

Agnieszka Baczeńska-Murdzek

PRZESTRZEŃ I SATYRA W ŚWIECIE PRZEDSTAWIONYM W POWIEŚCI WŁADIMIRA NABOKOWA MASZEŃKA

Przestrzeń, rozumiana nie jako miejsce akcji lecz metafora przestrzenna „uległości i namietności zmagania”¹, *signifiant* nie zaś *signifie*², będącą istotnym elementem budowy dzieła literackiego, została zauważona i doceniona przez krytykę stosunkowo późno. O takim właśnie aspekcie przestrzenności w utworach narracyjnych i lirycznych mówić zaczęto właściwie dopiero w drugiej połowie XX wieku³. O przestrzeni konotowanej, mówiącej raczej niż omawianej pisali m.in. Jurij M. Łotman⁴, Gerard Genette⁵, Joseph A. Kostner⁶. Chodzi tu nie o przestrzeń przedstawioną przez twórcę w jego dziele, lecz o ten aspekt przestrzennego modelowania pojęć, które same z siebie nie mają charakteru przestrzennego.

I tak, zdaniem Łotmana, do przestrzennej struktury utworu należą z całą pewnością linie pozioma i pionowa, stanowiące oś budowy i interpretacji obrazu świata, wy-

¹ G. Genette, *Przestrzeń i język*, [w:] Studia z teorii literatury II. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 307–312.

² G. Mator, *La Methode en lexicologie*, Paris 1953, [za:] G. Genette, *Przestrzeń i język*, [w:] Studia z teorii literatury II. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 308.

³ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, PWN, Warszawa 1995, s. 453–455.

⁴ J. M. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, [w:] Studia z teorii literatury II. Archiwum przekładów Pamiętnika literackiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 293–306.

⁵ G. Genette, *Przestrzeń i język*, [w:] Studia z teorii literatury II. Archiwum przekładów Pamiętnika literackiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 307–312.

⁶ J. A. Kostner, *The Spatiality of the Novel*, 1978, [za:] H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 142.

znaczące jednocześnie liczne opozycje o treści bynajmniej nie przestrzennej, m.in. „dobro-zło”, „jasność-ciemność”, „ukojenie-znużenie”. To dzięki nim właśnie powstawać ma przejrzysty, zorientowany horyzontalnie lub wertykalnie, model wszechświata.

Takie potraktowanie tematu pozwala twierdzić, iż, jeden z najwybitniejszych prozaików minionego stulecia, Władimir Władimirowicz Nabokow konstruuje swoje literackie wizje w oparciu o linię horyzontu. Od początku wszystko co bliskie konsekwentnie przeciwstawia on bezkresnej dali, pojmując tę ostatnią jako niczym nieskrępowaną swobodę, traktując ją jako synonim bezgranicznej wolności i spełnienia. Jego udręczeni bohaterowie⁷ wybierają się zwykle w daleką podróż, a przynajmniej marzą, by zmierzać ku lepszym światom, na podobieństwo głównej postaci przedostatniej z dziewięciu powieści, jakie Nabokow napisał po rosyjsku, *Cyncynata C.*, który ostatecznie przecież

„szedł pośród kurzu i przewróconych przedmiotów, i trzepoczącego płótna, kierując się w stronę, gdzie sądząc po głosach, stały istoty podobne do niego”⁸.

Nabokow konsekwentnie prowadzi swych bohaterów poprzez deziluzje w stronę objawienia bezkresnego meta-świata⁹. Ów meta-świat, którego odkrycie legło u podstaw twórczości innych jeszcze modernistycznych pisarzy¹⁰, takich chociażby jak Jean Paul Sartre czy Witold Gombrowicz¹¹, to rzeczywistość nie poznawalna dla człowieka uwikłanego w ludzki porządek rzeczy, naznaczony sztucznością egzystencji, fałszem i obłudą istnienia. Na przeciwległym jej biegunie, w charakterze przeciwieństwa nasyconej wolnością nieskończoności, umieszcza Nabokow zamkniętą przestrzeń codziennego bytu, skazując stworzone przez siebie postaci na absurdalne „tu i teraz”, będące uosobieniem wszelakich ograniczeń i zniewolenia.

