

*Małgorzata Ułanek*  
Lublin, UMCS

**RZECZYWISTOŚĆ CZY SEN  
– O FUNKCJI SYMBOLIKI ONIRYCZNEJ  
W OPOWIADANIU VLADIMIRA NABOKOVA  
ZGROZA**

**Reality or Dream: on the Function of Oneiric Symbolism  
in Vladimir Nabokov's Short Story *Terror***

**ABSTRACT:** The article portrays the motif of dream and its symbolic meanings in Vladimir Nabokov's short story *Terror*, what has not been the subject of detailed research so far. It has been determined that the experience of dream in the analysed story denotes the protagonist's attempt to escape from the surrounding world and a shift into the sphere of the unconscious (mysterious anaesthesia). Thus the topos of dream/dream fantasy in *Terror* implies the existence of a hero in a particular kind of chronotope, and is connected with the semantics of the passage – from demonic chaos and metaphysical terror to restoration of cosmic (microcosmic) order and to "becoming oneself" (Ricoeur). Moreover, dream in Nabokov's text is intrinsically linked with the problem of compatibility/incompatibility of the two worlds: the real and the oneiric one, existing in reality and reflected in a mirror, and also with the motif of a doppelganger which bears references to Dostoyevsky's writings. Also, an oneiric image of a laughing woman is analysed in detail in the article. It has been proven that laughter (giggle) of the story's heroine unveils ambivalent and demonic dimension of femininity and is a reference to Pushkin's *The Queen of Spades*.

**KEYWORDS:** Vladimir Nabokov, *Terror*, oneiric symbolism, Dostoyevsky, Pushkin, demonism of laughter

Сновидение есть знаменование перехода от одной сферы в другую и символ. – Чего? – Из горнего – символ дольнего, и из дольнего – символ горнего<sup>1</sup>.

Sen i pokrewne mu zjawiska – marzenie senne, wizja, halucynacja, w twórczości Władimira Nabokova zajmują miejsce szczególne. Potrzebę podjęcia badań nad symboliką oniryczną u autora *Lolity* można uzasadnić tym, że motyw snu stanowi dominantę jego dzieła – nie tylko prozy, lecz także poezji<sup>2</sup>. Jeśli chodzi o prozę, ta doniosła problematyka badawcza została jak dotąd dostrzeżona przede wszystkim w odniesieniu do opowiadania *Katastrofa* oraz dwu powieści: *Zaproszenie na egzekucję* i *Oko*<sup>3</sup>. W niniejszym artykule podejmujemy próbę interpretacji motywu snu i jego znaczeń symbolicznych w opowiadaniu *Zgroza* (*Ужас*, 1927)<sup>4</sup>. Andrew Field nazywa *Zgrozę* tekstem traktującym o szaleństwie i rozpacz<sup>5</sup>, a Brian Boyd „psychologicznym studium wyosobnienia człowieka nie tylko w stosunku do otoczenia, ale wobec samego siebie”<sup>6</sup>. Naszym zdaniem, jest to również opowiadanie o najwyższym akcie poznania, o epifanii sensu istnienia, posiada więc, jak zobaczymy dalej, wymiar symboliczny. Dlatego też inspirację dla proponowanych rozważań czerpiemy z refleksji Gilberta Duranda, zgodnie z którą symbol jest „wyobrażeniem powodującym *pojawienie się* tajemnego znaczenia, jest epifanią tajemnicy”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> П.А. Флоренский, *Иконостас*, вст. статья и прим. Игумена Андроника (Трубачев), Москва 2007, с. 59 (wyróżnienie P. Florenskiego).

<sup>2</sup> O tym, iż jest to istotny element twórczości Nabokova świadczy fakt, że jest on autorem dwóch wierszy zatytułowanych *Сон* (1923, 1925), a także utworów *Сны* (1926) i *Сновиденье* (1927). Motywy oniryczne występują również w innych tekstach poetyckich nie sygnowanych tematyką snu w tytułach, np. *Расстрел* (1927), *Родина* (1927), *Кирпичи* (1928), *Снег* (1930) i in.

