
AUTOPRZEKŁAD JAKO WIDMOWA OPOWIEŚĆ: *OKO* VLADIMIRA NABOKOVA

Abstract

Self-Translation as a Ghost Story: Vladimir Nabokov's *The Eye*

Nabokov's novella *The Eye* is usually read as a story in which the narrator tries to use his failed suicide attempt to announce his own death and assume the role of an observer, who, as it turns out in the end, is merely watching over his own (alienated) figure. The ending seems to project a reintegration of the self. In this essay, the process of Nabokov's translation of the novella into English is seen as connected with the spectral elements of the story, resulting in a new reading embedded into the framework of liminality: the narrating hero keeps on dying, without, however, being able to escape his private inferno, because his obsessive memory continues to reproduce the same murky world, merely transferring the hero deeper and deeper into its narrowing circles. Each of these circles is an attempt to translate the text of (un)reality to the new language of consciousness, and each of these attempts reduces the hero to the status of a still more spectral voice, while still confining him to the boundaries of self. It seems quite fitting in this context that Nabokov, speaking of self-translation, described it as an unremitting torment of the body being transfigured into spirit. The essay also compares Nabokov's translation practice to his own views on translation expressed in essays and interviews, pointing out the fundamental differences: self-translation demands the death of the original text, out of which the phantom of existence in another language may be born – a ghost, each movement of which is always double, divided into the observer and the observed.

Keywords: Nabokov, *The Eye*, spectrality, identity, self-translation

Słowa kluczowe: Nabokov, *Oko*, widmowość, tożsamość, autoprzekład

Oko a teoria przekładu i autoprzekłady Nabokova

Nabokov napisał mikropowieść *Oko* pierwotnie po rosyjsku i wydał ją w 1930 roku pod nieco osobliwym tytułem *Соглядатай*. Publikując ją po angielsku w 1965 roku, kiedy mieszkał już w Montreux i cieszył się światową sławą, jakiej przysporzyła mu *Lolita*, tak opisywał w przedmowie poszukiwania optymalnego angielskiego tytułu mikropowieści:

The Russian title of this little novel is SOGLYADATAY (in traditional transliteration), pronounced phonetically „Sugly-dart-eye”, with the accent on the penultimate. It is an ancient military term meaning „spy” or „watcher”, neither of which extends as flexibly as the Russian word. After toying with “emissary” and “gladiator,” I gave up trying to blend sound and sense, and contented myself with matching the “eye” at the end of the long stalk (Nabokov 1990b: b.p.).

Tytuł rosyjski tej powiastki brzmi Sogladatay (w tradycyjnej transliteracji), wymawiany fonetycznie „Sługa-dat-aj”, z akcentem na przedostatniej sylabie. Jest to dawny termin wojskowy na określenie „szpiega” lub „szpicla”, przy czym żadne z tych słów nie jest tak pojemne jak rosyjskie. Wążąc w myślach „emisariusza” i „gladiatora”, zrezygnowałem wreszcie z melanzu brzmienia ze znaczeniem i zadowolilem się wpasowaniem „oka”, *eye*, na końcu długiej szypułki¹ (Nabokov 2015: 7).

Angielskie objaśnienie niewątpliwie jest żartem: zawiera nonszalancką transliterację fonetyczną, która wplata „przeszywające spojrzenie” (*dart[ing]-eye*) w zupełnie niewinne rosyjskie słowo. Nabokov wybrał pierwotny tytuł zarówno przez wzgląd na jego brzmienie, jak i na znaczenie. Mógł zaś rozważać absurdalne w tym kontekście słowo *gladiator* z tego prostego powodu, że akcent pada w nim na przedostatnią sylabę. Żart Nabokova miał zwrócić uwagę czytelnika na dźwięk angielskiego *eye* („oko”) w oryginalnym, rosyjskim tytule, sugerując, że od początku mogło tam pobrzmiwać anglojęzyczne echo, które autor chciał słyszeć, formując słowa z własnej bogatej i plastycznej ruszczyzny. Przekład, czyli „przeniesienie

¹ Polska tłumaczka Anna Kołyszko miała karkołomne zadanie: wyjaśnić związki między skojarzeniami, jakie nasuwają języki rosyjski i angielski. W brzmieniu rosyjskiego tytułu pojawił się raptem niezbyt sensowny „Sługa”, a końcowa metafora Nabokova, łącząca angielskie homonimy *eye* („oko”) i *I* („ja”) została, niestety, rozmyta w tłumaczeniu: „szypułka” nie oddaje znaczenia *long stalk* („łodyga”), wizualizacji litery „I”.

mirażu jednego języka w oazę drugiego” (Nabokov 2015: 10), powstaje jako gra rezonansu między językami.

„Długa szypułka” lub homofoniczny pogłos są nie mniej istotne niż dosłowne znaczenie: *I* („ja”) staje się w opowieści *the eye*. Narrator doświadcza serii niepowodzeń, z publicznym upokorzeniem i samobójczą śmiercią włącznie, po czym dzielnie kontynuuje opowieść jako obserwator z „drugiej strony”. „Druga strona” okazuje się ludzaco podobna do minionej codzienności narratora, jakby wspomnienia nie pozwalały mu umrzeć, nieustannie odtwarzając przeszłość. Okazuje się, że nie ma tu nic wartego ocalenia, a narrator najbardziej pragnie wyrwać się z tego impasu. Zakładając zatem, że życie po śmierci jest wytworem resztek świadomości, która reprodukuje rzeczywistość ze wspomnień i animuje ją fikcyjnym życiem, narrator odczuwa ulgę na myśl, że jest zwolniony od etycznej odpowiedzialności za wszelkie swoje działania, skoro zarówno one, jak i podejmujące je ciała są zaledwie wytworem wyobraźni widma.

Istnieje inne – z perspektywy czytelnika całkiem oczywiste – wyjaśnienie zaistniałej sytuacji: to śmierć, a nie trwające życie, roi się narratorowi. Najprawdopodobniej narrator podjął nieudaną próbę samobójczą, rany jednak nie były śmiertelne i życie toczy się dalej. Postawa narratora, który głosi całkowite uwolnienie się od konwencji społecznych i ograniczeń świadomości, jest jedynie próbą naprawienia mocno posiniaczonego ego.

Niezależnie od tego, która z tych wersji jest prawdziwa, narrator po „śmierci” śledzi młodzieńca o nazwisku Smurow. W toku lektury czytelnik orientuje się, że Smurow to narrator we własnej osobie, który obsesyjnie obserwuje, jak inni postrzegają jego „widmo”. Tutaj angielskie *eye* i *I* to nie tylko homonimy, lecz także dwa aspekty tej samej jaźni: Smurow jest „zamazaną postacią z własnego pośmiertnego snu” i „obserwatorem śledzącym działania, lub, ściślej, usiłującym rozwikłać zagadkę istnienia «małego człowieczka w czerni» [czyli własnej sekretnej jaźni – I.K], tropiąc jego ślady i odbicia w oczach mieszkańców iluzyjnego emigracyjnego Berlina” (Skoniecznaja 2015: 213).

Zanim Nabokov podjął się tłumaczenia *Soglyadatay*, czternaście lat pracował nad przekładem Puszkiniowskiego *Eugeniusza Oniegina*, wydając na świat pięknego potwora: cztery tomy filologicznego przekładu zajmujące „zaledwie dwie trzecie najchudszego z tych czterech woluminów” (Brown 1967: 283), opatrzone pogłębionym naukowo i „rozmyślnie szalonym” (Trubikina 2015: 208) komentarzem. Nabokov w tym przedsięwzięciu stosował własną teorię przekładu w osobliwej praktyce. Już w 1941 roku sformułował

dość kategorię sady na temat sztuki przekładu, twierdząc, że idealny tłumacz musi być dokładny i pedantyczny, posiadać talent twórczy i umiejętność mimikry: „zdolność utożsamienia się z osobą autora, przyswojenia sobie jego wszystkich trików, jego manery i języka, nawyków i sposobu myślenia, i to w takim stopniu, aby osiągnąć jak największą wiarygodność” (Nabokov 2017: 430). Do zakończenia pracy nad *Onieginem* Nabokov traktował przekład dosłowny jako jedyną „prawdziwą” metodę, dzięki której można „przekazać, najwierniej, jak na to pozwalają asocjacyjne i syntaktyczne możliwości danego języka, właściwe znaczenie osadzone w kontekście oryginału” (Nabokov 1990a: viii). Metoda ta ma swoją cenę: „Idealowi dosłowności podporządkowuję wszystko (elegancję, eufonię, przejrzystość, dobry smak, współczesny uzus, a nawet gramatykę)” – pisał Nabokov w przedmowie (Nabokov 1990a: x). Znalazł remedium na wcześniejszą obawę, że dosłowność nie odda idealnie kolorytu i wrażenia oryginału: dołączył „obszerne notatki” (Karlinski 2001: 232). Później, w ścisie Nabokowiańskim stylu, przewrotnie wyśmiał tę metodę w strukturze (wydanej w 1962 roku) *Błatego ognia*: tu ekspansywny komentator dzięki własnemu szaleństwu przywraca do życia swoim tchnieniem dzieło zmarłego poety.

Brian Boyd zauważa paradoks „teorii” przekładu Nabokova: Nabokov stroni od wszelkich przejawów tyranii na płaszczyźnie politycznej, społecznej i literackiej, a równocześnie wymaga od tłumacza, by stał się niewolnikiem „prawdziwego autora”, by bezwzględnie zachowując dosłowność, odrzucił wszelkie przejawy niezależności, a nawet prawa logiki i ograniczenia języka. Znaczenie (a nie brzmienie, kompozycja czy zdrowy rozsądek) ma pierwszeństwo. Nabokov daje w swoich utworach wyraz namiętnej miłości do brzmienia języka – dowodem jest słynna oparta na aliteracjach fraza w *Lolicie* – jednak nie ulega pragnieniu powielania gier współbrzmień i echa, kiedy pracuje nad przekładem (Boyd 2012: 13–14).

Żadna z tych zasad nie odnosi się natomiast do autoprzekładów Nabokova, który zdołał przetłumaczyć większość swoich rosyjskich dzieł na angielski i część tekstów amerykańskich na rosyjski². Jak pokazuje przemiana rosyjskiego *Soglyadatay* w angielskie *The Eye*, autor beztrąsko odrzucił bardzo restrykcyjne reguły, które sam ustanowił, często przepisując powieści na nowo: „nie myślałem o tym, by upiększyć trupa, mój zasadniczy cel był

² Nabokov często pracował na wstępnych przekładach sporządzonych przez innych (Michaela Glenny’ego, Michaela Scammella czy Dmitrija Nabokova), choć niekiedy, jak w przypadku *Oka*, zajmował się tłumaczeniem od samego początku.

inny: dać wciąż oddychającej istocie szansę wykorzystania pewnych wrodzonych możliwości, których wcześniej nie pozwoliły jej wykorzystać brak doświadczenia i pochopność, pośpiech myśli i lenistwo słowa” (Nabokov 1994b: 6). Metafora scala to, co graniczne: tekst istnieje w poprzednim wcieleniu, boleśnie niekompletny, autor zaś, patrząc na niego „spoza”, stara się wskrzesić go poprzez akt przekładu, któremu bliżej do „transfiguracji”.