I tak *Maszeńka*, najwcześniejsza spośród powieści pisarza, jest historią traktującą o losach siedmiu emigrantów, sfłoczonych na ciasnej powierzchni rosyjskiego pensjonatu, rzuconych na swego rodzaju bezludną wyspę, na której nic dla nich nie będzie już odtąd prawdziwe. Już na samym początku ta i tak ściśle przecież ograniczona przestrzeń zostaje zacieśniona do nierealnych, wręcz absurdalnych, rozmiarów. Takie dzia-

⁷ Por. W. Paźniewski, *Śmierć w Montreux*, Twórczość 1977, s. 155

⁸ W. Nabokov, *Zaproszenie na egzekucję*, Warszawa 1990, s. 165.

⁹ Terminem meta-świat posłużyliśmy w ślad za: R. Sheppard, *Problematyka modernizmu*. Przekłady i komentarze, R. Nycz (red.), Kraków 1998.

¹⁰ Za przejaw modernistycznej twórczości Nabokowa uznawane są przede wszystkim jego pierwsze powieści. Późniejszym dziełem *Sirina*, zwłaszcza trzem ostatnim rosyjskojęzycznym powieściom pisarza, krytycy przypisują już cechy literatury postmodernistycznej. Por. M. Paew, *Rosja za rubieżem. Historia kultury ruskiej emigracji 1919–1939*, Moskwa 1984, c. 146; J. Franczak, *O rozpaczy Władimira Nabokowa*, [w:] J. Franczak, *Rzecz o nierealności. Młodości Jeana Paula Sartre'a i Ferdynurke Gombrowicza*, Kraków 2002, s. 126–137, M. H. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, c. 44–107.

¹¹ J. Franczak, *Rzecz o nierealności. Młodości Jeana Paula Sartre'a i Ferdynurke Gombrowicza*, Kraków 2002, s. 12.

łanie pisarza jest rodzajem pewnej intelektualnej prowokacji, mającej na celu pokazanie sytuacji samotnego człowieka, który czuje się uprzedmiotowiony i zarazem wyalienowany ze świata, w którym się nagle znalazł, bohatera rodem z dramatu absurdu¹².

Powieść zaczyna się sceną, do złudzenia przypominającą sytuację wyczekiwania, w jakiej znalazły się postaci stworzone wiele lat później przez Samuela Becketa. Dwóch mężczyzn, z woli autora, zostaje w środku nocy uwięzionych w ciasnej i ciemniej windzie, która staje się tym samym symbolem ich wygnańczego losu. Czują, że niewiele mogą zrobić, że nic tak właściwie nie zależy od nich. Tkwia więc, zawieszani nad przepaścią, w oczekiwaniu na „Godota”, który miałby przyjść, by ich wybawić¹³.

Jeden z nich, Alfierow, wyjątkowo łatwo godzi się z tym co go spotkało. „Może zagramy tymczasem w jakąś *petit jeu*?”¹⁴ – proponuje dla zabicia czasu. Chętnie oddaje się nic nie znaczącym czynnościom, będącym jedynie namiastką rzeczywistego działania, a zatem i prawdziwego życia. Wybierając istnienie nieautentyczne stara się zagłuszyć poczucie tragizmu odosobnienia, nadając życiu pozorne jedynie wartości.

„Zatrzymanie, unieruchomienie, te ciemności. No i czekanie... Usiądźmy sobie na ławce i poczekajmy...” (s. 9) to jego wybór i jedyna jego zdaniem droga prowadząca na „stały ląd” (s. 8). Zupełnie jakby nie widział, że bezruch przemienia otaczający go świat w nicość. Naszym oczom ukazuje się człowiek pozbawiony wszelkich złudzeń, wiary i myśli, które służyłyby zdemaskowaniu jego udręki.

Z pozorów inaczej nieco rzecz całą postrzega towarzysz niedoli Alfierowa Lew Glebowicz Ganin. Zdawać by się mogło, że nie godzi się on na sytuację w jakiej znaleźli się obaj outsiderzy. To jednak wyłącznie nabokowska mistyfikacja, gra jakich w twórczości pisarza wiele¹⁵. Zdaniem Richarda Boetha, autor *Maszeńki* „daje czytelnikowi informacje, które ten, dumny, ze swego sprytu, układa w sensowny wzór – po to tylko, żeby Nabokov mógł zburzyć ten domek z kart”.

