemy następującą wypowiedź Frau Monde/pani Ott: „Jeśli jest się kobietą, ma to swoje zalety, ale być starzejącą się kobietą, to piekło, jeśli wybaczy mi pan to wyrażenie”⁶⁹. Propozycja diablicy to również w pewnym stopniu jej własna próba wyrwania się ze śmiertelnie nudnej rzeczywistości, co kolejny raz poświadczą, że „uniesienie i wzlot fantazji” („восторг фантазии”) daje możliwość przekraczania pospolitości otaczającego świata, jego brak oznacza dla obojga powrót do przytłaczającej codzienności, pogrążenie się w ciemności, w „piekle nudy”⁷⁰. Zatem finałowe rozczarowanie protagonisty opowiadania dotyczy raczej faktu, iż następnego dnia powraca do schematycznego egzystowania w nijakiej, bezbarwnej, samotnej rzeczywistości. Jediną formą przełamania schematu są dla bohatera wyobrażenia o innym świecie, bowiem to właśnie w tym wymiarze – w trakcie marzeń – Erwin odnajduje szczęście.

вполне узнаваемого Гумберта, сопровождающего свою нимфетку, и это в рассказе, написанном без малого полвека тому назад!”. В. Набоков, *Полное собрание рассказов...*, с. 699.

⁶⁷ Por. finałowy fragment utworu J.W. Goethego: „Все быстротечное – / Символ, сравненье. / Цель бесконечная / Здесь – в достиженье. / Здесь – заповеданность / Истины всей. / Вечная женственность / Тянет нас к ней”. И.В. Гете, *Фауст*, пер. Б.Л. Пастернак, Москва 2004, с. 624.

⁶⁸ V. Nabokov, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2003, s. 125.

⁶⁹ V. Nabokov, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji...*, s. 255.

⁷⁰ Zob.: Д.С. Мережковский, *Гоголь и черт*, Москва 1906, с. 2-7. Warto zwrócić uwagę na fakt, że i u Nabokova pospolitość łączona jest ze słowem *poszlóst’/poszlust’* (*noulnoc’*). Rozumienie tego pojęcia pisarz szczegółowo przedstawia w pracy poświęconej twórczości Nikołaja Gogola. Według Nabokova, Cziczikow – bohater *Martwych dusz* jest przykładem *poszlaka* – komiwojażera z piekła, uosobienia głównych atrybutów diabła. V. Nabokov, *Nikołaj Gogol*, przeł. i posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2012, s. 69-81. O *poszlости* jako pseudoliteraturze i pseudosztuce zob.: V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 115.

Poetyka tytułu – sztuka jako gra⁷¹

Nabokov jest autorem 68 opowiadań, część z nich już na poziomie tytułu zdaje się wskazywać na formę gatunkową, np. *Письмо в Россию*, *Путеводитель по Берлину*, *Рождественский рассказ*, *Сказка*. Taki chwyt pisarza – określenie formy wypowiedzi w tytule – stanowi, z jednej strony, wskazówkę dla lektury i interpretacji, z drugiej – jest elementem gry autora z czytelnikiem/badaczem. Strategia nazywania gatunku bajki w tytule jest znana w literaturze światowej, by przypomnieć choćby wiersze takie jak: *Fable* Francisa Ponge’a, *Bajkę* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy też filozoficzne opowieści Leszka Kołakowskiego pt. *Trzyście/Czternaście bajek z królestwa Lailonii*. Przywołajmy w związku z tym słowa bohaterki jednej z cytowanych już powieści Nabokova: „Tytuł – rzekła Klara – musi oddawać koloryt książki, a nie temat”⁷². Leszek Engelking zauważa, że fabuła opowiadania Nabokova, skoncentrowana na „żądzy erotycznej młodego człowieka”, wywołuje efekt nieadekwatności z tytułem/gatunkiem bajki, adresowanej tradycyjnie do czytelnika dziecięcego⁷³. Pisarska intencja wykreowania niezgodności ‘tytuł – zawartość treściowa’ utworu zostaje dodatkowo wzmocniona poprzez przetłumaczenie tytułu *Сказка* na język angielski jako *A Nursery Tale*, nie zaś *A Fairytale*, jak można by się spodziewać⁷⁴. Słowo *nursery* odsyła do pola semantycznego „pokoju dzieciennego”⁷⁵, a więc być może także do samej czynności zabawy. Warto wspomnieć także o gatunku tzw. *nursery rhymes* (ang. ‘wierszyki z pokoju dzieciennego’) – króciutkich żartobliwych bajkach dla dzieci, które w większości cechuje brak wyraźnego morału i zagadkowy nonsensowny charakter⁷⁶. Wykorzystanie przez Nabokova w tytule opowiadania nazwy gatunkowej to niewątpliwie prowokacja, swoista gra pozorów, „zabawa” z konwencją. Według pisarza zwodzenie w sztuce jest częścią gry, ale również „częścią rozkosznych możliwości”⁷⁷. Nie bez przyczyny Derrida wiąże bajkę z pojęciem inwencji, ponieważ zakłada ona „zawsze pewną nieprawomyślność, zerwanie z dotychczasową umową, wprowadzając nieład w bezpieczne uporządkowanie rzeczy,