<sup>3</sup> О.В. Федунина, *Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции)*, Москва 2013 (w szczególności rozdział pt. *Поэтика сна и трансформация романной структуры в «Приглашении на казнь» В. Набокова*, с. 135–168); Е.А. Полева, *Семантика сна в повести В. Набокова «Соглядатай»*, „Вестник ТГПУ” 2012, № 9 (124), с. 133–138; Н.И. Шитакowa, *Особенности функционирования сновидения в творчестве В. Набокова и Г. Газданова: сон как одна из реализаций воплощения истинной реальности*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики” 2013, № 4, ч. 1, с. 221–224 i in. Zob. także: А. Арьев, *Вести из вечности (О смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова)*, [в:] *В.В. Набоков: pro et contra*. Том. 2, сост. Б.В. Аверина, библиогр. С. А. Антонова, Санкт-Петербург 2001; А.О. Филимонов, *«Обезумевшие вещи»: Пространство сна в поэзии Владимира Набокова*, „Набоковский вестник: Сборник научных трудов” 1999, № 4, с. 91–100.

<sup>4</sup> Opowiadanie napisane było przez Nabokova w 1926 r., a opublikowane rok później. Na język polski przetłumaczone zostało przez Michała Kłobukowskiego, angielski tytuł utworu to *Terror*.

<sup>5</sup> A. Field, *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1987, p. 128.

<sup>6</sup> B. Boyd, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 133.

<sup>7</sup> G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 24 (kursywa G. Duranda).

Punktem wyjścia czynimy zaś produktywne twierdzenie przedstawiciela hermeneutyki filozoficznej, Paula Ricoeura, który wyróżnia trzy wymiary symbolu: kosmiczny, onejryczny i poetycki<sup>8</sup>. Według autora *Symboliki zła*, „sfera nocy i marzenia sennego” otwiera człowiekowi możliwość poznania samego siebie.

Zanim jednak przejdziemy do analizy wybranego opowiadania, odnotujmy, że zagadnienie ‘rzeczywistość – sen’ wpisuje się w szerszą problematykę utworów Nabokova – bispacialności<sup>9</sup> świata przedstawionego. Jak słusznie zauważa Leszek Engelking:

Przejawia się ta koncepcja w dziele pisarza na różne sposoby: ten świat i tamten świat, świat życia i świat śmierci, świat żywych i świat umarłych, świat wygnania i świat ojczyzny, świat teraźniejszości i świat przeszłości, świat aktualnych przeżyć i świat wspomnień, świat materii i świat ducha, świat nędznych kopii i świat platońskich idei, świat cieni i tego, co cienie rzuca, świat jawy i świat snu, świat obłąkańczych rojeń i świat faktów, a nade wszystko świat realny i świat fikcyjny, stworzony w umyśle artysty<sup>10</sup>.

W opowiadaniu *Zgroza* binarny model świata występuje na różnych „poziomach czasu i przestrzeni”, zyskując właśnie wymiar symboliczny: jawa – sen, świat realny i odbity w lustrze, dzień – noc, teraźniejszość – wspomnienie. Protagonistą i jednocześnie narratorem opowiadania jest bezimienny mężczyzna – prawdopodobnie poeta, który dąży do uchwycenia, wyrażenia słowami momentu największego przerażenia, jakie przyszło mu przeżyć – tytułowej *zgrozy*:

(...) недоумение перед ночным зеркалом, и внезапное паническое предвкушение смерти – ощущения, знакомые многим, и если я так останавливаюсь на них, то потому только, что в этих ощущениях есть частица того высшего ужаса, который мне однажды довелось испытать. Высший ужас... особенный ужас... я ищу точного определения, но на складе готовых слов нет ничего подходящего. Напрасно примеряю слова, ни одно из них мне не впору<sup>11</sup>.

Wskazując na problem *niewyraźności* tego szczególnego rodzaju przerażenia, bohater daje do zrozumienia, iż źródło opisywanego lęku pochodzi nie z tego świata.

<sup>8</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 2015, s. 19–21.

<sup>9</sup> Termin Jurija Lewina. Zob.: Ю.И. Левин, *Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова*, [w:] *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, Москва 1998, s. 323–391.

<sup>10</sup> L. Engelking, *Chwyt metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Łódź 2011, s. 408.

<sup>11</sup> В. Набоков, *Ужас*, [w:] В. Набоков, *Полное собрание рассказов*, сост. А. Бабилов, предисл. Д. Набоков, Санкт-Петербург 2013, s. 226. Wszystkie cytaty z utworu *Zgroza* pochodzą z tego wydania i w tekście będą oznaczane w nawiasie z podaniem strony.