Tak naprawdę główny bohater powieści popada bowiem w matnię, jaką Miłosz nazywa „zaraźliwością indywidualnego i masowego obłądzenia”¹⁶. Owszem Ganin ma nawet ochotę wybić szybę w drzwiach, ale bezwolnie poddając się przeświadczeniu Alfierowa, że jakkolwiek wysiłek jest bezcelowy – „Niech pan da temu pokój, Lwie Glebowiczu” (s. 8) – i powodowany niemocą własną, ostatecznie nie robi nic. Nie jest w stanie w żaden sposób wyrwać się z tego koszmaru i poczucia zawieszenia w chaosie.

¹² K. Pryszczewska, *Świat w dramacie absurdu*, <http://cku.wodzislaw.pl/gazeta/absurd/.htm>

¹³ Nie mówimy tu *rzecz jasna* o bezpośredniej i świadomej aluzji literackiej. *Maszeńka* ukazuje się bowiem drukiem już w roku 1926, czyli 16 lat przed powstaniem głośnego dramatu Becketa, datowanego na rok 1942. Przywołując w artykule pewną esencję ideową zawartą w *Czekając na Godota*, chcemy jedynie zwrócić uwagę na związek omawianej przez nas powieści ze zjawiskiem teatru absurdu jako takim.

¹⁴ W. Nabokov, *Maszeńka*, Warszawa 1993, s. 8. Kolejne cytaty z powieści będą oznaczała podając numer strony w tekście w artykule.

¹⁵ R. Boeth, *Gracz*, „Forum” 1977, nr 31, s. 20

¹⁶ Cytat za J. Franczak, *Rzecz o nierzeczywistości*, Kraków 2002, s. 33.

Taka bezsilność i beżużyteczność jego starań mogą wydawać się komiczne. Grote-ską¹⁷ tchną wręcz pozorne wysiłki Ganina, zmierzające do tego, by mógł on poczuć lekki powiew wolności jedynie poprzez wąski otwór, w ciągle przecież zamkniętej windzie.

Bohater miota się jak zwierzę uwięzione w szklanym słoju- klatce, nie potrafiąc zdobyć się na żadne konkretne działanie. Lęk przed stagnacją prowadzi go ostatecz-nie do skamienienia, pogrążając tym samym w niebycie. Ganin ogranicza się jedynie do werbalizacji niezadowolenia z sytuacji w jakiej się znalazł. „Zgodzi się pan jednak, że nie możemy tu tkwić całą noc” (s. 8). To wyraźne doznanie absurdalności egzystencji miast początkiem staje się kresem jego aktywności. Nie pozostaje nic oprócz bezsilnego gniewu przeciw niedorzeczności takiego istnienia.

Wyraźne rozdrażnienie Ganina i jego oburzenie na los, który skazał go na izolację, wydają się być nieadekwatnie duże, wręcz śmieszne, w obliczu braku czynnej reakcji ze strony bohatera. Komizm zasadza się tu na rozbieżności pomiędzy głoszonymi słowami, a realną praktyką. Ganin tak naprawdę boi się żyć¹⁸. Nie potrafi przejść od słowa do czynu, czym sam ostatecznie ogranicza swą swobodę. Nie potrafi wyzwolić się z piętna wygnania, co jest przecież warunkiem koniecznym do tego, by mógł on zacząć nowe, prawdziwe już życie.

Podobne sytuacje są tyleż komiczne, co zatrważające. Analizowana scena przywodzi zatem na myśl, doskonale łączące w sobie oba te aspekty, rosyjskie humoreski. Dwudzie-stowieczny pisarz wykorzystał zręcznie tradycje literatury rosyjskiej minionych stuleci, ewokując zwłaszcza osiągnięcia Mikołaja Gogola¹⁹ i Michaiła Sałtykowa-Szczedrina, by, odwołując się do siły ich gorzkiego śmiechu, pokazać bezsens „emigracyjnego... wielkie-go czekania” (s. 9). Kreując świat przedstawiony powieści w gruncie rzeczy realistycznej, w której mamy przecież do czynienia z postaciami uwikłanymi w typowe na pierw-szy rzut oka sytuacje i konflikty, sięgnął do technik obrazowania satyrycznego, hiperbo-li, ironii, a nawet groteski, by bezlitośnie obnażyć absurdy emigracyjnej rzeczywistości. Ostatecznie spowodował więc, iż nieodłączną częścią realności stała się, ku zaskoczeniu czytelnika, nierealność. Trudno zatem nie przyznać racji Gieorgijowi Adamowiczowi, który już w roku 1930 zauważa:

„Несомненно, современный западный реализм, – и следовательно реализм Набокова, – не совсем тот, который достиг расцвета в твор-

¹⁷ Posługując się terminologią Johna Ruskina, mamy tu do czynienia z groteską żartobliwą. Zdaniem autora *Grotesque Renaissance* groteska bowiem składa się zawsze z dwóch pierwiastków śmiesznego i przerażającego. W zależności od tego, który z nich przeważa można mówić o grotesce żartobliwej (*sportive grotesque*) lub okropnej (*terrible grotesque*). Por. A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka*, Kraków 1997, s. 13.

¹⁸ Wedle charakterystyki Kaysera groteskowość ujawnia się wtedy, kiedy boimy się żyć, „gdy demony wdzierają się w codzienność”. Por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literac-ki”, 1979, nr 4, s. 277.

¹⁹ „Не случайно в нашем классическом прошлом ему ближе других Гоголь – ствирдза Георг-гій Адамовіч – и, кажется, именно от Гоголя ведет Набоков свою радословую.” Por. Г. Адамович, *Предисловіе*, [в:] В. Набоков, *Защита Лужина*, Paris 1930, s. 9.

честве великих романистов девятнадцатого века. Жизнь осталась жизнью, но в воспроизведении ее что-то изменилось, как будто наломилось, реальность стала чуть-чуть призрачной и сны слелись с действительностью²⁰.

Ludzie i rzeczy nabierają na kartach *Maszeńki* konsystencji subiektywnych przywidel i wyobrażeń głównego bohatera, jego majaków i koszmarów. Na wygnaniu „całe życie wydawało mu się seansem filmowym, podczas którego obojętny statysta ani wie, w jakim uczestniczy widowisku”(s. 27).

Całość utrzymana jest w konwencji kina początków dwudziestego stulecia. By zachować, charakterystyczne dla tego rodzaju sztuki dychtoniczne, czarno-białe widzenie świata Nabokow już na wstępie otacza bohaterów ciemnościami²¹, co pozwala jeszcze lepiej oddać poczucie osamotnienia emigrantów.

Sytuacja nieoczekiwanej izolacji mogłaby się więc wydać niezwykle groźna zwłaszcza, że „... podłoga jest tu bardzo cienka. A pod nią czarna studnia...”(s. 9), gdyby nie fakt, że postaci uczestniczące w dramacie są w pewnym sensie figurami komicznymi, w typie Flipa i Flapa.

„Ganin skinął głową zapominając, że w ciemności tego nie widać.. Alfierow wiercił się przez chwile na ławce, westchnął raz czy dwa, a potem zaczął po cichutku gwizdać, co brzmiało jakby sypał się cukier...”(s. 9).

Ucieczka przed prawdą, upadki w postaci zwątpienia, wreszcie nieporadność i grymasy na twarzach, kiedy przychodzi zmierzyć się z własną nieudolnością to przecież wypisz wymaluj komedia slapstickowa. Niedorzeczność sytuacji, w której znaleźli się Ganin i Alfierow uwypuklona zostaje zatem poprzez zastosowanie w omawianej powieści elementów dowcipu sytuacyjno-słownego²². Na wąskiej i ograniczonej przestrzeni windy jej więźniowie mimowolnie ocierają się o siebie, próbując przy tym zachować pozory dobrego wychowania.

„A propos, proszę pozwolić, że się przedstawię: Aleksiej Iwanowicz Alfierow. Przepraszam, zdaje się, że nadepnąłem panu na nogę...”

– Bardzo mi miło – powiedział Ganin, odszukując w ciemności dłoń, godzącą w jego kłapy”. (s. 7)

Komicizm danej sytuacji zakreślony jest poprzez sprzeczność istniejąca pomiędzy formą i treścią. Słowa „proszę” „przepraszam” i zwrot „bardzo mi miło” popadają w konflikt z niezdatnymi poczynaniami bohaterów. Komiczny efekt danej sceny byłby niemożliwy gdyby zabrakło w niej środków leksykalnych, niosących w sobie znaczenie „wdzięczność”, „zadowolenie”, „szczególna staranność”.