Angielskie *Oko* jest szczególnie przypadkiem autoprzeładowania z dwóch powodów. Po pierwsze, powstało tuż po zakończeniu tłumaczenia *Eugeniusza Oniegina*, kiedy dawny przyjaciel Nabokova Edmund Wilson atakował tłumacza, nazywając jego dzieło wielką porażką. Był to czas „najbardziej zażartego sporu na temat przekładu literackiego w dwudziestym wieku, aktywnie uczestniczyły w nim ważne osobistości po obu stronach Atlantyku: Edmund Wilson, Robert Lowell, Anthony Burgess i inni; niektórzy atakowali, a inni wspierali Nabokova” (Boyd 2012: 12)³. Po drugie, jeśli autoprzeład jest z gruntu zajęciem spektralnym, w tym przypadku łączy się z tekstem, w którym narrację prowadzi zjawia. Nawet jeśli widmowy status narratora na końcu powieści okazuje się tylko snem, nadal można czytać tekst jako widmową opowieść o pracy pamięci, która ogranicza jaźń do gabinetu luster. Zamierzam pokazać w niniejszym eseju, że Smurow faktycznie zetknął się ze śmiercią w toku narracji – nie raz, lecz kilkakrotnie. Opowieść nie tylko stanowi zatem umiejętne wariacje oparte na modelu *Sobowótora* Dostojewskiego, dzięki którym zgłębia „zatrzymanie postaci faktem, że najwyraźniej posiada alter ego, oraz lęk przed możliwym połączeniem lub wymianą tożsamości” (Connolly 1993: 147)⁴, lecz także tworzy system metafizyczny, w którym „ja” wciąż umiera, nie mogąc uciec z więzienia pamięci pozbawionej jakichkolwiek osobistych wspomnień, dostosowanej do ogólnego schematu.

Krytycy często podkreślają aurę nierealności, która przenika tę opowieść. Zazwyczaj komentarze w dość oczywisty sposób odnoszą się do części drugiej i trzeciej, czyli domniemanego życia po śmierci narratora. Jednak chorobliwa nadwrażliwość i rozpaczliwa samoświadomość już od pierwszych zdań opowieści sugerują, że narrator pochodzi z innego świata. Nawet zewnętrzny wymiar egzystencji samotnego emigranta bez grosza przy duszy

³ Dyskusja trwa nadal i jest niewiele mniej zażarta: Douglas Hofstadter oskarża Nabokova m.in. o „bezlitosny sadyzm werbalny” stosowany przez niego w praktyce przekładowej (Hofstadter 1997: 548, 268, 270, 269; cyt. za: Boyd 2012: 13).

⁴ Co do innych możliwych źródeł modelu narracyjnego u Nabokova zaczerpniętych z noweli Dostojewskiego *Sen śmiesznego człowieka* zob. Dolinin 2011: 12.

w widmowym Berlinie z początku lat 20. XX wieku idealnie harmonizuje z mętną nierealnością opowieści Smurowa. Można odnieść wrażenie, że on już jest widmem, którego nie chroni żaden cielesny pancerz, przypadkowo snującym się wśród ludzi i niewyraźnych budynków jak z filmu *noir*. Eteryczna kondycja nie uwalnia jednak od bólu istnienia – przeciwnie, irracjonalnie go nasila, zarówno w aspekcie psychicznym, jak i fizycznym. Narrator panicznie boi się ciemności, często marznie, „zimno [mu] aż do mdłości” i ma zawroty głowy – jakby nie był w stanie utrzymać równowagi, miotany dokuczliwym wiatrem. Wsłuchajmy się w jego jęklącą skargę:

В самом деле: человеку, чтобы счастливо существовать, нужно хоть час в день, хоть десять минут существовать машинально. Я же, всегда обнаженный, всегда зрячий, даже во сне не переставал наблюдать за собой, ничего в своем бытии не понимая, шалея от мысли, что не могу забыться, и завидую всем тем простым людям – чиновникам, революционерам, лавочникам, - которые уверенно и сосредоточенно делают свое маленькое дело. У меня же оболочки не было (Nabokov 2001: 46–47).

After all, in order to live happily, a man must know now and then a few moments of perfect blankness. Yet I was always exposed, always wide-eyed; even in sleep I did not cease to watch over myself, understanding nothing of my existence, growing crazy at the thought of not being able to stop being aware of myself, and envying all those simple people – clerks, revolutionaries, shopkeepers – who, with confidence and concentration, go about their little jobs. I had no shell of that kind... (Nabokov 1990b: 7)

Bo przecież po to, żeby żyć szczęśliwie, człowiek musi od czasu do czasu zaznać kilku chwil idealnej pustki. Ja natomiast zawsze byłem obnażony, zawsze czujny; nawet we śnie nie przestawałem się pilnować, nie rozumiejąc nic a nic z własnego istnienia, odchodząc od zmysłów na myśl, że mógłbym nie móc przestać być świadomym siebie, i zazdrosząc wszystkim tym prostym ludziom – urzędnikom, rewolucjonistom, sprzedawcom – którzy, z ufnością i skupieniem, krzątają się przy swych ostatnich pracach. Nie miałem takiego pancerza...⁵ (Nabokov 2015: 14)

Jane Grayson w *Nabokov Translated* przeprowadza całościową analizę zjawiska autoprzekładu u Nabokova i w przypadku *Oka* dochodzi do wniosku, że w wersji angielskiej „narracja zyskuje szybsze tempo, opisy postaci są żywsze. Równocześnie dodana ironia i humor wprowadzają dystans

⁵ Polski przekład Anny Kołyszko oparty jest na wersji angielskiej.

wobec akcji i pozwalają czytelnikowi spojrzeć na postaci bardziej obiektywnie” (Grayson 1977: 89). Grayson omawia kilka przykładów, w których Nabokov upiększa zdania, żeby dodać scenie wyrazistości lub uczynić aluzję czytelniejszą. Kwestia jest jednak bardziej złożona: Nabokov dokonuje także drobnych korekt, czasami tłumiąc znaczenie, które mogłoby wywołać niewłaściwe skojarzenia. Na przykład w wersji rosyjskiej pierwsze zdanie cytowanego powyżej ustępu jest nieco dłuższe niż w wersji angielskiej, a „pustkę” wymaganą, żeby osiągnąć szczęście, oddaje się tu jako „mechaniczną” lub „automatyczną” egzystencję. W tym konkretnym przypadku można odnieść wrażenie, że pragnienie mechanicznej bezmyślności zmienia się w tekście angielskim w zwykłą nijakość. Jest to niewątpliwie dziwny wybór, który można tłumaczyć niechęcią Nabokova do sugerowania aluzji do poematu T.S. Eliota *Wydrążeni ludzie*. Odniesienie to z trudem przysłoby do głowy rosyjskiemu czytelnikowi z początku lat 30. XX wieku, ale na pewno nasunęłoby się odbiorcy wersji anglojęzycznej pod koniec lat 60⁶.

Egzystencjalny lęk Smurowa, wyostrzony do nieznośnej alienacji, staje się czymś na kształt osobliwego obłądu:

И в эти страшные, нежно-голубые утра, цокая каблукom через пустыню города, я воображал человека, потерявшего рассудок оттого, что он начал бы явственно ощущать движение земного шара. Ходил бы он балансируя, хватаясь за мебель; (...) вскоре, от всей этой шаткости и качки, его стало бы тошнить, он сосал бы лимон и лед, ложился бы плашмя на пол, и все – понапрасну. Движение остановить нельзя, машинист слеп, а тормоза не найти, – и умер бы он от разрыва сердца, когда скорость стала бы невыносимой (Nabokov 2001: 47).

On those terrible, pastel-blue mornings, as my heels tapped across the wilderness of the city, I would imagine somebody who goes mad because he begins to perceive clearly the motion of the terrestrial sphere: there he is, staggering, trying to keep his balance, clutching at the furniture; (...) soon, all the swaying and rocking would make him sick⁷; he would start sucking on a lemon or an

⁶ Nabokov słynął z niechęci do poezji T.S. Eliota, a w *Bladym ogniu* zawarł kąpiące odniesienia do poety (Boyd 1999: 109).

⁷ W wersji angielskiej Nabokov stosuje określenie *sick* zamiast dosłowniejszego *nauseous* prawdopodobnie po to, by uniknąć innego literackiego echa: *Mdłości* [*Nausea*] Sartre’a. Zarówno *Oko*, jak i opowiadanie *Uzhas* (*Zgroza*) z 1927 roku zawierają wiele podobieństw do tekstu Sartre’a. Na przykład Roquentin, który podsłuchuje cudze rozmowy, w końcu czuje się przezroczystry, niewidzialny: „Moje istnienie zaczynało mnie poważnie dziwić. Czy nie byłem po prostu pozorem?” (Sartre 1974: 131) [ang.: *My existence began to worry me*

ice cube, and lie down flat on the floor, but all in vain. The motion cannot be stopped, the driver is blind, the brakes are nowhere to be found – and his heart would burst when the speed became intolerable (Nabokov 1990b: 7–8).

W te okropnie, pastelowoniebieskie poranki, gdy zdzierałem obcasy na pustkowiach miasta, wyobrażałem sobie kogoś, kto wpada w obłąd, bo zaczyna wyraźnie postrzegać ruch kuli ziemskiej: zatacza się na chwiejnych nogach, usiłując utrzymać równowagę, łapiąc się mebli; (...) ale niebawem całe to kołysanie i huśtanie przyprawi go o mdłości; zacznie więc ssać cytrynę lub kostkę lodu i położy się na podłodze, lecz wszystko na nic. Ruchu nie da się powstrzymać, maszynista jest ślepy, nie sposób znaleźć hamulców – kiedy więc prędkość stanie się nie do zniesienia, pęknie mu serce (Nabokov 2015: 14).

W istocie szaleństwo mogłoby tłumaczyć osobliwy status narracji: rozwojenie w części drugiej, zasugerowane już w pierwszej, gdy narrator, widząc własne odbicie w lustrze, nie rozpoznaje samego siebie (Nabokov 1990b: 17); narcystyczna obsesja na punkcie wrażenia, jakie się robi na innych; mniej lub bardziej nieustanne mdłości jako somatyczny objaw psychozy. Obląkany narrator będzie także rzutował swoje szaleństwo na własną przeszłość, która stanie się przez to zniekształcona i złowieszcza. Tekst ten, balansujący na cienkiej granicy między rzeczywistością a snem, projekcją a pamięcią, strachem a realnie obecnym niebezpieczeństwem, rozwija niepewną metafizykę, w której nierzetelność narratora zmienia go poniekąd w kartezyjańskiego demona, skutecznie uchylającego cały świat lub konstruującego substytut zaświatów dla nieumotywowanego kaprysu wyobraźni.