Nadmieńmy, że kulminacyjny moment opowiadania przebiega na granicy dwóch światów – snu i jawy. Warto w związku z tym przytoczyć słowa Jurija Łotmana, łączącego sferę oniryczną z kategorią nieprzekładalności: „Główna osobliwość tego języka tkwi w jego ogromnej nieokreśloności”<sup>12</sup> i dalej: „(...) opowiedzieć sen jest tak samo trudno, jak, dajmy na to, opowiedzieć słowami utwór muzyczny”<sup>13</sup>. Zaś Paweł Florenski, podkreślając ontologiczne znaczenie wizji sennej (sen jako lustro ontologiczne), zwraca uwagę, że sen zbliża nas do innego świata, objawiającego się poprzez obrazy i symbole<sup>14</sup>. Przypomnijmy, za Anną Majmieskułow, że pojęcie epifanii łączy się z kategorią „niewyraźalności” i jako metafora stanowi znak auto-refleksyjności dzieła sztuki<sup>15</sup>.

Uprzedzając niejako nasze rozważania zaznaczmy, że źródłem tytułowego przeżycia bohatera jest jego egzystencjalny lęk przed samym sobą i innym człowiekiem, a także strach przed śmiercią jako kresem istnienia („предвкушение смерти”, s. 226). Pozostając zatem w kręgu myśli egzystencjalnej, nobilitującej kategorię *doświadczenia wewnętrznego*, mamy tu do czynienia ze swoistymi sytuacjami granicznymi: bohater wszak opisuje momenty, w których człowiek *doświadcza* tego typu lęków i tym samym próbuje nazwać przyczyny swych obaw. Taka sytuacja fabularna (jak i sam tytuł *Ужас*) niewątpliwie przypomina chwile zgrozy, jakie przeżył Lew Tołstoj w mieście Arzamas („арзамасский ужас”)<sup>16</sup>. Jednak temu problemowi należy poświęcić oddzielne studium.

Powróćmy zatem do opowiadania Nabokova. Właściwie wszystkie wymienione przez bohatera sytuacje odnoszą się do sfery onirycznej (halucynacji, wizji, marzenia sennego) przede wszystkim poprzez ich temporalne usytuowanie lub poczucie strachu związane z polem semantycznym nocy i ciemności. Oto pierwsza z nich:

Со мной бывало следующее: просидев за письменным столом первую часть ночи, когда ночь тяжело идет еще в гору, – и очнувшись от работы как раз в то мгновенье, когда ночь дошла до вершины и вот-вот скатится, перевалит

<sup>12</sup> J. Łotman, *Sen – okno semiotyczne*, [w:] J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. i słowem wstępnym opatrzył B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 197.

<sup>13</sup> Tamże, s. 200.

<sup>14</sup> П.А. Флоренский, *Иконостас...*, s. 56–58. Zob. także: Б. Аверин, *Воспоминание у Nabokova и Флоренского*, [w:] В.В. Набоков: *pro et contra*. Том. 2, сост. Б.В. Аверина, библиогр. С.А. Антонова, Санкт-Петербург 2001, с. 485–498.

<sup>15</sup> Zob.: А. Маймескулов, *Поэтика эпифании, или еще о рассказе Владимира Набокова «Рождество»*, w druku.

<sup>16</sup> Wyrażam wdzięczność prof. Oldze Demidowej za sugestię dotyczącą analogii pomiędzy fabułą opowiadania Nabokova i autobiograficznymi *Zapiskami wariata (Записки сумасшедшего)* Lwa Tołstoja. Warto w związku z tym przypomnieć, że chwile zgrozy, których pisarz pierwszy raz doświadczył w Arzamasie, były momentem przełomowym w jego życiu, rozpoczynającym proces jego duchowego odrodzenia.

в легкий туман рассвета, – я вставал со стула, озябший, опустошенный, зажигал в спальне свет – и вдруг видел себя в зеркале. (...) я глядел на свое отражение в зеркале и не узнавал себя. И чем пристальнее я рассматривал свое лицо, – чужие, немигающие глаза, блеск волосков на скуле, тень вдоль носа, – чем настойчивее я говорил себе: вот это я, имярек, – тем непонятнее мне становилось, почему именно это – я, и тем труднее было отождествить с каким-то непонятым «я» лицо, отраженное в зеркале (s. 225–226).