⁷¹ O takim pojmowaniu sztuki pisze Hans-Georg Gadamer. Filozof akcentuje w tym względzie rolę odbiorcy jako „współgrającego”. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 29-42.

⁷² V. Nabokov, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta...*, s. 79.

⁷³ Badacz jednocześnie przypomina, że w literaturze odnaleźć można liczne przykłady bajek/baśni „nasyconych jawną erotyką”, a w związku z tym gatunek bajki nie zawsze zakłada, że odbiorcą jest dziecko. L. Engelking, *Chwyt metafizyczny...*, s. 56.

⁷⁴ Przed pojawieniem się anglojęzycznej wersji opowiadania, tłumaczonej przez samego Nabokova i jego syna Dymitra, Andrew Field i Alfred Appel używają tytułu *A Fairytale*. Zob.: A. Oberfrank, *New Worlds of Words...*, p. 8.

⁷⁵ Zob.: L. Engelking, *Chwyt metafizyczny...*, s. 56; S.E. Sweeney, *Fantasy, Folklore, and Finite Numbers...*, p. 512-513.

⁷⁶ Zob. hasło *nursery rhymes* (oprac. W. Ostrowski): *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 643-644.

⁷⁷ V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 25.

zakłócając konwenans”⁷⁸. To właśnie potencjał gatunkowy bajki pozwolił Nabokowowi realizować jego artystyczne poszukiwania w zakresie tworzenia „magii sztuki”, wymyślania oryginalnego świata, tak jak czyni to protagonista opowiadania – kreowania bajkowego wymiaru istnienia. Jednocześnie tytuł utworu, kojarzony z wymysłem, z fantazją, zdaje się aktualizować rangę kategorii wyobraźni w poetyce autora *Lolity*.

Jeśli więc w zakończeniu tych rozważań powrócić do wyżej przywołanej Bachtinowskiej koncepcji gatunku jako „reprezentanta twórczej pamięci w procesie rozwoju literatury”, to można stwierdzić co następuje: tytuł opowiadania Nabokova określa horyzont oczekiwań związanych z potencjalnością jednej z odmian bajkowego gatunku, sama zaś ich artystyczna realizacja odświeża innowacyjność pisarza i jego grę z elementami tradycji. Gatunek literacki stanowi w tym przypadku instrumentarium, które poddane repetycji, recytacji i re-cytacji⁷⁹, pozwala nadejść „wciąż nie dającej się przewidzieć inności”⁸⁰.

References

- Adamovich G., *Odinochestvo i svoboda*, sost., poslesl., primech. O.A. Korosteleva, Sankt-Peterburg 2002.
- Appel A., Jr, „Ada” Described, [in:] *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. A. Appel, Jr, Ch. Newman, „TriQuarterly”, vol. 17, Evanston 1970.
- Bachelard G., „Cogito” marzyciela, [w:] tegoż, *Poetyka marzenia*, przekł., oprac. i posł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1970.
- Bakhtin M., *Formal'nyy metod v literaturovedenii*, sost. G. Polyak, red. K. Kustanovich, N'yu-York 1982.
- Boyd B., *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton 1990.
- Cymborska-Leboda M., *Zhenshchina i/kak Drugoy v filosofskom i khudozhestvennom diskursakh (predvaritel'nyye tezisy)*, [w:] *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI w. (w kontekście europejskim)*, red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek, Lublin 2008.
- Cymborska-Leboda M., „Znak o smysle”: *simvol i bytiye lichnosti. Roza i krest u Vyacheslava Ivanova*, „Slavia Orientalis” 2016, № 2.
- Derrida J., *Psyche. Inventions of the Other*. Volume I, Stanford 2007.
- Derrida J., *Psyché. Odkrywanie Innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997.
- Dolinin A., *Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina. Raboty o Nabokove*, Sankt-Peterburg 2004.
- Engelking L., *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Łódź 2011.

⁷⁸ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie Innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 83.

⁷⁹ Ibidem, s. 95.

⁸⁰ Ibidem, s. 98.