Ujarzmiony spojrzeniami

Założenie, że szaleństwo Smurowa wszystko tłumaczy, jest jednak zbyt proste, ponieważ nie rozwiązuje, lecz wypiera zawiloci tekstu. W rzeczywistości Smurow właśnie chciałby stać się kartezyjańskim demonem,

seriously. Was I not a simple spectre? – w wersji polskiej tłumacz decyduje się na „pozór” w miejscu angielskiego widma. Nabokov nie przepadał za poglądami filozoficznymi Sartre’a, prawdopodobnie szczególnie irytowało go podobieństwo własnych wczesnych utworów do filozofii obecnej w beletrystyce Sartre’a. Co do szczegółów kontrowersji między Nabokovem a Sartre’em zob. Johnson 1994. Polskie tłumaczenie niefortunnie przywraca „mdłości”.

będącym w stanie kontrolować cudze światy, ale ponosi tu żalostną porażkę. Analizując pierwszą część mikropowieści (życie Smurowa przed samobójstwem), możemy zauważyć, że inni mieszkańcy świata przedstawionego cieszą się pewną przewagą nad głównym bohaterem. Wydaje się, że dwaj chłopcy, którymi opiekuje się Smurow, nadzorują jego zachowanie w dość niezwykły sposób:

Я чувствовал в их присутствии унижительное стеснение. Они вели счет моим папиросам, и это их ровное внимание так на меня действовало, что я странно, на отлете, держал папиросу, словно впервые курил, и все ронял пепел к себе на колени, и тогда их ясный взгляд внимательно переходил с моей дрожащей руки на бледно-серую, уже размазанную по ворсу пыльцу (Nabokov 2001: 45).

In their presence I felt a humiliating constraint. They kept count of my smokes, and this bland curiosity made me hold my cigarette at an odd, awkward angle, as if I were smoking for the first time; I kept spilling ashes in my lap, and then their clear gaze would pass attentively from my hand to the pale-gray pollen gradually rubbed into the wool (Nabokov 1990b: 3–4).

Odczuwałem w ich obecności upokarzające skrępowanie. Prowadzili rachubę moich dymków, a ta ich sarkastyczna ciekawość kazała mi trzymać papierosa pod dziwacznym, niezdarknym kątem, jak gdybym palił po raz pierwszy; popiół wciąż spadał mi na kolana i wtedy ich jasne wejrzenie przenosiło się uważnie z mojej ręki na popielaty pył wcierany pomału w wełnę⁸ (Nabokov 2015: 11).

Ta dziwaczna władza staje się jeszcze bardziej zaskakująca, gdy Kaszmarin fizycznie atakuje Smurowa, wymierzając mu karę za romans z jego żoną Matyldą. Narrator opisuje pojawienie się Kaszmarina w mieszkaniu jak stop-klatkę z filmu:

И как живая картина, стоит эта сцена у меня в памяти: ярко озаренная прихожая, я, не знающий, что делать с непринятой моей рукой, справа мальчик, слева мальчик, глядящие оба не на гостя, а почему-то на меня, и сам этот гость, в оливковом макинтоше с модными нашивками на пле-

⁸ Polska wersja odbiega od obu oryginałów, zmieniając *bland curiosity*, dosłownie „bezbarną ciekawość”, a w rosyjskiej wersji *ровное внимание*, czyli „obojętną uwagę”, w „sarkastyczną ciekawość”. Nabokov nie byłby zadowolony. Z drugiej strony, „popielaty pył wcierany pomału w wełnę” doskonale oddaje zarówno kolor, jak i teksturę sugerowane w językach rosyjskim i angielskim.

чах, такой бледный, словно огорошенный магнием, – глаза навыкате, черный равнобедренный треугольник подстриженных усов над ядовито-пухлой губой (Nabokov 2001: 49).

That scene remains in my memory like a *tableau vivant*: the brightly lit hall; I, not knowing what to do with my rejected hand⁹; a boy on the right and a boy on the left, both looking not at the visitor but at me; and the visitor himself, in an olive raincoat with fashionable shoulder loops, his face pale as if paralyzed by a photographer's flash – with protruding eyes, dilated nostrils, and a lip replete with venom under the black equilateral triangle of his trimmed mustache (Nabokov 1990b: 12).

Cała scena pozostała mi w pamięci jako *tableau vivant*: jasno oświetlony hol; ja, bez pojęcia, co począć z odrzuconą ręką; chłopiec z prawej, chłopiec z lewej, obaj wpatrzeni nie w gościa, lecz we mnie; i sam gość, w oliwkowym prochowcu z modnymi pagonami na ramionach, z twarzą bladą, jakby sparaliżowaną fleszem fotografa – z wylupiastymi oczyma, rozdętymi nozdrzami oraz ustami zięjącymi jadem pod równobocznym trójkątem czarnych, przyszczyżonych wąsów (Nabokov 2015: 17).

Tutaj wersja angielska wiernie odwzorowuje oryginał, różnica polega jedynie na opuszczeniu niekoniecznych słów (*почему-то*) i dodaniu „rozdętych nozdrzy” do katalogu cech Kaszmarina. Ostatnie zdanie w przekładzie jest nieco dłuższe, rekompensując krótsze angielskie słowa, a zatem zachowując w przybliżeniu pełen napięcia rytm oryginału. Narrator bełkocze, piętrzy słowa, próbując opóźnić akt przemocy, który wisi już w powietrzu. Można zauważyć geometrię organizującą tę scenę: prostokąt korytarza, gdzie symetrycznie ustawieni chłopcy usidlili Smurowa w czworokącie spojrzeń, wściekły przybysz z twarzą ozdobioną równym trójkątem wąsów, w końcu niewidzialny fotograf i jego lampa błyskowa – czwarty obserwator, który zatrzymuje tę scenę w całej jej brutalnej żywiołowości, na zawsze zapisując ją w pamięci Smurowa. Ponadto wszystko, co dzieje się po tym, gdy scena „odżywa”, wydaje się zaaranżowane przez chłopców, którzy patrzą „niewzruszenie” na atak na Smurowa, tak jakby nim kierowali. Cała scena pobicia składa się z takich stop-klatek:

⁹ Motyw zawieszzonego ruchu ręką, jak zauważa Skoniecznaja, jest odniesieniem do Komandora w Don Juanie: „Don Juan jest jedną z masek literackich głównego bohatera” (Skoniecznaja 2011: 708). Autorka zwraca także uwagę na powtórzenie tego gestu podczas ostatniego spotkania Smurowa z Kaszmarinem (Skoniecznaja 2015: 219). Parodia motywu z Don Juana jest obecna także w imieniu ukochanej Smurowa: w Wanii, pseudonimie pochodzącym od Monny Vanny, pobrzmiwia Donna Anna (Skoniecznaja 2001).

Он стоял, скалясь и подняв трость, а за ним, по сторонам двери, застыли мальчишки, – и быть может, воспоминание у меня в этом месте как-то исковеркано, но ей-Богу, мне кажется, что один из них стоял, сложив руки крестом, прислонившись к стене, а другой сидел на ручке кресла, и оба невозмутимо наблюдали за расправой, совершавшейся надо мной (Nabokov 2001: 50).

There [Kashmarin] was, teeth bared, cane upraised, and, behind him, on either side of the door, stood the boys: perhaps my memory is stylized at this point, but, so help me, I really believe that one was leaning with folded arms against the wall, while the other sat on the arm of a chair, both imperturbably watching the punishment being administered to me (Nabokov 1990b: 14)¹⁰.

Stał tam, szczerząc zęby, z wzniesioną laską, a za nim, po obu stronach drzwi, stali chłopcy: może pamięć mnie tu bałamuci, ale, tak mi dopomóż, naprawdę mi się zdają, że jeden opierał się z założonymi rękami o ścianę, drugi zaś siedział na poręczy fotela, przy czym obaj przyglądali się niewzruszenie, jak gość wymierza mi karę (Nabokov 2015: 18).

W wersji rosyjskiej uderzenia wydają się oburzającą, absurdalną przemocą (расправа)¹¹, podczas gdy w wersji anglojęzycznej są czymś zasłużonym, a nawet całkiem uprawnionym: „punishment being administered to me” (dosł. „kara została mi wymierzona”)¹². W przekładzie angielskim scena jest bardziej krwista, tekst rosyjski ma cechy bolesnego, choć mglistego wspomnienia, poprzestawiano tu szyk zdania („быть может, воспоминание у меня в этом месте как-то исковеркано, но, ей-Богу, мне кажется...” – Nabokov 2001: 50). Zachowanie chłopców jest tak dziwne, że Smurow aż powtarza: „all this must have been a perceptual illusion” (Nabokov 1990b: 15), „все это, должно быть, обман восприятия” (Nabokov 2001: 50), „to wszystko musi być złudzenie optyczne” (Nabokov 2015: 19)¹³.

Kiedy Smurow odzyskuje świadomość po samobójstwie, z determinacją domaga się władzy ujarzmiania spojrzeniem, którą – jak podejrzewa – posiadają

¹⁰ Obraz niewątpliwie ma właściwości architektoniczne: chłopcy przypominają atlantów (ten motyw powtórzy się w pośmiertnej egzystencji Smurowa przy opisie wieczoru w mieszkaniu Chruszczowa).

¹¹ Dawniej to rosyjskie słowo oznaczało karę, lecz obecnie używa się go bardziej ogólnie jako „przemoc” czy nawet „niepohamowana przemoc”.

¹² W polskiej wersji zmieniono ostatnie zdanie, wpisując stronę czynną w oryginalnie bezosobową frazę „punishment being administered to me”.

¹³ Dziwną siłę spojrzenia chłopców zauważa Connolly (1993: 102).

chłopcy, pragnie bowiem stać się beznamiętnym obserwatorem innych. Popęlnia jednak poważny błąd: po raz kolejny skupia się przede wszystkim na sobie i znów staje się obiektem cudzych spojrzeń. Zamiast osiąść wszechwiedzę autora, który kontroluje zdarzenia, nie uczestnicząc w nich, Smurow może tylko osiągnąć rozłam między „tymi aspektami jaźni, które przejawiają autorski potencjał, i tymi, które funkcjonują jako postać” (Connolly 1993: 32) – częściowe, pozorne oddzielenie lub raczej narcystyczny pozór oddzielenia. Możemy jednak dostrzec osobliwy aspekt sytuacji Smurowa: przed samobójstwem wydawało się, że unika uwagi ze strony innych, jak gdyby przeczuwał, że cudze spojrzenie niesie z sobą niebezpieczeństwo, a po samobójstwie jest wyjątkowo skory do zabiegania o uwagę, pragnie wyłącznie widzieć swoje odbicie w innych. Książka kończy się – desperackim, żalonym, bezskutecznym – roszczeniem sobie prawa do nieśmiertelności dzięki cudzym spojrzeniom, które stają się echemi straconej jaźni:

С каждым новым знакомством растёт население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет. Но Смуров будет жить долго. Те двое мальчиков, моих воспитанников, состарятся, - и в них будет жить цепким паразитом какой-то мой образ. (...) Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, - не делать никаких выводов, - просто глазеть. Клянусь, что это счастье. (...) Я счастлив тем, что могу глядеть на себя (Nabokov 2001: 93).