Motyw lustra niejednokrotnie pojawia się w twórczości Nabokova i należy odnotować, że ten problem badawczy znalazł się już w kręgu zainteresowania literaturoznawców<sup>17</sup>. Zauważmy jednak, że w opisanej sytuacji ważny jest czas doświadczonej obcości – nieidentyfikowania się z własnym odbiciem w lustrze. Noc tradycyjnie związana jest z symboliką drugiej strony osobowości (tu aktualizowanej poprzez motyw lustra), to czas sprzyjający refleksji, symbolizujący niewiedzę, tajemnicę, lęk przed tym, co nieznanie<sup>18</sup>. Przewycięzeniu tego odczucia i niejako potwierdzeniu swojej tożsamości może służyć powtarzanie przez bohatera: „вот это я” i wielce znaczące w tej sytuacji słowo *имярек*, pochodzące z języka cerkiewnosłowiańskiego<sup>19</sup>. Ponadto istotny okazuje się tu stan katatonicznego p ó ł s n u protagonisty opowiadania, zakładający fizyczne znieczulenie i przypominający doświadczenie śmierci, stan nazwany przez samego bohatera „tajemniczą anestezją”:

(...) в течение нескольких пустых, ясных, бесчувственных минут видишь его совсем по-новому, хотя знаешь, что сейчас пройдет холодок этой таинственной анестезии, и облик человека, на которого смотришь, снова оживет, потеплеет, займет свое обычное место и снова станет таким знакомым (s. 225–226, wyróżnienie moje – M. U.).

Druga sytuacja graniczna związana jest z uświadomieniem przez bohatera egzystencjalnego lęku przed śmiertelnością: „Бывало со мной и другое: ночью, лежа в постели, я вдруг вспоминал, что смертен” (s. 226). Interesujące wydaje się porównanie przez mężczyznę tego odczucia z paniką wywołaną ciemnością w teatrze:

<sup>17</sup> Zob.: В.В. Савельева, *Творчество и злодейство в романе В. Набокова „Отчаяние”*, „Русская речь” 1999, № 2, с. 10–16; Ю.Ю. Зайцева, *Мотив зеркала в художественной системе В. Набокова: На материале русской прозы*, диссертация на соискание ученой степени к.ф.н., Пермь 2004; S. Ostrowska, *Dialog z lustrem, czyli lustrzane sztuczki Vladimira Nabokova*, „Mishel-lanea” 2001, № 2–3, s. 146–151.

<sup>18</sup> Zob.: Х.Э. Керлот, *Словарь символов*, Москва 1994, с. 342.

<sup>19</sup> „Имярек, имрек об. по имени, назвать имя. В церк. книгах и в приказных бумагах слово это указывает, где должно вставить чье-либо имя”. В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 2, Москва 1981, с. 44.

Тогда в моей душе происходило то же, что происходит в огромном театре, когда внезапно потухает свет, и в налетевшей тьме кто-то резко вскрикивает, и затем вскрикивает несколько голосов сразу, – слепая буря, темный панический шум растет, – и вдруг свет вспыхивает снова, и беспечно продолжается представление. Так, бывало, душа моя задохнется на миг, лежу навзничь, широко открыв глаза, и стараюсь изо всех сил побороть страх, осмыслить смерть, понять ее по-житейски, без помощи религий и философий. И потом говоришь себе, что смерть еще далека, что успеешь ее продумать, – а сам знаешь, что все равно никогда не продумаешь, и опять в темноте, на галерке сознания, где мечутся живые, теплые мысли о милых земных мелочах, проносится крик – и внезапно стихает, когда наконец, повернувшись на бок, начинаешь думать о другом (s. 226).

Zabieg porównania nocnego lęku do teatralnej ciemności ma tu głębsze znaczenie. Uwzględniając usytuowanie paradyzu (ros. *галерка*) jako najwyższej i najdalszej kondygnacji w teatrze, można powiedzieć, że sformułowanie „галерка сознания” odsyła do najgłębszych zakątków ludzkiej świadomości i do najstarszych wyobrażeń o ludzkiej psychice, architektonicznych wizerunków ludzkiej świadomości. Etymologia słowa *paradyz* aktualizuje symboliczną przestrzeń raju, w opowiadaniu zaś łączy się ze skrajnymi emocjami: nie tylko z żywymi, ciepłymi myślami, lecz także – w ramach krótkich chwil przerażenia własną śmiertelnością – z wewnętrznym, niemym krzykiem. Zaznaczmy, że w postrzeganiu samego Nabokova raj jest miejscem, w którym śmierć nie istnieje<sup>20</sup>. Można zaryzykować refleksję, że wykorzystując przestrzenną metaforykę ‘teatru – ludzkiej świadomości’ Nabokov tworzy analogię wewnętrznych zagrożeń niepokojących duszę człowieka. Tego rodzaju architektoniczne wyobrażenie o ludzkiej duszy wywołuje asocjacje z tym fragmentem *Braci Karamazow*, gdzie według słów Dymitra, serce człowieka jest sceną, na której zмага się diabeł z Bogiem<sup>21</sup>.