²⁰ Г. Адамович, *Предисловие*, [в:] В. Набоков, *Защита Лужина*, Paris 1930, s. 6.

²¹ Zamyka ich kolejno w ciemnej windzie (M, s. 8), sali kinowej (M, s. 25.), otacza wszechobecnym tchnieniem nocy (M, s. 25, 31, 42, 47...)

²² A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 378.

Szkicuując postaci do złudzenia przypominające błaznów²³, Nabokow zmusza nas do gorzkiego śmiechu, pełniącego poza funkcją demystyfikacyjną również rolę swoistego katharsis²⁴. Komizm, będący przecuciem absurdu, staje się bowiem bardziej nawet rozpaczliwy niż tragizm.

Każdy z elementów konstrukcyjnych będących składową postaci podporządkowany jest zasadzie ośmieszenia irracjonalnych zachowań. Kreowani przez pisarza bohaterowie doskonale wpisują się w tradycję literackiej burleski. Wyraźnie wyczuwalna w przytoczonym przez nas fragmencie ironia, poprzez potrójną opozycję: niefortunne nadeptnięcie – irracjonalne podziękowanie – i znów nietakt, jakim jest niewątpliwie niemiłe dotknięcie, podkreśla śmieszność całego zajścia. Mamy więc do czynienia z ironicznym przerysowaniem, a zarazem zachwianiem naturalnego porządku rzeczy. Komizm wynika tu zatem z faktu, iż, w stworzonym przez Nabokowa świecie, przestają nagle działać prawa logiki, które, w oparciu o nasze codzienne doświadczenie, każą oczekiwać po nieprzyjemnym zajściu reakcji w postaci oburzenia, nie zaś podziękowań. W pewien sposób zostajemy zaskoczeni przez autora takim właśnie rozwojem sytuacji.

Do instrumentu ośmieszającego, jakim jest ironia, raz jeszcze odwołuje się Nabokow w chwili, kiedy bohaterowie próbują poznać się bliżej. Chociaż mieszkali wcześniej pod jednym dachem, nie widywali się zbyt często. „Wieczorem usłyszałem zza ściany, że pan pokasłuje, i od razu po brzmieniu kaszlu poznałem – rodak.” (s. 8.) – wyznaje rozbrajająco naiwnie Ałfierow. Jego fraza jest niewątpliwie zabawna. Uśmiech budzi na twarzach czytelników naruszenie zależności z jakimi mamy do czynienia w realnym świecie. Humor rodzi się tu na bazie kontrastu między rzeczywistością, a ludzkim zamysłem²⁵. Każde dziecko wie przecież, że jednakowo kaszle Polak, Niemiec czy Rosjanin. Kaszel nie jest z całą pewnością wyznacznikiem przynależności narodowej.

W tej historii nie chodzi jednak wyłącznie o efekt realny. Zniekształcenie to ma również znaczenie symboliczne. Podobnie jak u Kafki, tu również majaki i koszmary stają się swoistym rodzajem alegorii²⁶ i mitologii²⁷. A zatem, w omawianym przez nas fragmencie, zauważalna jest niechęć pisarza wobec tych emigrantów, którzy z wygnanej sytuacji nie potrafili stworzyć nowej jakości. Nabokow sam chciał bowiem postrzegać emigrację nie jako wygnanie lecz jak początek drogi wiodącej do rozwoju wewnętrznego, w tym także samorealizacji twórczej²⁸. Jego dewiza „nie będziemy przeklinać wygna-

²³ Elementy błazenady odnaleźć możemy w twórczości Nabokowa częściej. Por. A. Baczewska-Murdzek, *Pierwiastek satyryczny w powieściach Nabokowa – Sirina*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich V*, Białystok 2002, s. 11;

²⁴ J. Omnibus, *Groteskowość, a doświadczenie świadomości*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 320.

²⁵ J. Folon, *Humor w polskiej literaturze współczesnej*, „Literatura” 1977, nr 51/52, s. 11.

²⁶ Opierając się na najnowszych badaniach teoretycznoliterackich i przyznając słuszność stawianym w nim tezom, termin alegoria traktować będziemy tutaj jako synonim pojęcia symbol. Szerzej na ten temat patrz A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 110–112.

²⁷ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1976.