- Engelking L., *Czarcia sztuczka. Diabeł w opowiadaniu Vladimira Nabokova „Zwiedzanie muzeum”*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płucienika, Łódź 2003.
- Etkind A., *Poetika zaglaviy*, „Revue des études slaves” 1998, t. 70, nr 3.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gazda G. [red.], *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa 2012.
- Gete I.V., *Faust*, per. B.L. Pasternak, Moskva 2004.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976.
- Ivanov Vyach. Vs., *Chert u Nabokova i Bulgakova*, „Zvezda” 1996, № 11.
- Jaroszewski M., *Życie i twórczość E.T.A. Hoffmanna 1776-1822*, Gdańsk 2006.
- Khodasevich V., *O Sirine*, [w:] *V.V. Nabokov: Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Nabokova v otsenkakh russkikh i zarubezhnykh mysliteley i issledovateley. Antologiya*, Sankt-Peterburg 1997.
- Lévinas E., *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999.
- Ługowska J., *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981.
- Merezhkovskiy D.S., *Gogol' i chert*, Moskva 1906.
- Nabokov V., *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak, M. Kłobukowski, posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2011.
- Nabokov V., *Collected Stories*, London 2015.
- Nabokov V., *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, t. 1, przeł. M. Kłobukowski, opowiadania *Bajka* i *Powrót Czorba* przeł. L. Engelking, posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2007.
- Nabokov V., *Nikolaj Gogol*, przeł. i posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2012.
- Nabokov V., *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2004.
- Nabokov V., *Polnoye sobraniye rasskazov*, sost. A. Babikov, predisl. D. Nabokov, Sankt-Peterburg 2013.
- Nabokov V., *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2003.
- Nabokov V., *Własnym zdaniem*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 2016.
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2005.
- Nelson I., Gayk S., *Gatunek jako forma życia*, przeł. G. Grochowski, „Teksty Drugie” 2019, nr 3.
- Oberfrank A., *New Worlds of Words: Vladimir Nabokov's Fairy Tales*, Hamilton 1985.
- Pol'skaya S., *Kommentariy k rasskazu V. Nabokova „Oblako, ozero, bashnya”*, „Scando-Slavica” 1989, vol. 35.
- Pol'skaya S., *Voskresheniye korolya Ofiokha: E.T.A. Gofman v rasskaze V. Nabokova „Oblako, ozero, bashnya”*, „Scando-Slavica” 1989, vol. 36.
- Prejs M., *Gatunki literackie w procesie odzyskania intencji komunikacyjnej. Doba wczesnonowożytna*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2.
- Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011.
- Ronen I., Ronen O., *Cherti Nabokova*, „Zvezda” 2006, № 4, [v:] <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8>.
- Schorer M., *Technika jako odkrywczość*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Kraków 1976.
- Shrayer M.D., *Bunin i Nabokov. Istoriya sopernichestva*, Moskva 2014.

Sweeney S.E., *Fantasy, Folklore, and Finite Numbers in Nabokov's "A Nursery Tale"*, „The Slavic and East European Journal” 1999, vol. 43, № 3.

Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.

Veydle V., *Nad wymysłem szluzami obol'yus'...*, „Chisla” 1934, kn. X.

Wróblewska V. [red.], *Polska bajka ludowa. Słownik*, t. 1, Toruń 2018.

NOTA O AUTORCE

Malgorzata Ulanek – doktor, adiunkt w Katedrze Literaturoznawstwa Słowiańskiego, Instytut Neofilologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. **Publikacje: monografia:** *Koncepcja miłości w prozie Borysa Pasternaka – w kręgu antropologii pisarza*, Lublin 2015. **Wybrane artykuły:** „Блаженное солнечное опьянение” – metafory ognia, słońca, blasku w opowiadaniu *Vladimira Nabokova* „Port”, [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. K. Arciszewska, U. Patocka-Sigłowy, Gdańsk 2018, s. 253-261; *Oswajanie Berlina: strategie pisarskie w opowiadaniu Vladimira Nabokova* „Przewodnik po Berlinie”, „Slavia Orientalis” 2019, № 1, s. 59-71; *Pisarz na wygnaniu: wymiary emigracji w opowiadaniu Vladimira Nabokova* „Письмо в Россию”, „Acta Polono-Ruthenica” 2020, № 1, s. 35-46; *Огненно-соляная метафорика в прозе Бориса Пастернака*, [w:] *Пастернак: Проблемы биографии и творчества: К 60-летию Нобелевской премии*, Moskwa: Азбуковник, 2020, с. 261-273.

ORCID: 0000-0002-9599-6669

Email: malgorzata.ulanek@mail.umcs.pl