Trzecia sytuacja graniczna w opowiadaniu Nabokova związana jest natomiast z postrzeganiem Innego. Jednak i w tym przypadku powstaje problem wyrażenia tego, co niewyrażalne: „Да, вот тут я опять чувствую, какое неуклюжее орудие – слово. А хочется мне объяснить...” (s. 227). Okazuje się, że sama obecność

<sup>20</sup> Por. opis wspomnienia dzieciństwa przez Nabokova: „Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркеро перо в моей руке, и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже, кажутся мне довольно аляповатым обманом. (...) Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет”. В. Набоков, *Другие берега*, [в:] В. Набоков, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 4, Москва 1990, с. 173.

<sup>21</sup> „Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей”. Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Москва 2004, с. 113.

Innego jest dla bohatera źródłem strachu, przy czym chodzi tu o ukochaną mężczyznę: „И вдруг, ни с того ни с сего, мне делается страшно от ее присутствия. (...) Мне страшно, что со мной в комнате другой человек, мне страшно самое понятие: другой человек” (s. 227).

Status *Innego/Obcego* ma ambiwalentne znaczenie w twórczości Nabokova. Niektórzy badacze wiążą ten problem z motywem sobowtóra i dziełem Edgara Allana Poego<sup>22</sup>. Trudno się z tym nie zgodzić, biorąc pod uwagę fakt, że protagonista Nabokovowskiej *Brzytwy*, prześladowany przez sobowtóra (ukazującego się w lustrze), podobnie jak tytułowy bohater *Williamy Willsona* Poego, podejmuje decyzję, by zabić Innego<sup>23</sup>. Zauważmy jednak, że sam autor *Lolity* w wypowiedziach autobiograficznych wartościuje pojęcie Innego/Obcego, krytykując proste asocjatywne łączenie angielskiego słowa *stranger* z niebezpieczeństwem (*danger*)<sup>24</sup>. W opowiadaniu *Zgroza* pojęcie *Inny* w sposób znaczący zostaje powiązane z figurą kobiety<sup>25</sup>. Także ten obraz w analizowanym utworze wydaje się niejednoznaczny. Z jednej strony, wizerunek ukochanej kojarzony jest przez bohatera z poczuciem bezpieczeństwa, wewnętrznego spokoju, harmonią duszy, a nawet wiedzą tajemną: „Ведь дело в том, что как раз ее тихая простота меня охраняла: все в мире было ей по-житейски ясно, и мне даже иногда казалось, что она совершенно точно знает, что ждет нас после смерти, – и мы о смерти никогда не говорили” (s. 227).

Jeśli więc kobieta związana jest dla bohatera z witalnością oraz z „prostotą” (ładem) świata, to sam świat ma dla niego atrybuty kobiecości. Z drugiej strony, w określonym momencie ukochana staje się Innym/Obcym, wzbudzającym strach. *Inne* dla protagonisty opowiadania jest tak samo niepojęte, jak istota śmierci (podobnie jak w uprzednio przytaczanym fragmencie: „стараясь изо всех сил побороть страх, осмыслить смерть”). Kluczowy dla interpretacji wizerunku kobiety i symbolicznej funkcji snu jest następujący fragment opowiadania:

В первую ночь я видел ее во сне: было много солнца, и она сидела на постели в одной кружевной сорочке и до упаду хохотала, не могла остановиться. И вспомнил я этот сон совсем случайно, проходя мимо бельевого магазина, – и когда вспомнил, то почувствовал, как все то, что было во сне весело – ее кру-

<sup>22</sup> Zob.: S. Ostrowska, *Dialog z lustrem*.

<sup>23</sup> O problemie prześladowania w powieściach Nabokova zob. także: O. Скопечная, *Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков*, Москва 2015.

<sup>24</sup> V. Nabokov, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2005, s. 470.

<sup>25</sup> Cenna w kontekście rozważań o Kobiecie jako modelu myślenia o Innym jest monografia: *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*, pod red. M. Cymborskiej-Lebody, A. Gozdek, Lublin 2008.

жева, закинутое лицо, смех, – теперь, наяву, страшно, – и никак не мог себе объяснить, почему мне так неприятен, так отвратителен этот кружевной, хохочущий сон (s. 228).