With every acquaintance I make, the population of phantoms resembling me increases. Somewhere they live, somewhere they multiply. I alone do not exist. Sumrov, however, will live on for a long time. The two boys, those pupils of mine, will grow old, and some image or other of me will live within them like a tenacious parasite (...). I have realized that the only happiness in this world is to observe, to spy, to watch, to scrutinize oneself and others, to be nothing but a big, slightly vitreous, somewhat bloodshot, unblinking eye. I swear that this is happiness. (...) I am happy that I can gaze at myself (Nabokov 1990b: 103).

Z każdą zawartą znajomością rośnie zbiór zjaw na mój wzór. Gdzieś mieszkają, gdzieś się mnożą. Ja sam nie istnieję. Smurow natomiast będzie żył jeszcze długo. Ci dwaj chłopcy, te źrenice w oku¹⁴, zestarzeją się, a w nich będzie żył

¹⁴ Polska tłumaczka dokonała ryzykownego wyboru w przekładzie tego zdania. Jak wskazuje wersja rosyjska: моих воспитанников, w zestawieniu z wersją angielską: *those pupils of mine*, chodzi po prostu o to, że chłopcy są uczniami Smurowa. Tłumaczkę ewidentnie skusiła subtelna gra słowna zawarta w angielskim wyrazie *pupils*, który może znaczyć

taki czy inny mój obraz jak jakiś uporny pasyżyt. (...) Pojąłem bowiem, że jedyne szczęście na tym świecie to obserwować, szpiegować, podpatrywać, zgłębiać siebie i innych, być tylko i wyłącznie olbrzymim, nieco szklistym, ciut przekrwionym, niewzruszonym okiem. Przysięgam, że to jest szczęście. (...) Jestem szczęśliwy, że mogę się sobie przyglądać (Nabokov 2015: 80–81).

Wersja rosyjska, nasycona wielosylabowymi i celowo archaicznymi lub kolokwialnymi synonimami czasownika „patrzeć”, brzmi najbardziej desperacko. Odrobinę niezręczną linijkę oryginału: „во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть”, która dosłownie znaczy: „oglądać kogoś z szeroko otwartymi oczami, bez jakiegokolwiek konkluzji, po prostu gapić się”, zastępuje w przekładzie poetki zwrot „to be nothing but a big, slightly vitreous, somewhat bloodshot, unblinking eye” („być tylko i wyłącznie olbrzymim, nieco szklistym, ciut przekrwionym, niewzruszonym okiem”). Oczywiście, jest to bezpośrednie nawiązanie do tytułu, ale nie tylko: tutaj, inaczej niż w poprzednich przykładach, pojawia się dosłowne odniesienie do wiersza napisanego po rosyjsku przez samego Nabokova w 1939 roku, a opublikowanego w zbiorze *Poems and Problems* w 1970 roku pod tytułem *Oculus* (Oko). Wiersz opowiada o widmie przedstawionym jako „single colossal oculus, without lids, without face, without brow, without halo of marginal flesh (...) gone, in fact, is the break between matter and eternity” („jedno olbrzymie oko, bez powiek, bez twarzy, bez brwi, bez cielesnej otoczki (...) zaprawdę nie ma już rozłamu między materią a wiecznością”; Nabokov 2012: 105). Świat jawi się tutaj jako zapomniany, zignorowany i porzucony. Podmiot liryczny wiersza uznaje wizję ogromnego oka za bezsensowną: „who can care for a world of omnipotent vision, if nothing is monogrammed there?” („któż mógłby troszczyć się o wszechwładny wzrok, jeśli na niczym nie ma monogramu?”; Nabokov 2012: 105). Paul D. Morris słusznie zauważa, że wiersz ten oddaje pozaziemski status zmarłej duszy nie w zakresie transcendencji, lecz „ograniczeń i redukcji” („limitation and reduction”; Morris 2011: 180). Jest to także odpowiedź na próżne błaganie Smurowa: żeby tylko dało się uciec przed samym sobą, zlewając się ze światem, stając się przezroczystą gałką oczną. Nabokov taką wersję wieczności odrzuca.

zarówno „żrenice”, jak i „uczniowie”. Bez wątpienia Nabokov był całkiem świadom tej gry: chłopcy, odrażająco obcy Smurowowi na początku minipowieści, przemieniają się w jego własne oczy.

Desperackie dążenie, żeby być szczęśliwym, po prostu obserwując innych, sugeruje, że Smurow żyje, dopóki istnieją odbicia jego jaźni w zwierciadle cudzych spojrzeń, a on jest w stanie nadal przyglądać się sobie. Czytelnicy Nabokova mogą przywołać podobną jękliwą pochwałę ambiwalentnej nieśmiertelności pod koniec *tour de force* z *Bładego Ognia*: „Będę nadal istniał. Może ucieknę się do innych przebrań, innych form, ale spróbuję istnieć. Może pojawię się jeszcze...” (Nabokov 1994a: 325) – i tutaj następuje długa lista możliwości, włączając tę, że narrator stanie się pensjonariuszem szpitala psychiatrycznego lub rosyjskim pisarzem na wygnaniu.

Piektło pamięci

Możemy odtworzyć dziwną strukturę *Oka* jako Dantejskie piekło złożone z koncentrycznych kręgów. Z poziomu pierwszej części narrator spada niżej, w studnię czasu – we własne drugie życie jako Obserwatora/Smurowa. Niewątpliwie jednak narracja mikropowieści nie zaczyna się wraz z rozpoczęciem tej historii, lecz w przypadkowym – wydawałoby się – momencie. Co się zdarzyło wcześniej? Dlaczego Smurow jest zupełnie sam, bezdomny, pozbawiony przyjaciół i rodziny? Dlaczego jest tak podatny na zranienia z zewnątrz? Być może dlatego, że tak naprawdę wcale nie należy do tego świata – jest dosłownie widmem wiodącym sekretnie życie wśród ludzi. Nie żyje od samego początku. Narrator po prostu pomija w opowieści ten drobny szczegół, ignoruje (lub być może zapomina) to, że główny bohater wypadł już z szerszego kręgu.

Taka interpretacja ukazuje ironię tekstu Nabokova: życie, które wiodą rosyjscy emigranci na wygnaniu, jest do tego stopnia surrealistyczne, że kiedy pojawia się wśród nich prawdziwy duch, nie widzą w tym nic wyjątkowego. Smurow, jak się okaże, zostaje przyjęty także dzięki nałogowej pustce, która tylko trochę nasila się po jego śmierci. Jako kompletny nieudacznik potrafił przegapić własny zgon i uczynić śmierć stanem umysłu, wmieszał się więc dostatecznie przekonująco w fantomową rzeczywistość wygnańców. Nie zauważył własnego widmowego statusu, zamiast zatem uodpornić się po śmierci na troski doczesne, nieświadomie stał się jeszcze wrażliwszy.

Można oczywiście traktować świat przedstawiony powieści jako projekcję Smurowa lub, jak pisze Skoniecznaja, jako „wzmocnioną metaliterackość fabuły” (Skoniecznaja 2001: 47). Matylda, Kaszmarin, chłopcy i lokatorzy mieszkania Chruszczowa byłiby zatem fantomami wyhodowanymi

przez ducha, obrazami sennymi wytworzonymi z resztek tajemniczej energii w martwym od niedawna umyśle nieboszczyka. Ogół narracji jest na swój sposób oniryczny, jakby narrator był równocześnie śniącym i postacią z własnego koszmaru. Jak to często bywa w takich snach, „ja” – podmiot snu – nie jest w stanie zmaterializować niczego z fabuły śnienia, coś zawsze krzyżuje mu plany. Podczas gdy w zwykłych marzeniach „ja” zazwyczaj z sukcesem tworzy sprzyjające scenariusze i obietnice spełnienia, w snach umysł nie w pełni kontroluje treść i częściej doprowadza do nieszczęśliwych zakończeń. Jeszcze bardziej powszechny jest brak domknięcia: sen zmienia kierunek za każdym razem, kiedy opowieść dociera do możliwej konkluzji. Powyższa charakterystyka dobrze oddaje nastrój i strukturę narracji w *Okno*. Ponownie cytując Skonieczną: „[Smurow] nie jest w stanie odłączyć się od własnego snu, nie może przewyciężyć ograniczeń jego bohatera. To typowe dla marzenia sennego, ale nie dla aktu kreacji, typowe dla «fantazji», ale nie dla nieskrępowanej gry wyobraźni” (Skonieczna 2015: 219).

Mikropowieść ustanawia zawikłany model wielopoziomowego snu, który staje się znakiem rozpoznawczym twórczości Nabokova. Taka struktura pojawia się w słynnym profetycznym wierszu Michaiła Lermontowa *Сон* (*Sen*), przetłumaczonym i przemianowanym przez Nabokova na „Potrójny sen”. Tłumacz wyjaśniał, że pierwotna wizja poety umierającego na pustyni to pierwszy poziom snu, drugi (w pierwszym śnie) to wieczorna biesiada z zamyśloną dziewczyną, a trzeci poziom to sen dziewczyny o poecie umierającym na pustyni, który „tworzy spiralę, przenosząc nas znów do pierwszej strofy” (Nabokov 1958: v–vi).

W *Okno* wątek romansu z Matyldą jest w istocie nie pierwszym, lecz drugim poziomem tej struktury. Pierwszy poziom – czyli życie przed śmiercią – nie został rozwinięty, tylko pobieżnie zasugerowany. Niektóre obrazy, które tu znajdujemy, powrócą na kolejnych poziomach egzystencji bohatera: Sankt Petersburg (połączenie ciemności, zimna i permanentnej wilgoci), korpulentna, pospolita kochanka, polecona Smurowowi książka, pociąg, którym bohater opuszcza Rosję. Być może niektóre wypadki zdarzyły się podczas tej podróży lub tuż po niej. Możemy tylko przypuszczać, kiedy dokładnie doszło do pierwszej śmierci Smurowa.

Na poziomie drugim Smurow buduje berlińskie życie po życiu ze strzępków własnej żalostnej przeszłości. Kluczową rolę swata odgrywa deszcz; petersburską szwaczkę zastępuje pulchna i gadatliwa Matylda; książka zmienia tylko tytuł. Dwaj chłopcy są prawdopodobnie projekcją ponurych łobuzów z mrocznego dzieciństwa Smurowa – to może tłumaczyć, dlaczego

narrator w ich obecności zawsze jest zaniepokojony, a nawet przerażony. Kaszmarin byłby wcieleniem tej samej idei w powiększeniu lub być może stereotypowym bohaterem wiejskiej powieści – agresywnym, zazdrośnym mężem. Po napaści Kaszmarina Smurow schodzi do coraz niższych kręgów prywatnego piekła. Ruch w dół sugerować może scena, w której Smurow oddala się od dwóch chłopców po bójce: „Zstępując po schodach, czułem, jak patrzą na mnie z góry, przechylając się przez poręcz” (Nabokov 2015: 20). Dwie pary oczu obserwujące go w milczeniu nadal mają moc kontrolowania jego ruchów, jakby w rzeczywistości nie był śniącym, lecz wspólnym snem dwojga okrutnych dzieci.