²⁸ Por. A. Drawicz, *Historia literatury XX wieku*, Warszawa 1997, s. 321.

nia²⁹ to wyraz przekonania, że traumatyczne doznania ułatwiają jedynie oderwanie się od codzienności przyzwyczajęń i lenistwa umysłowego, które często nie pozwalają nam dostrzegać prawdziwego oblicza rzeczywistości.

Bohaterowie uwięzieni w windzie decydują się jednak wieść żywot nieautentyczny, nie chcą i nie potrafią „spojrzeć Absurdowi w twarz”³⁰, a mimo to zawieszona w próżni pułapka w końcu rusza. Nie dajmy się przeto zwieść pozornej jedynie „oczywistości” w wymowie tej sceny. Pamiętajmy, co słusznie podkreślała T. Dobrzyńska, że w świecie powieści Nabokowa, logika, a więc zdolność wnioskowania i przewidywania, która tym razem mogłaby doprowadzić czytelnika do przekonania, że warto było czekać na cud, „może się okazać zwodnicza.”³¹ W tajemniczy sposób (winda rusza nagle i bez interwencji z zewnątrz) uwalniając swoich bohaterów z miejsca jednego odosobnienia, pisarz przenosi ich natychmiast w okowy kolejnej, dosyć mocno ograniczonej rzeczywistości. Wbrew teorii wolności absurda A. Camusa nie wystarczy bowiem „odwrócić się od absurdu”³², by ten przestał istnieć.

Koszmar trwa zatem nadal. Tym razem wszystkie już postaci wygnańczego dramatu zamyka pisarz w ciasnej „klatce” berlińskiego pensjonatu, przypominającej do złudzenia mroczny świat arcydzieła Franza Kafki³³.

„Przedpokój gdzie wisiało ciemne lustro... zwięzał się przechodząc w bardzo ciemny korytarz. Miał on po każdej stronie trzy pokoje z dużymi czarnymi cyframi naklejonymi na drzwiach. Były to po prostu kartki wydarte ze starego kalendarza – sześć pierwszych dni kwietnia... dalej w tragicznym i smrodliwym mateczniku znajdowały się: kuchnia, izdebka służącej, brudna łazienka i celka klozetu.” (s. 10)

Podstawową ideę, przyświecającą temu opisowi, można określić jako afirmację negacji wygnańczego domu. W swoim obrazowaniu pisarz zbliża się do groteski, rozumianej jako jedna z odmian satyry³⁴, opartej na kontraście pomiędzy jasnym i ciemnym, miłym i odrażającym, życiem i śmiercią³⁵.

Słowo kwiecień, pełne ciepła i światła, kolorów początku wiosny i radości budzącego się nowego życia, symbol nadziei wygnańców na lepszy byt, zderza się w ciemnym

²⁹ В. Набоков, *Годовщина*, „Рулъ”, 1927, 18 нояб., [w:] В. Костиков, *Не будем проклинать изгнание...* Пути и судьбы русской эмиграции, Москва 1990, с. 404.

³⁰ A. Thiher, *Words in reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago 1984, s. 94.

³¹ T. Dobrzyńska, *Nabokov, czyli szkoła probabilistyki*, [w:] T. Dobrzyńska, *Praktyki opowiadania*, s. 380–381.

³² A. Camus, *Wolność absurda*, [w:] A. Camus, *Eseje*, Warszawa 1971, s. 133.

³³ Por. M. Wydmuch, *Franz Kafka*, Warszawa 1982.

³⁴ W. Supa, *W kręgu pojęć „satyra” i „groteska”*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich V*, Białystok 2002, s. 11.

³⁵ F. Nieuważny, *Satyra, ironia, groteska we wschodniosłowiańskiej poezji współczesnej*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich II*, Białystok 1998, s. 126.

i ciasnym korytarzu berlińskiego pensjonatu z przerażającą iluzją emigracyjnej rzeczywistości, która dzięki temu ukazuje się naszym oczom jako powolne umieranie.

By dobitniej podkreślić bezsens stworzonego przez siebie świata, Nabokow posuwa się do zniekształcenia polegającego na pogwałceniu podstawowych norm i utartych stereotypów. Topos domu, kojarzony w naszej kulturze z ciepłem, czystością i przytulnością, u Nabokowa straszy brudem i niezbyt przyjemną wonią.