Można by wnosić, że marzenie senne jakby przenosi bohatera w świat radości i szczęścia, jednak ich pozytywna wartość zostaje osłabiona poprzez zestawienie z semantyką śmiechu/chichotu i dlatego wspomnienie tej wizji wywołuje strach, a nawet obrzydzenie i ostatecznie zyskuje negatywną ocenę wartościującą. Motyw śmiechu wskazuje na demoniczny wymiar figury kobiety (diabelski chichot<sup>26</sup>). „Chichocący sen” bohatera wywołuje skojarzenia z *Damą pikową* Puszkina. Może on być bowiem skorelowany ze snem Hermanna, w którym pojawia się zmarła hrabina w białej sukni (nazwana przez niego wiedźmą), jak również z obrazem śmiejącej się damy pikowej<sup>27</sup>. W kontekście tych intertekstualnych odniesień sen w opowiadaniu Nabokova pozwala ujawnić podwójność bytu (porządek – chaos, śmiech kobiety we śnie – przerażenie i umierająca ukochana na jawie) oraz podwójność „ja”-bohatera. Warto w tym miejscu zaakcentować istotne znaczenie obecnego w opowiadaniu motywu sobowtóra, związanego przecież z zagadnieniem odpowiedniości/nieodpowiedniości dwóch światów. Dodajmy, że sen u Nabokova często stanowi odzwierciedlenie marzenia, zwłaszcza w sytuacjach, gdy bohater nie akceptuje otaczającej go rzeczywistości i stara się uciec od źródła niepokoju, a nawet przerażenia (np. w świat szachów w *Obronie Łużyna*). W opowiadaniu *Zgroza* twórcza aktywność bohatera przejawia się we śnie i skierowana jest na kobiecość bytu – wyobrażenie szczęścia w postaci ukochanej<sup>28</sup>. Trzeba nadto podkreślić, że sen, w którym ukochana „zanosila się niepohamowanym śmiechem” okazuje się wariantem lustra – przedstawia świat, w którym i rzeczywistość, i emocje bohatera zyskują przeciwstawne znaczenie: w rzeczywistości okazuje się bowiem, że jego

<sup>26</sup> W tradycji kulturowej śmiech i chichot związany jest z siłami demonicznymi. Zob. np.: „Зло же скрепляется с любым веселием и любым смехом, какими бы ни были истоки этого смеха. Смех и зло окончательно соединяются друг с другом и проступают в личине смеющегося дьявола, в ухмылках всех его двойников, заместителей и слуг: бесовский мир наполняется бесовским хохотом. И хотя это разделение не абсолютно и знает улыбающегося св. Франциска и мрачного, несмеющегося дьявола, все же, если говорить о главном, его суть остается неизменной: смех и зло идут как вещи родственные друг другу, противостоя слезам и благу. Бес сам посмеялся над преграждавшим ему путь смехом”. Л.В. Карасев, *Философия смеха*, Москва 1996, с. 44.

<sup>27</sup> Рог.: „В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...”. А.С. Пушкин, *Пиковая дама*, [в:] *Собрание сочинений в 10 томах. Т. 5. Романы. Повести*, прим. С.М. Петрова, Москва 1975, с. 219.

<sup>28</sup> To właśnie w motywie snu Andriej Arjew – badacz twórczości Nabokova, upatruje możliwość zbliżenia się do Innego, w rzeczywistości będącego źródłem niepokoju: „Сон у Набокова – это художественный способ прорыва к «другому», попытка это «другое» обозначить, вызванная в том числе и личным многоуровневым типом восприимчивости”. А. Арьев, *Вести из вечности...*, с. 175.



ukochana jest umierająca. Skojarzony z motywem lustra sobowtór pojawia się zatem jako *alter ego* protagonisty; nieprzypadkowo właśnie śmierć sobowtóra, który zresztą umiera wraz z ukochaną mężczyzny, staje się dla bohatera zbawienna:

Она меня не узнала, но я чувствовал по улыбке, раза два легко приподнявшей уголок ее губ, что она в своем тихом бреде, в предсмертном воображении видит меня, так что перед нею стояли двое, – я сам, которого она не видела, и двойник мой, который был невидим мне. И потом я остался один, – мой двойник умер вместе с нею.

Ее смерть спасла меня от безумия (s. 230–231).