Kolejny wątek, relacja Smurowa z Eugenią i Wanią w życiu po życiu po śmierci, to trzeci poziom diegezy tekstu. Obraz czarującego domowego zająca siostr w pierwszej chwili wydaje się kompletną odmianą, rozbłyskiem odmalowanej w jasnych barwach sielanki w ponurym świecie Smurowa. Ale ta oczywiście nie potrwa długo, motyw porażki szybko wraca. Znow pojawiają się echa przeszłych egzystencji: książka na nocnym stoliku Wannie – *Ariane, Jeune Fille Russe* – ta sama, która była dla Matyldy pretekstem zwabiającym Smurowa do jej mieszkania, co zapoczątkowało ich romans¹⁵. Wania, choć opisywana z czułością zakochanego, nadal zdradza bliskie podobieństwo do Matyldy i petersburskiej szwaczki narratora. Wątek pociągu pojawia się w nedorzecznej historii jałtańskiej, którą Smurow wymyśla, żeby oczarować Wanię. Gdy wszystko na tym poziomie się komplikuje, narrator schodzi głębiej w strukturę snu. Opuszcza mieszkanie podobnie jak w scenie po bójce (poziom drugi): znow ruch zstępujący – mieszkanie Wannie jest na najwyższym piętrze, a Smurow wybiega po okropnej rozmowie, podczas której traci wszelką nadzieję.

Proleptyczna nostalgia, twórcza pamięć, tożsamość

Zanim przejdziemy do czwartego poziomu tekstu, warto dodać, że oniryczne właściwości narracji mogą być do pewnego stopnia konsekwencją narratorskiego postrzegania niektórych kluczowych wydarzeń z własnego życia tak, jak gdyby istniały poza czasem. Już zauważyliśmy dziwną technikę

¹⁵ Rozwinięcie wątku książki można znaleźć u Donalda Bartona Johnsona (zob. Johnson 1985: 399–402).

„zamrażania” scen, stosowaną w toku narracji kilkakrotnie – najbardziej uderzająco w scenie napaści, lecz także później, gdy Smurow staje się częstym gościem w mieszkaniu Wanii. Na przykład tutaj:

Какое еще нужно напряжение, до какой еще пристальности дойти, чтобы словами передать зримый образ человека? Вот обе сестры сидят на диване, Евгения Евгеньевна в черном бархатном платье с большими бусами на белой шее, Ваня в малиновом, с мелкими жемчугами вместо бус, глаза у нее сияют, переносица между черных бровей почему-то запудрена. Сестры в одинаковых новых туфлях и вот то и дело поглядывают друг дружке на ноги, – и на чужой ноге, верно, выглядит лучше, чем на своей. (...) Муж Евгении Евгеньевны, Хрушов, – веселый господин с толстым, бледным носом (...), – говорит на пороге соседней комнаты с Мухиным, молодым человеком в пенснэ. Оба стоят по бокам двери, друг против друга, как кариятиды (Nabokov 2001: 58–59).

What further concentration is needed, what added intensity must one's gaze attain, for the brain to enslave the visual image of a person? There they are sitting on the sofa; Evgenia is wearing a black velvet dress, and large beads adorn her white neck; Vanya is in crimson, with small pearls in place of beads; her eyes are lowered under their thick black brows; a dab of powder has not disguised the slight rash on the wide glabella. The sisters wear identical new shoes, and keep glancing at each other's feet – no doubt the same kind of shoe does not look so nice on one's own foot as on that of another. (...) Khrushchov, Evgenia's husband, a jovial gentleman with a fat nose (...) is standing in the doorway to the next room, talking with Mukhin, a young man with a pince-nez. The two are facing each other from opposite sides of the doorway, like two atlantes (Nabokov 1990b: 31–32).

Jakiego trzeba jeszcze skupienia, jaką wzmoczoną intensywność musi zyskać wzrok, by mózg ujarzmił obraz zewnętrzny jakiejś osoby? Oto siedzą obie na sofie; Eugenia ma na sobie czarną aksamitną suknię, a duże korale zdobią jej białą szyję; Wania jest w purpurze, z małymi perełkami zamiast koralii; spuściła oczy pod osłoną gęstych czarnych brwi; szczypta pudru nie zdołała zatuszować drobnej wysypki na szerokiej gładziźnie czoła. Siostry mają identyczne, nowe pantofle i wciąż popatrują nawzajem na swoje nogi – z pewnością taki sam but nie wygląda równie ładnie na własnej nodze jak na cudzej. (...) Chruszczow, mąż Eugenii, jowialny jegomość z grubym nosem (...) stoi w drzwiach do drugiego pokoju, gdzie rozmawia z Muchinem, młodym człowiekiem w binoklach. Panowie patrzą na siebie z dwóch przeciwnych stron progu, niczym dwóch atlantów (Nabokov 2015: 30–31).

Już przy pobieżnej lekturze widać drobne różnice między rosyjskim oryginałem a wersją angielską. Warto im się przyjrzeć uważniej. Pierwsza uderzająca cecha w obu wersjach to chęć zatrzymania trwającej chwili, tak żeby wykadrować ją z upływu czasu. Tekst rosyjski zdaje się bardziej skupiony na (nie)możliwości przekazania obrazu w języku („словами передать зримый образ человека”). To kluczowe dla Smurowa: jeśli jest zaledwie odbiciem cudzego spojrzenia, utrwalenie obrazu przez powielenie przedłuży jego życie. W tekście angielskim akcent się przesuwa: narrator nie porusza kwestii języka, mówi natomiast o wyzwoleniu obrazu w umyśle. To tak, jakby Smurow w wersji rosyjskiej nadal był zaabsorbowany słownym zapisem obrazu, w wersji angielskiej zaś stracił już cierpliwość do środków i pragnął jedynie osiągnąć absolutną władzę nad innymi samym tylko spojrzeniem. Paradoksalnie zatem to Smurow w przekładzie ma mniejszą świadomość języka.

Kolejna różnica dotyczy samego obrazu, który okazuje się znacznie mniej trwałą, niż chciałby Smurow. W wersji oryginalnej oczy Wanii błyszczą, a narrator nie jest do końca pewny, dlaczego kobieta nałożyła odrobinę pudru na czoło („переносица между черных бровей почему-то запудрена”). Taki opis rozświetla odbicie wewnętrznym światłem i dodaje nieco (raczej banalnej) tajemniczości. Tekst angielski wyostrza obraz: Wania spuszcza oczy, a upudrowała się zapewne po to, by ukryć wysypkę na czole. Wieloznaczność frazy znika razem z blaskiem, lecz tajemnica nie jest już banalna – dlaczego kobieta spuszcza wzrok? Czy to oznaka miłosego zawstydzenia obecnością ukochanego?

Sądząc po odbiciach występujących w tekście: identycznych pantofelkach, siostrach zerkających na siebie nawzajem jak w lustro, pozycji dwóch mężczyzn przypominających atlantów, którzy z kolei odpowiadają ustawieniu chłopców w trakcie ataku na Smurowa, scena jest jawnie stylizowana, zaaranżowana przez reżysera. Pragnienie, żeby zamrozić trwającą chwilę, zmienia czas narracji w obu wersjach: chociaż historia jest w większości opowiadana w czasie przeszłym, tutaj narrator wybiera czas teraźniejszy, wzmacniając wrażenie fotograficznego flesza, który oświetla niemy żywy obraz. Co zaskakujące, właśnie w tej scenie pojawia się rozbłysk skupienia – mogłoby się wydawać, że to zaledwie opis typowego wieczoru w domowym zaciszu. Marianna (spokrewniona lekarka) opowiada o okropieństwach wojny, którą Smurow dość niemądrze nazywa „dźwięczną rozkoszą, jaką daje człowiekowi śpiew kul” (Nabokov 2015: 33). Roman Bogdanowicz (jeden z zaproszonych) przytacza absurdalną historię miłosną

rozgrywającą się w Turcji. Istnieje jednak wyjaśnienie tego osobliwego nagromadzenia: niemal tuż po „zamrożonej” chwili Roman Bogdanowicz wspomina, że Kaszmarin „pobił z zazdrości jakiegoś Francuza prawie na śmierć” (Nabokov 2015: 34), a przecież Smurow postrzega Kaszmarina jako „najstraszliwsze widmo swojego wcześniejszego żywota” (Nabokov 2015: 78). Warto dodać, że w wersji rosyjskiej Nabokov zataił nazwisko Kaszmarina – aż do ostatnich stron znamy tę postać wyłącznie jako zazdrosnego męża Matyldy – dopiero wówczas aż nazbyt sugestywna godność zostaje wreszcie ujawniona. Czytelnik podczas pierwszej lektury nie jest zatem w stanie połączyć opowieści Romana Bogdanowicza z przeszłością narratora. Co ciekawe, w wersji angielskiej Nabokov całkowicie zaprzepścił ten efekt, zdradzając nazwisko Kaszmarina już w przedmowie. Autor uzasadnił tę decyzję w zdaniu, które wydaje się zabawnym komentarzem do sztuki przekładu: „powyższe wskazówki powinny ułatwić nieco sprawę tym czytelnikom, którzy (podobnie jak ja) stronią od powieści traktujących o upiornych typach w obcym otoczeniu, takich jak przekłady z węgierskiego lub chińskiego” (Nabokov 2015: 9). Widmowy wymiar tekstu nasila się w przekładzie, a Nabokov pragnie pomóc nieszczęsnym czytelnikom, którzy niecierpliwą się tą upiornością – i którzy mogliby oskarżać o nią kiego tłumacza.

Wracając jednak do „zamrożonej” chwili ze wspomnienia Smurowa: narracja uwypukla ten moment, ponieważ poprzedza on niebezpieczeństwo, opóźnione przedłużaniem banalnej sceny. Bezmyślny komentarz Smurowa dotyczący romantycznego powabu wojny odwleka, choćby tylko na krótko, opowieść Romana Bogdanowicza. Zagroženiem jest tu oczywiście możliwość ujawnienia historii samego Smurowa: Roman Bogdanowicz, który wie o Francuzie, może także znać inną ofiarę zazdrości Kaszmarina. To niebezpieczeństwo raczej się nie ziści, ale Marianna z jakiegoś powodu uważnie wpatruje się w Smurowa podczas historii tureckiej, obserwując jego reakcję. Całkiem możliwe, że odgadła, co łączy go z Kaszmarinem. Co ciekawe, lekarka natychmiast wyjeżdża „do Warszawy, ale padały też mętne sugestie o podróży jeszcze dalej na wschód” (Nabokov 2015: 47) („to Warsaw (...) [or to] a still more eastwardly journey”; Nabokov 1990b: 55)¹⁶. To całkiem

¹⁶ Wersja rosyjska jest mniej dokładna i bardziej wieloznaczna: говорили, что она уехала в Варшаву, но подразумевалось что-то другое, были глухие недомолвки (Nabokov 2001: 70), dosł. „ludzie mówią, że wyjechała do Warszawy, ale sugerowano inaczej, coś pozostawało w głuchych niedomówieniach”.

praktyczne rozwiązanie: zagadka Smurowa pozostaje niewyjaśniona, a jego tożsamość nadal jest owiana tajemnicą.