W podobny sposób, i w oparciu o te same mechanizmy, dokonuje się na oczach czytelnika degradacja pojęć bliższych jeszcze sercu każdego wygnańca. Cały ładunek pozytywnych konotacji, które dla wychodźcy z ojczyzny Puszkina, niesie ze sobą słowo rosyjskość, zostaje zaprzeczony i zburzony jednym ruchem autorskiego pióra, które, tuż za rzeczonym słowem, wpisuje pełen emocji lecz ze wszech miar nacechowany ujemnie, przymiotnik. Przypomnijmy był „to pensjonat rosyjski, w dodatku nieprzyjemny” (s. 10).

Zdecydowanie pomniejszona zostaje tu ranga narodowych wartości. W świecie pełnym nonsensów wszystko ztraca z czasem swoje pierwotne znaczenia. Paradoksalnie, to właśnie tak silnie pielęgnowana przez wygnańców³⁶ rosyjskość, potrzebna im teraz jak nigdy dotąd, powoduje ich izolację i prowadzi do całkowitego wyalienowania z prawdziwego życia. Tak oto dla bohaterów Nabokowa świat, w którym się znaleźli staje się powoli koszmarnym więzieniem, czują się nim ograniczenie i zepchnięci na margines prawdziwego życia.

Wrażenie absurdalności rzeczywistości w jakiej tkwią bohaterowie potęguje ironiczne zestawianie tego co uznawane jest za święte, z elementami wyraźnie odsyłającymi nas do pojęć z obszaru ludzkiej fizjologii. Na drzwiach klozetu, miejsca dalekiego przecież od duchowej czystości, czerwienią się, i znów mamy do tu czynienia z symbolem, tym razem wstydu, dwa wycięte z kartek kalendarza zera, które wcześniej dumnie przypominały o tym, „by dzień święty święcić”.

„...na jego drzwiach zaś (klozetu – przypis A. B-M.)” wisiały dwa pąsowe zera pozbawione przynależnych im dziesiątek, z którymi niegdyś w kalendarzu stojącym na biurku pana Dorna stanowiły dwie różne niedziele.” (s. 11)

Mamy tu do czynienia z tak charakterystycznym dla Kafki i Borgesa zjawiskiem jak „transformacja tego co potoczne i codzienne w coś straszliwego i nierealnego zarazem”³⁷, z sytuacją w której, jak powiedział sam Nabokow, „cały świat umiera wraz z jednostką”³⁸.

Uciekinierzy z pogrążonej w rewolucyjnej zawierusze Rosji nie znaleźli zatem na obczyźnie tego, czego szukali tam najbardziej – poczucia stabilizacji i zakotwiczenia.

³⁶ M. Раев, *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919–1939*, Москва 1984, c. 118.

³⁷ Problem ten porusza P. A. Flores, *Magical realism in Spanish American fiction*, „Hispania” 38, 1955, cyt. za: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 328.

³⁸ V. Nabokov, *Franz Kafka (1883–1924). Przemiana (1915)*, [w:] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, Warszawa 2001, s. 326.

Wprost przeciwnie, otacza ich zewsząd bezład i chaos. Rzeczywistość, w której przyszło im teraz żyć wyraźnie domaga się uporządkowania. W pensjonacie, w jakim utknęli, wszystko sprawia wyraźnie wrażenie tymczasowości, tak porozwieszane na drzwiach poszczególnych pomieszczeń kartki, jak i beładnie rozdzielone po wszystkich pokojach „niczym kości rozparcelowanego szkieletu” (s. 11) meble, które odtąd „zaczęły wyglądać smutno i bezsensownie.” (s. 11)

Okazuje się, że nie to jednak było najgorsze.

„Nieprzyjemne było przede wszystkim to, że przez cały boży dzień i kawał nocy słycać było pociągi kolei miejskiej i wydawało się że cały dom powoli dokąś płynie.” (s. 10)

Świat otaczający Ganina to świat, który utracił oparcie, świat szary, ciemny, zdeformowany, gdzie ludzie przeradzają się w błądzące ludzkie cienie. Piętno tego miejsca wyraźnie wyciska ślad na osobowościach uwiecznionych w nim postaci. Ich życie wewnętrzne jest dotkliwie zredukowane, obraca się wciąż wokół narzuconej im z góry sytuacji wygnania. Bohaterowie *Maszeńki*, „siedem rosyjskich zatraconych cieni” (s. 27), nie potrafią myśleć o niczym innym jak tylko o krzywdzie jakiej doznali. W powieści, co podkreśla Nadziejda Czurlik, wyraźnie pobrzmiewa:

„щмящей грустью тема сиротства, неустроенности, бесконечного кочевья, пристанища на сквозняке”³⁹.