Paradoksalnie kulminacyjny moment opowiadania ma miejsce w ciągu dnia, w przestrzeni otwartej (spacer w parku) i jest to sen przeżywany na jawie. Można by powiedzieć, że bohater *Zgrozy* doświadcza, jeśli posłużyć się sformułowaniem Carla Gustava Junga, pogranicznego stanu świadomości, charakterystycznego dla oniryzmu stanu przejściowego<sup>29</sup>. Znamienność tej chwili przejawia się również w tym, że bohaterowi w jego roli twórcy wreszcie udaje się odnaleźć właściwe słowa dla wyrażenia tego, co przeżywa, zaś Nabokowowi zwrócić uwagę na autotematyzm jako istotny element utworu: „То, что буду рассказывать дальше, мне хотелось бы напечатать курсивом, – даже нет, не курсивом, а каким-то новым, невиданным шрифтом” (s. 228–229). I dalej: „Да, вот теперь я нашел слова. Я спешу их записать, пока они не потускнели” (s. 229). W kluczowym momencie bohater uświadamia sobie, że główną przyczyną jego przerażenia jest fakt, że świat może istnieć bez niego: „Ведь мы утешаем себя, что мир не может без нас существовать, что он существует, поскольку мы существуем, поскольку мы можем себе представить его” (s. 229). To odkrycie wywołuje skojarzenia z analogicznym aktem poznania (i również przyczyną egzystencjalnego lęku) w opowiadaniu *Sen śmiesznego człowieka* Dostojewskiego<sup>30</sup>: „Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный”<sup>31</sup>. Mimo niepochlebnych opinii Nabokova o autorze *Zbrodni i kary*<sup>32</sup>, w poetyce obu pisarzy zauważalne są pewne punkty wspólne, jak np.

<sup>29</sup> Zob.: K.G. Jung, *O istocie snów*, wybrał i przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 8–9.

<sup>30</sup> *Sen śmiesznego człowieka* Nabokov uważał za „najlepszą rzecz Dostojewskiego, choć jest oczywistym i bezwstydnym naśladownictwem Gogolowskiego *Nosa*” (V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 2016, s. 97). J. Poliewa w swoim artykule porównuje w tym aspekcie wskazany utwór Dostojewskiego oraz powieść *Oko* Nabokova. Zob.: E.A. Полева, *Семантика сна в повести В. Набокова «Соглядатай»*.

<sup>31</sup> Ф.М. Достоевский, *Сон смешного человека*, [в:] Ф.М. Достоевский, *Повести и рассказы: В 2-х томах. Т. 2*, сост. и прим. Л.М. Розенблюм, Москва 1979, с. 429.

<sup>32</sup> Dodajmy, że poglądy Nabokova o twórczości Dostojewskiego ewoluowały. Aleksandr Dolinin zauważa, że w latach 1920–1930 autor *Rozpaczy* nie kwestionował wysokiej pozycji Dostojewskiego w kanonie literatury światowej, zaś tego typu krytyczne sądy pojawiają się dopiero w późni-

w odniesieniu do motywu snu i obrazu małego człowieka<sup>33</sup>, a także w planie formy dzieła literackiego, o czym dalej.

Można zatem powiedzieć, że w opowiadaniu *Zgroza* mamy do czynienia ze swoistym aktem poznania, dotyczącym istoty bytu: „Когда я вышел на улицу, я внезапно увидел мир таким, каков он есть на самом деле”. Uwzględniając fakt, że sen w tradycji kulturowej związany jest z rytuałem inicjacji oraz pamiętając o funkcji kobiety w tego rodzaju obrzędach<sup>34</sup>, adekwatne i uzasadnione wydaje się przywołanie pojęcia *rite de passage*<sup>35</sup>. Posłużymy się jednak jeszcze jednym sensotwórczym określeniem przekroczenia przez bohatera granicy światów i swoistego wtajemniczenia, a mianowicie terminem „skoku jakościowego”. Chodzi tu nie tylko o transformację postrzegania rzeczywistości, lecz także o naruszenie współrzędnych świata realnego i wzbogacenie go o nowy wymiar<sup>36</sup>. W analizowanym utworze obserwujemy bowiem charakterystyczny dla poetyki Nabokova ruch wertykalny, dostrzeżenie więzi pomiędzy mikro- i makrokosmosem, która wszakże w danym przypadku zostaje naruszona, przez co świat zostaje pozbawiony sensu:

Смерть, бесконечность, планеты – все это страшно именно потому, что это вне нашего представления. И вот, в тот страшный день, когда, опустошенный бессонницей, я вышел на улицу, в случайном городе, и увидел дома, деревья, автомобили, людей, – душа моя внезапно отказалась воспринимать их как нечто привычное, человеческое. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, – и в этом мире смысла не было (s. 229, wyróżnienie moje – M. U.).

Stan ‘pótsnu-półjawy’, w jakim znalazł się protagonista opowiadania, sprzyja nowemu, zupełnie odmiennemu postrzeganiu i wartościowaniu rzeczywistości, która ulega deformacji. Na uwagę zasługuje to, że w snach zazwyczaj obserwuje-

---

ejszych wypowiedziach pisarza. Zob.: А. Долинин, *Набоков, Достоевский и Достоевщина*, [w:] А. Долинин, *Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове*, Санкт-Петербург 2004, s. 199–212.