Raz jeszcze przyjrzyjmy się „zamrożonym” scenom w powieści. Choć charakteryzuje je aura beczasowości, wydaje się, że reprezentują pamięciowe stop-klatki z archiwum życia Smurowa. W studiach krytycznych nad twórczością Nabokova tę dziwną technikę przywoływania wydarzeń, które zaburzają porządek chronologiczny, określa się dwoma terminami: „pamięć antycypująca” (*anticipatory memory*), termin używany często w kontekście europejskiego modernizmu, oraz „przyszłe wspomnienie” (*future recollection*) – pojęcie ukute przez samego Nabokova. Pierwsze z określeń opisuje wspomnienie momentu z przeszłości, które pojawia się, gdy bohater z niecierpliwością oczekuje przyszłych wydarzeń. Przykłady takiej atemporalnej pamięci znajdziemy w *Maszeńce*: Ganin na widok fotografii nie wraca bezpośrednio do wspomnień pierwszej miłości, lecz przedłuża przyjemne oczekiwanie, przywołując z najdrobniejszymi szczegółami momenty, które poprzedzały spotkanie z Maszeńką. Terminem „przyszłe wspomnienie” Nabokov opisuje sposób patrzenia na terażniejszość oczami przyszłości. W *Pamięci, przemów* stosuje grę polegającą na próbie postrzegania terażniejszości (ważnej historycznie, choć banalnej dla jednostki) z perspektywy przyszłego biografy. Osiąga zabawny i bluźnierczy efekt: „teraz czasem się zastanawiam, czy aby nie obudziliśmy bezwiednie jakiegoś przewrotnego, złośliwego demona” (Nabokov 2004b: 222). Można odnieść wrażenie, że Nabokov na przemian odrzuca tę praktykę i zafascynowany do niej powraca, jak gdyby z jednej strony przeczuwał, że narusza porządek chronologiczny, co może mieć fatalny wpływ na terażniejszość, a z drugiej widział w niej klucz do ożywienia pamięci. Metoda ta pozwala nie tylko zatrzymać ulatującą chwilę, by lepiej ją zapamiętać, lecz także powoduje, że można docenić ją pełniej jako „ułożony, choć ulotny obraz terażniejszości, «odrębny i napawający ulgą», jaką wzbudza obiekt odzyskany z przeszłości” (Sicker 1987: 259). Jak przenikliwie zauważa Foster, przyszłe wspomnienie „opiera się na przesadnym ruchu w przyszłość, który nadaje terażniejszości fałszywy rys zamkniętej przeszłości” (Foster 1993: 57). To przykład wzmózonej świadomości upływu czasu i próba zmuszenia pamięci do posłuszeństwa przez wypowiedzenie do siebie następującej frazy: „właśnie tak będę pamiętał ten moment po latach”. Pamięć antycypująca natomiast dąży do „zachowania otwartego charakteru nieznannej jeszcze przyszłości, nawet jeśli jest spoglądaniem na przeszłość, która nie jest już niepewna” (Foster 1993: 57).

Wyraźne rozróżnienie tych dwóch ujęć pamięci u Fostera jest słuszne i pomocne, jednak w przypadku *Oka* może być trudne. Pierwsza „zamrożona” scena: incydent z Kaszmarinem, Smurowem i chłopcami w korytarzu, jawi się jako przykład pamięci antycypującej – moment przed katastrofą, kiedy jeszcze można jej jakoś zapobiec, pamiętany jest z taką intensywnością właśnie dlatego, że oczekiwanie na cios przeraża jeszcze bardziej niż samo uderzenie. Drugi przykład: scena uchwycona fleszem niewidzialnego fotografa podczas bójk, jest bardziej tajemniczy. Nawet jeśli jego struktura wydaje się zbliżona do pierwszego przykładu, tutaj panuje wymuszona nieuchronność: nie ma ucieczki od jedynej możliwej przyszłości. Jesteśmy skłonni postrzegać tę scenę jako przyszłe wspomnienie – główny bohater, otrzymując ciosy, wyobraża sobie, że tak właśnie będzie ją pamiętał za jakiś czas. Nierealność sceny wyjaśnia wybór momentu: jest nie tylko przerażający, ale też niedorzeczny i dlatego pozwala ofierze ludzić się nadzieją, że to wydarzenie miało inny, mniej upokarzający przebieg niż jego wspomnienie.

Trzecią zamrożoną scenę zaprojektowano inaczej: niebezpieczeństwo słabnie, przyszłość wydaje się nierozstrzygnięta, a zatem można to uznać za przejaw pamięci antycypującej. Scena uprzedza dość nieprzyjemny, lecz nadal nieokreślony moment. Stylizacja wydaje się jednak wymuszona: dwie postaci oskrzydlające drzwi, dwie siostry w identycznych butach, jedna z nich przyglądająca się stopom drugiej, jakby była jej lustrzanym odbiciem. Ta sztuczność pasuje do modelu przyszłego wspomnienia: właśnie tak Smurow, siedząc w salonie Wanii, widzi siebie wspominającego kiedyś tę chwilę. W stosunku do tej sceny można zatem użyć obu terminów. Jeśli ponownie prześledzimy pierwsze dwa wątki, w każdym odkrywamy elementy inscenizacji i nieuchronności, a także pewien stopień otwartości: w pierwszym geometryczne wzory (stylizację) i gniewny wzrok przybysza (zapowiedź nieuniknionej przyszłości), a w drugim – oprócz oczywistego upozowania uczestników – płonną nadzieję, że mękę da się przerwać jak posunięty za daleko żart. W skrócie – wszystkie trzy sceny charakteryzuje ambiwalencja, utrudniająca rozstrzygnięcie, czy są to wspomnienia przebłysków antycypacji czy przywołanie momentów umyślnie wybranych na przyszłe wspomnienia.

Pogmatwany i mylący charakter tych scen mogą wyjaśniać dwa uzupełniające się pragnienia, które motywują każdy ruch Smurowa: ambicja bycia zapamiętanym, a więc dalszego istnienia, za wszelką cenę, oraz chęć posiadania wreszcie czegoś, co można by wspominać. Ta szczególna pustka w życiu Smurowa, omawiana już wyżej, jest próżnym wołaniem o wypełnienie. Dosyć żałosne wymysły, podkoloryzowane historie o wojennych

przygodach, a całkiem możliwe, że także przechwałki dotyczące seksualnych przygód, można interpretować jako próbę znalezienia treści, która wypełniłaby pustą przestrzeń jego istnienia spowodowaną statusem widma. Bez pamięci nie ma tożsamości – i w miarę jak Smurow zagłębia się we własne piekło, coraz więcej jego szczegółowych wspomnień pochłania chaos schematycznego i stylizowanego zapomnienia. Z jednej strony pamięć nie pozwala mu uciec od tożsamości, nieustannie i wciąż na nowo nakłada schematy z przeszłości na obecne wypadki, z drugiej staje się z każdym cyklem coraz bardziej ogólna, pozbawiona osobistego zabarwienia – ot, nieustannie odnawiająca się pętla, coraz okrąglejsza i wyraźniej pusta z każdym powtórzeniem. Smurow, nie mogąc przywołać własnej przeszłości, oderwany od niej i wyobcowany, desperacko próbuje wywołać u innych coś, co przypomina wspomnienie, które by potwierdziło, że naprawdę istniał, że był kimś więcej niż widmowym obserwatorem obcego życia. Potrzeba Smurowa, żeby istnieć poprzez odbicia w cudzych umysłach (jako „uporczywy pasożyt”), jego nostalgiczna tęsknota za wcieleniem wynikają z pragnienia, by zapamiętać samego siebie jako siebie, wraz z monogramem straconej tożsamości, a nie jako przezroczystą, dryfującą gałkę oczną.

Smurow pozostaje nieświadomy faktu, że nieustannie powracające schematy odseparowują go od jego własnej pamięci i prowadzą do nieuchronnej porażki. Jak pisze Olga Skoniecznaja:

Rzeczywistość cieni, którą Smurow z początku traktuje jako kontrolowaną przez swój umysł, z usłużnością typową dla fantazji buduje wygodne dekoracje. Jednak świat ten, który – jak to często bywa w snach – bezwładnie odtwarza rzeczywistość minionego życia, zamyka istnienie w kręgu tego, co nieuchronne. Przypomina to wieczny powrót Błoka: „A umrzesz – zaczniesz znów na nowo”, który w *Oku* rezonuje jako „Noc, deszcz, peryferie miasta”. Symboliczny świat wiecznego powrotu, bez przejścia do zaświatów, „świat bez odnowienia” (Skoniecznaja 2015: 218).

Skoniecznaja wskazuje na echo poematu Aleksandra Błoka *Ночь, улица, фонарь, аптека* z 1912 roku (*Ulica, latarni rządu, apteka*), który warto przytoczyć w całości:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет,
Живи еще хоть четверть века,
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная зыбь канала,
Аптека, улица, фонарь.
(Błok 1988: 226)

Night, highway and a lamp and chemist,
A meaningless and murky light.
And twenty five more years of living
Will see no change. There's no way out.

You die – you make a new beginning,¹⁷
And everything goes round once more,
Night, the canal with icy ripples,
And lamp and street and chemist store.
(Burnett 2012: 73)

Ulica, latarń rząd, apteka,
Bezmyślny blask, na rowie łód.
Ćwierć wieku żyj, a nie doczekasz –
Nie będzie zmian. Nie przyjdzie cud.

A umrzesz – zaczniesz znów na nowo,
I wszystko się powtórzy znów:
Apteka, latarń rząd gazowych,
Lodowej wody pełen rów.
(Błok 1981: 203)

Rzeczywiście, wiersz Błoka jest kluczowy dla tego fragmentu, a kiedy przyjrzymy się tej scenie bliżej, jego znaczenie staje się jeszcze bardziej oczywiste. Smurow kradnie list od Romana Bogdanowicza, mając nadzieję, że znajdzie w nim zapadający w pamięć, wyrazisty obraz samego siebie. W zamian dowiaduje się, że autor listu podejrzewa go o homoseksualizm¹⁸, a Wania

¹⁷ W angielskim tłumaczeniu tego wersu pobrzmiewa więcej nadziei niż w oryginale, który można by dosłownie oddać jako „Po śmierci zaczynasz od początku” (*When you die, you start from the beginning*). To zdecydowanie nie to samo co „od nowa” (*a new beginning*).