W tej pełnej nonsensów, ściśle zamkniętej jednak przestrzeni umieszcza Nabokow „cały pułk Rosjan spędzonych do ogromnej szopy i filmowanych w stanie zupełnej niewiedzy o całości fabuły.” (M. s. 26). Naszym oczom ukazują się śmieszne kukielki, które postrzegamy przede wszystkim przez pryzmat ich zewnętrzności. I tak od Alfierowa „wionął ciepły i mdły zapaszek niezbyt zdrowego i niemłodego już mężczyzny” (s. 8), Klara to „swojska panna o pełnych piersiach” (s. 17), tancerze zaś epatują swoimi mocno upudrowanymi twarzami...

Tak hiperbolicznie nakreślona rosyjskość nie pozwala przybyszom z zewnątrz wtopić się w świat konserwatywnego Berlina. Bohaterowie *Maszeńki* to ludzie niepełni i jakby zredukowani do najprostszych odruchów i reakcji. Wszyscy oni wydają się być skazani już na zawsze, na pustą egzystencję, lewitowanie na granicy dwóch światów. Nie od rzeczy będzie przywołać tu myśl, Włodzimierza Paźniewskiego iż „Prawdziwa literatura, jak o tym świadczy dzieło Nabokowa, pogłębia poczucie osamotnienia”⁴⁰.

³⁹ Странник Ганин живёт в русском пансионе, где – одwołując się do słów Nadziejdy Czurlik – обитают отщепенцы, осколки человеческого общества, вечные скитальцы, как и главный герой. Zob. Н. Чурлик, „Самый русский” роман В. Набокова, *Вслед за автором по страницам романа Машенька*, Литература 2002, №21, <http://lit.1september.ru/article.php?ID=20020104>

⁴⁰ W. Paźniewski, *Śmierć w Montreux*, „Twórczość” 1977, s. 155.

Żyjąc wyłącznie przeszłością tak naszkicowane postaci stopniowo zatracają swoje człowieczeństwo i jedyne do czego są z czasem zdolne to mechanicznie wykonywanie codziennie tych samych czynności⁴¹. Ich postawa wobec własnego istnienia wzbudza gorzki śmiech, jaki wywołać może gra kukiełek, próbujących odgrywać swoje role na scenie iluzorycznego teatru życia.

Niezwykle ważki egzystencjalny problem jakim jest alienacja, rozgrywa Nabokow w konwencji gorzkiego komizmu, która w pierwszym rzędzie dotyka sfery zachowań. W tonacji satyrycznej przedstawia pisarz markowane próby odnalezienia się bohaterów w nowej, zawężonej do absurdalnych rozmiarów rzeczywistości.

W swoim obrazowaniu pisarz wyraźnie idzie w kierunku charakterystycznego dla początku XX wieku antynaturalizmu⁴². Powieściowa rzeczywistość, a więc zwykłe realia tradycyjnej prozy – „środowisko ludzkie i martwe, w którym osadzony jest bohater” istnieje tylko jako zawartość jego indywidualnej świadomości. Już w *Maszeńce*, najmłodszym powieściowym dziecku pisarza, odnaleźć zatem możemy deformacje, które były jednym z głównych zarzutów wysuwanych powieści XX wieku przez przeciwników jej ewolucji.

Резюме

Агнешка Бачевска-Мурдзек

Пространство и сатира в образе мира романа Владимира Набокова *Машенька*

В статье анализу подвергается художественная специфика произведения В. Набокова *Машенька*. Особое внимание уделяется функционированию и роли сатирических приемов. Среди средств используемых писателем доминируют элементы комизма, иронии и гротеска. Все они используются как способ исследования истины, проникновения в вечно актуальный вопрос отчуждения.

⁴¹ Надежда Чурлик, „Самый русский” роман В. Набокова, *Вслед за автором по страницам романа Машенька*, „Литератур” 2002 №21, <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200202104>

⁴² O przełomie antynaturalistycznym w literaturze początków XX stulecia pisze A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu, Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1976.