<sup>33</sup> Pisze o tym m.in. Olga Skoniecznaja: „Здесь мы смещаемся на иной полюс: полюс умаления, несовпадения с собой, вытеснения другим. Зеркало поворачивается параноидальной гранью, восстанавливая за плечами Смурова галерею классических двойников из Гофмана, Гоголя, Достоевского, маленьких людей, гонимых своим alter ego”. О. Сконечная, *Русский параноидальный роман...*, s. 311.

<sup>34</sup> Por.: M. Cymborska-Leboda, *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997, s. 207.

<sup>35</sup> O rytach przejścia w twórczości Nabokova, w szczególności w odniesieniu do utworów *Rozpacz* i *Ultima Thule*, pisze L. Bugajewa. Zob.: Л. Бугаева, *Литература и рите де passage*, Санкт-Петербург 2010.

<sup>36</sup> O rozumieniu pojęcia „skok jakościowy” zob.: M.V. Llosa, *Listy do młodego pisarza*, przeł. M. Szafrńska-Brandt, Kraków 2012, s. 85–94.

my zakłócenie ram czasowych i przestrzennych, tak też jest u Nabokova w granicznym stanie świadomości bohatera – rzeczywistość ulega zniekształceniu:

(...) я глядел на дома, и они утратили для меня свой привычный смысл; все то, о чем мы можем думать, глядя на дом... архитектура... такой-то стиль... внутри комнаты такие-то... некрасивый дом... удобный дом... – все это скользнуло прочь, как сон, и остался только бессмысленный облик (...). Я понял, как страшно человеческое лицо. Все – анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, – полетело к черту, и передо мной было нечто – даже не существо, ибо существо тоже человеческое понятие, – а именно нечто, движущееся мимо (s. 229).

Doświadczenie rozdzielności świata materialnego/ludzkiego i duchowego powoduje, że otaczająca rzeczywistość zostaje postrzegana przez mężczyznę jak sen, „nierzeczywista rzeczywistość” (określenie Łotmana), odpersonifikowana. I chociaż otaczający świat wydaje się dla bohatera nie mieć sensu, mimo przeżywanego izolacji od własnego ciała i świata, następuje próba powrotu jego świadomości do poprzedniego stanu. Jest to jednocześnie próba odzyskania równowagi i zbudowania porządku w zniekształconej, chaotycznej rzeczywistości:

И теперь я тоже старался приветствовать, дабы зримое приняло вновь свое обычное положение, и это не удавалось мне. (...) Охваченный ужасом, я искал какой-нибудь точки опоры, исходной мысли, чтобы, начав с нее, построить снова простой, естественный, привычный мир, который мы знаем (s. 229–230, wyróżnienie moje – M. U.).

Nabokovowską *Zgrozę* wolno więc traktować jako tekst symboliczny: opowiadanie o poznawaniu świata i samopoznaniu. Przy tym wskazane sytuacje graniczne – rytus przejścia, sygnowane są również na językowym poziomie utworu, przede wszystkim poprzez powtórzenia leksykalne i składniowe. Zdanie: „я внезапно увидел мир таким, каков он есть на самом деле” pojawia się dwukrotnie. Na podkreślenie zasługuje fakt, iż słowa *вдруг* i *внезапно* (w całym utworze obecne dziewięciokrotnie), sygnalizują nie tylko doniosłość przedstawionej sytuacji, lecz po raz kolejny związane są w opowiadaniu z aktem rozumienia. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że leksemy *вдруг*, *внезапно*, podobnie jak u Dostojewskiego<sup>37</sup>, oznaczają ontologiczną metamorfozę bohatera, wiążą się z semantyką

<sup>37</sup> Zob.: В.Н. Топоров, *О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления („Преступление и наказание”)*, [w:] *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, ed. J. van der Eng, The Hague, Mouton, 1973, s. 267.

przejścia (przeskokiem w nowy wymiar bytu), w tym przypadku przejścia na wyższy stopień wtajemniczenia, rozpoznawania sensu/bezsensu świata/istnienia. Owo rozpoznanie jest przejściem (przeskokiem) od demonicznego chaosu i metafizycznej grozy ku przywróceniu kosmicznego (mikrokosmicznego) porządku. Bo taki jest przecież ostateczny cel aktu kreacji artystycznej – jeśli użyć słów Gadamera, „porządkowania wciąż na nowo tego, co nam się rozpada”<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 141.