¹⁸ Można czytać *Oko* jako tekst queerowy: Smurow tłumi homoseksualne pragnienia, zmyślając historie o rozpaczliwej heteroseksualnej miłości, i jedynie męskie imię obiektu westchnień sygnalizuje ukrytą tęsknotę. Prostackie insynuacje Romana Bogdanowicza pojawiłyby się w liście po to, żeby wprowadzony w błąd czytelnik odrzucił tę możliwość.

zaręczyła się z Muchinem. Niecierpliwa ciekawość Smurowa szybko ustępuje miejsca odrętwieniu: „odchrząknąłem i opanowanymi rękami złożyłem równo arkusiki. «To już pętla, proszę pana» – burknął nade mną gburowaty głos. Noc, deszcz, peryferie miasta...” (Nabokov 2015: 68) („I cleared my throat and with untrembling hands tidily folded the sheets. «Terminal stop, sir», a gruff voice said over me. Night, rain, the outskirts of the city...”; Nabokov 1990b: 86). Słowo „opanowanymi” (недрожащие) ma demonstrować obojętność narratora na obelgi zawarte w liście, ale zamiast tego ujawnia desperację Smurowa. Pętla¹⁹ (śmierć) oznacza jedyne powtórkę tego samego, a słowa padające z ust Smurowa mogą być przekreślonym cytatem z Błoka, uznaniem, że nic się nie zmienia, nawet jeśli życie wykonuje pełny obrót, odtąd będzie po prostu powtarzać się w nowym cyklu. Fakt, że to rozpoznanie przychodzi jako przeinaczony cytat z dzieła innego pisarza, jest tylko kolejnym sposobem na wcielenie powtórzenia do dyskursu²⁰.

Jedyną szansą, by odzyskać niepodzielną egzystencję spójnej istoty ludzkiej, jest w ponurych zaświatach gra wyobraźni. W pierwszej chwili po samobójstwie Smurow postrzega cały otaczający go świat jako iluzję. Powinien być w swoim żywiole: odtąd nie musi już doświadczać bolesnych zderzeń z rzeczywistością, skoro jej materia jest utkana na kanwie jego marzeń. Tak się jednak nie dzieje. Początkowe przeczucie szczęścia zrodzone podczas spotkania z Wanią szybko przeradza się w znajomy schemat wiecznych rozczarowań. Pełne zaangażowania kolekcjonowanie widmowych odbić, nieodwzajemniona miłość, nawet krótka kariera szefa niecej operacji szpiegowskiej to tylko udaremnione próby wymyślenia tekstu, w którym Smurow mógłby wreszcie zapomnieć o własnej widmowości, pozwalając światu skryształizować się w rzeczywistość. Rezultat jest przynębiający: zostaje tylko wybór między porażką a zanudzeniem się na śmierć. Także „życie” jest rozczarowaniem.

Narrator odwiedza następnie pokój, w którym popełnił samobójstwo, chce bowiem upewnić samego siebie o nierealności obecnego życia. Najwyraźniej czyni to skutecznie: chwilę później Smurow wpada na Kaszmarina,

¹⁹ Polska tłumaczka zamiast dosłownego przekładu angielskiego zwrotu *the last stop* („ostatni przystanek”) użyła wyjątkowo dwuznacznego w tym kontekście słowa „pętla” (przyj. J.S.).

²⁰ Ten fragment powieści oddano po angielsku całkiem dosłownie – być może dlatego, że oryginalne rosyjskie zdanie pomyślane przez Smurowa nie jest jedynie przekreślonym cytatem, lecz także dokładną retranslacją niemieckiego przekładu Błoka; w końcu rzecz dzieje się w Berlinie, jakkolwiek widmowy jawi się on w powieści.

który szybko udowadnia, że jest uosobieniem szczodrości, i w ramach przeprosin proponuje swojej niegdysiejszej ofercie lukratywną pracę. Dzięki sprytnemu wkomponowaniu opisu czytelnik dowiaduje się niemal mimochodem, że Smurow jest w istocie narratorem tej historii. Tę scenę często uznaje się za reprezentatywną dla „reintegracji jaźni” (*reintegration of the self*; Johnson 1995: 130). W opisie spotkania jest jednak ukryta subtelna wskazówka, która sugeruje kolejny poziom historii – i głębsze schodzenie Smurowa w prywatne kręgi piekła.

Śmierć i dalszy ciąg wydarzeń

Często się sugeruje, że Nabokov tworzy w opowiadaniach miniaturowy model przyszłych powieści, skondensowaną, a więc schematyczną wersję następných projektów. Zakończenie *Oka* można czytać przez pryzmat opowiadania z 1924 roku, które początkowo nosiło tytuł *Katastrofa*, później przemianowany na *Detale zachodu słońca*²¹. Zdaje się, że Nabokov najpierw przetestował sposoby wprowadzania konkretných zwrotów akcji w opowiadaniach, a potem zastosował je – znacznie bardziej przewrotnie – w powieści. Opowiadanie zawiera następujący opis:

Марк спрыгнул. Ожогло подошвы, и ноги сами побежали, принужденно и звучно топая. Одновременно произошло несколько странных вещей... Кондуктор с площадки откачнувшегося трамвая яростно крикнул что-то, блестящий асфальт взмахнул, как доска качели, гремящая громада налетела сзади на Марка. Он почувствовал, словно толстая молния проткнула его с головы до пят, – а потом – ничего. Стоял один посреди лоснящегося асфальта. Огляделся, увидел поодаль свою же фигуру, худую спину Марка Штандфусса, который, как ни в чем не бывало шел наискось через улицу. Дивясь, одним легким движением он догнал самого себя, и вот уже сам шел к панели, весь полный остывающего звона (Nabokov 2004a: 145).

Mark jumped. There was a burn of friction against his soles, and his legs started running by themselves, his feet stamping with involuntary resonance. Several

²¹ Opowiadanie *Details of Sunset* ukazało się w Polsce w dwóch przekładach pod różnymi tytułami: w 1988 roku w zbiorze *Opowiadania* w przekładzie Teresy Truszkowskiej jako *Szczegółowy opis zachodu słońca* oraz w 2007 roku w zbiorze *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania, tom 1*, w przekładzie Michała Kłobukowskiego jako *Detale zachodu słońca*. W tekście posługuję się tytułem nowszego przekładu także dlatego, że to właśnie z tego tomu pochodzą inne opowiadania, do których odwołuje się autorka (przyp. J.S.).

odd things occurred simultaneously: from the front of the car, as it swayed away from Mark, the conductor emitted a furious shout; the shiny asphalt swept upward like the seat of a swing; a roaring mass hit Mark from behind. He felt as if a thick thunderbolt had gone through him from head to toe, and then nothing. He was standing alone on the glossy asphalt. He looked around. He saw, at a distance, his own figure, the slender back of Mark Standfuss, who was walking diagonally across the street as if nothing had happened. Marveling, he caught up with himself in one easy sweep, and now it was he nearing the sidewalk, his entire frame filled with a gradually diminishing vibration (Nabokov 2002: 83).

Mark wyskoczył. Pod podeszwami wskutek tarcia rozbłysła iskra, jego nogi zaczęły same biec, a stopy mimowolnie dźwięcznie dudniły. Wiele dziwnych rzeczy naraz się wydarzyło: konduktor na przodzie wozu przelatującego obok Marka wydał przeraźliwy krzyk; błyszczący asfalt uniósł się w górę jak siedzenie huśtawki, rycząca masa uderzyła Marka z tyłu. Poczuł, jakby potężny piorun przeszył go od stóp do głów. A potem nic. Stał samotnie na połyskliwym asfalcie. Rozglądnął się dookoła. W oddali zobaczył siebie samego, szczupłe plecy Marka Standfussa, jakby nigdy nic przechodzącego na ukos przez ulicę. Zdumiony, jednym szybkim susem dogonił samego siebie, całe jego ciało przepełniało wolno ustępujące drżenie (Nabokov 1983: 10).

Po wypadku Mark wraca do swoich spraw, ale opis staje się coraz dziwniejszy, a czytelnik orientuje się stopniowo, że wszystko, czego doświadczył bohater, to agonialna maligna: tak naprawdę Mark został potrącony przez autobus i umiera w szpitalu. Zakończenie historii jasno to potwierdza: „Mark przestał oddychać, Mark odszedł – dokąd, ku jakim innym snom, nikt nie wie” (Nabokov 1983: 12).

Jeśli porównamy ten fragment z opisem uspójnienia tożsamości w *Oku*, napotkamy wyraźne podobieństwa:

Я шел не спеша по самому краю панели и жмурился, представляя себе, что иду над бездной, и вдруг меня сзади окликнул голос: „Господин Смуров”, – сказала он громко, но неуверенно. Я обернулся на звук моего имени, при чем одной ногой невольно сошел на мостовую (Nabokov 2001: 91–92).

I walked leisurely along the very edge of the sidewalk and, half-closing my eyes, imagined that I was moving along the rim of a precipice, when a voice suddenly hailed me from behind. „Gospodin Smurov”, it said in a loud but hesitant tone. I turned at the sound of my name, involuntarily stepping off the sidewalk with one foot (Nabokov 2002: 100).

Szedłem spacerem po krawężniku i przyzymkając nieco oczy, wyobrażałem sobie, że idę po krawędzi przepaści, gdy wtem przywołał mnie zza pleców czyjś głos. „Gospodin Smurow” rzekł głośno, choć z wahaniem. Odwróciłem się na dźwięk swojego nazwiska, schodząc odruchowo z chodnika jedną nogą (Nabokov 2015: 78).

Powyższy fragment w językach rosyjskim i angielskim jest nieomal ekwiwalentny: nic nie dodano ani nie ujęto. Ta niewątpliwie kluczowa scena mikropowieści musi w przekładzie pozostać nietknięta. Zauważmy, że narrator ma wrażenie chodzenia „po krawędzi przepaści” – zejście z chodnika mogłoby oznaczać upadek z klifu w otchłań. Co więcej, choć opowieść gładko biegnie dalej po tym, jak Smurow odwraca się na dźwięk swojego nazwiska, jej ton bezspornie się zmienia. Cała scena przeczy zwyczajnej logice wydarzeń: Smurow powinien być przerażony spotkaniem z Kaszmarinem, a wydaje się dziwnie zadowolony, Kaszmarin zaś, który doprowadził Smurowa do popełnienia samobójstwa w pierwszej części opowieści, nagle jawi się jako najhojniejszy dobroczyńca – przerysowaną parodię zazdrosnego męża zastępuje bogaty wujaszek oferujący nieoczekiwane rozwiązanie wszystkich problemów bohatera (por. Księżopolska 2012: 171).

Odstępstwo od schematu rozczarowań jest czymś znacznie większym niż gwałtowne odwrócenie losu. Smurow, schodząc z chodnika (tak jak Mark w opowiadaniu), musi zginąć pod kołami samochodu, a rozmowa z Kaszmarinem toczy się już w kolejnym życiu po życiu. Znowu sprawa ono wrażenie kontynuacji przeszłości, a równocześnie zerwania z nią – jest powtórzeniem po śmiertelnym końcu. Lęk przed Kaszmarinem na tym poziomie ustępuje ciepłej życzliwości, nawet wdzięczności, kompletnie nieuzasadnionej z perspektywy dawnego porządku rzeczy. Zaskakujące odkrycie tożsamości narratora – lub przyjemne potwierdzenie wcześniejszych podejrzeń czytelnika – maskuje zatem coś znacznie donioślejszego: śmierć bohatera. Prawdopodobnie sam Smurow nie zauważył, że popadł już w przykry nałóg umierania.

Przypis Nabokowa do wydania *Detali zachodu słońca* z 1976 roku pośrednio potwierdza powyższą tezę: „Napisane w czerwcu 1924 roku w Berlinie i sprzedane rosyjskiemu dziennikowi emigracyjnemu «Segodnya», w którym ukazało się 13 lipca tego samego roku (...); włączone do zbioru *Soglyadatay*, Slovo, Berlin, 1930” (Nabokov 2002: 652). Nabokov precyzyjnie wymienia daty publikacji opowiadania, ale, co zaskakujące, myli nazwę zbioru, w którym ukazało się ono w 1930 roku: w rzeczywistości tytuł

brzmiał *Powrót Czorba* (*The Return of Chorb*), natomiast zbiór *Soglyadatay* został wydany, razem z rosyjską wersją *Oka*, ale bez *Katastrofy* w 1938 roku w Paryżu (Dolinin *et al.* 1997: 924)²². To znamienne, że w umyśle Nabokowa opowiadanie *Detale zachodu słońca* należy do *Oka*, a nie do wcześniejszych opowiadań, być może dlatego, że użyty tu dość bezpośrednio zabieg pojawia się także w *Oku*, ale już w znacznie bardziej wyrafinowanej formie²³.

Podsumowując, *Oko* ma czterowarstwową strukturę:

1. Nieopowiedziane ziemskie życie Smurowa sprzed fabuły i sprzed śmierci.
2. Życie po życiu Smurowa – widmowa egzystencja w widmowym Berlinie i romans z Matyldą zakończony napaścią Kaszmarina i samobójstwem Smurowa.
3. Smurowa życie po życiu po życiu – postsuicydalna egzystencja w oddzielonych od siebie duszy i ciele, zakończona zejściem na ulicę po oświadczeniach Wanii i śmiercią pod kołami samochodu.
4. Życie po życiu po życiu po życiu Smurowa, rozpoczęte fantazją pojednania z Kaszmarinem.

Cokolwiek dzieje się ze Smurowem – nieważne, ile razy umiera, popełnia samobójstwo, zostaje zabity – najwyraźniej nie może uciec przed samonapędzającą się agonią egzystencji. Pamięć buduje jego spiralne piekło, więzi tożsamości. Okazuje się, że jedyne, co można zrobić, by postrzegać rzeczywistość w jakikolwiek znaczący sposób, to przyjąć ograniczenia własnej tożsamości.

Egzystencja Smurowa po drugiej stronie każdego z kręgów przypomina autoprzekład: można odnieść wrażenie, że nie ma żadnej boskiej instancji regulującej transformacje w wymiarach (nie)rzeczywistości. W tym kontekście całkiem adekwatnie brzmi to, co Nabokov mówił o autoprzekładzie, opisując go jako nieustanną udrękę – „przeglądanie własnych wnętrzości i przymierzanie ich jak par rękawiczek” (Beaujour 1995: 720). Elizabeth Beaujour używa konceptu graniczności, aby zadać istotne pytanie, stawiane

²² Por. Boyd (1990: 232, 560) o potwierdzeniu dat złożenia do druku; *Soglyadatay* ukazało się po raz pierwszy między grudniem 1929 a lutym 1930 (1990: 345). O datowaniu *Soglyadatay* w czasopiśmie „Sovremennyye Zapiski” na październik 1930, a wydania książkowego wraz z opowiadaniem w Paryżu na 1938, zob. 1990: 567.

²³ Nabokov wróci do widmowej narracji w *Przeznaczone przedmioty*, gdzie zbiorowy narrator to „korpus duchów” – grupa przyjaciół i bliskich bohatera, którzy odeszli (por. Nabokov 1990c: 196). Powtórzy ten pomysł egzystencji niezamkniętej śmiercią w *Adzie* (por. Nabokov 1990d: 510; zob. także omówienie epizodu w Potter 2019).

nieuchronnie przez sam akt autoprzeładu: „skoro autor przenosi ducha tekstu w drugi język, czy należy pozbyć się pierwowzoru w języku oryginału jak niechcianego ciała?” (Beaujour 1995: 719). Nabokov, odchodząc w autoprzeładzie od ustanowionych przez siebie sztywnych reguł, otwiera drzwi do takiej interpretacji. Niemniej jednak uważna lektura porównawcza obu wersji pozwala czytelnikowi dostrzec rys unikatowości każdej z nich. Zdaje się, że Nabokov z premedytacją utrzymał nieprzetłumaczone osobliwości każdego z tekstów, żeby zapewnić im na trwałe oddzielny żywot. *The Eye* nie zastępuje *Sogladataj* właśnie dlatego, że mając w pamięci tekst rosyjski, angielska wersja tworzy własne gry aliteracji, aluzji i kalamburów. Inaczej niż bohater opowieści, który wpada w pułapkę wiecznych powtórzeń, przeład buduje własne wzory, a równocześnie czule rozbrzmiewa echem pierwowzoru.

Z angielskiego przełoczyła Joanna Sobesto

Bibliografia

- Beaujour E.K. 1995. *Translation and Self-Translation*, w: V.E. Alexandrov (red.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York–Oxon: Routledge, s. 725–732.
- Blok A. 1988. *Lirika*, Moscow: Izdatel'stvo „Pravda”.
- 1981. *Ulica, latarni rząq, apteka*, przeł. S. Pollak, w: A. Blok, *Poezje*, wybór i posłowie S. Pollak, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Boyd B. 1990. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, NJ: Princeton UP.
- 1991. *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, NJ: Princeton UP.
- 1999. *Nabokov's Pale Fire: the Magic of Artistic Discovery*, Princeton, NJ: Princeton UP.
- 2012. *Nabokov as Translator: Passion and Precision*, „RUS (São Paulo)” 1(1), s. 5–24, <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2012.88678>
- Brown C.. 1967. *Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov*, „Wisconsin Studies in Contemporary Literature” 8(2), s. 280–293.
- Burnett H.W. 2012. *Poems of Feeling*, London: Faber & Faber.
- Connolly J. 1993. *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge: CUP.
- Dolinin A. et al. 1997. *V. Nabokov: Pro et Contra: Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Nabokova v otsenke russkikh i zarubieznykh myslitelei i issledovatelei*, Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo Gumanitarnogo Instituta.
- 2011. *Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina*, w: V. Nabokov, *Collected Russian Language Works in Five Volumes*, vol. 3., St. Petersburg: Symposium.
- Foster J. B. Jr. 1993. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton, NJ: Princeton UP.

- Hofstadter D.R. 1997. *Le Ton Beau De Marot: In Praise of The Music of Language*, New York: Basic Books.
- Grayson J. 1977. *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford: Oxford UP.
- Johnson D.B. 1985. *The Books Reflected in Nabokov's Eye*, „The Slavic and East European Journal” 29(4), s. 393–404.
- 1994. *The Nabokov-Sartre Controversy*, „Nabokov Studies” 1, s. 69–82.
- 1995. *The Eye*, w: V.E. Alexandrov (red.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York and Oxon: Routledge, s. 130–135.
- Karlinski S. (red.). 2001. *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971*, revised and expanded edition, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Księżopolska I. 2012. *The Web of Sense: Patterns of Involution in Selected Works by Virginia Woolf and Vladimir Nabokov*, Bern–Wien–New York: Peter Lang.
- Morris P.D. 2011. *Vladimir Nabokov: Poetry and the Lyric Voice*, Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press.
- Nabokov V. 1941. *The Art of Translation*, „The New Republic” August 4, <https://newrepublic.com/article/62610/the-art-translation>.
- 1958. *Translator's Foreword*, w: M. Lermontov, *A Hero of Our Time*, przeł. V. Nabokov we współpracy z D. Nabokov, New York: Doubleday Anchor Books.
- 1962. *Pale Fire*, New York: G.P. Putnam's Sons.
- 1968. *King, Queen, Knave*, New York–Toronto: McGraw Hill.
- 1983. *Opowiadania*, przeł. T. Truszkowska, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1994a. *Blady ogień*, przeł. R. Stiller, Warszawa: PIW.
- 1994b. *Król, dama, walet*, przeł. L. Engelking, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- 1990a. *Eugene Onegin: A Novel in Verse by Alexander Pushkin*, translated from Russian, with a commentary by V. Nabokov, 2 vols, Princeton: Princeton UP–Bollingen.
- 1990b. *The Eye*, New York: Vintage.
- 1990c. *Strong Opinions*, New York: Vintage.
- 1990d. *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*, New York: Vintage.
- 1999. *Speak, Memory*, New York: Alfred A. Knopf.
- 2001. *Soglyadatay*, w: V. Nabokov, *Collected Russian Language Works in Five Volumes*, vol. 3, St. Petersburg: Symposium.
- 2002. *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York: Vintage.
- 2004a. *Katastrofa*, w: V. Nabokov, *Collected Russian Language Works in Five Volumes*, vol. 1, St. Petersburg: Symposium.
- 2004b. *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA.
- 2007. *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, przeł. M. Kłobukowski, L. Engelking, t. I, Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA.
- 2012. *Selected Poems*, red. T. Karshan, New York: Alfred A. Knopf.
- 2015. *Oko*, przeł. A. Kołyszko, posłowie L. Engelking, Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA.

- 2017. *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, oprac. F. Bowers, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Potter D. 2019. *Paramnesia, Anticipatory Memory, And Future Recollection in Nabokov's Ada*, w: M. Wiśniewski, I. Książopolska (red.), *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*, Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, s. 123–155.
- Sartre J.P. 2007. *Nausea*, przeł. L. Alexander, New York: New Directions.
- Sartre J.P. 1974. *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: PIW.
- Sicker P. 1987. *Practicing Nostalgia: Time and Memory in Nabokov's Early Russian Fiction*, „Studies in 20th Century Literature” 11(2), s. 253–270.
- Skoniecznaja O. 2001. „Ya” i „On”: o prisutstvii Marsela Prusta w russkoi proze Nabokova, „Staroye Literaturnoye Obozrenie” 1 (277), *Vladimir Nabokov w konce stoletia*, O. Skoniecznaja (red.), s. 46–51, magazines.russ.ru/slo/2001/1/skon.html.
- 2011. *Primechania*, w: V. Nabokov, *Collected Russian Language Works in Five Volumes*, vol. 3, St. Petersburg: Symposium.
- 2015. *Russkii paronaidalnyi roman: Fedor Sologub, Andrei Belyi, Vladimir Nabokov*, Moskwa: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Trubikina J. 2015. *The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*, Boston: Academic Studies Press.