

Małgorzata Ułanek

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

**OSWAJANIE BERLINA: STRATEGIE PISARSKIE
W OPOWIADANIU VLADIMIRA NABOKOVA
*PRZEWODNIK PO BERLINIE*¹**

**Familiarizing Berlin: Writing Strategies in Vladimir Nabokov's Short Story
*A Guide to Berlin***

ABSTRACT: In this article, strategies and writing tricks (the trick of “defamiliarization”, imagery) which in Nabokov’s short story *A Guide to Berlin* serve to design the image of the city and simultaneously to explore the world of values (axiological map of Berlin/Eden) are being interpreted. The author of this article proves that the semantics of the title guide is connected with the strategy of transition from empirical observation and one “fragment of space” to expression of a situation in which the subject of speech has found himself. Moreover, it is shown that the subjectivity of the observer, his way of experiencing the world and his creative sensitivity seem crucial in the story, because he evaluates the surrounding reality and in the “act of individual creativity” builds upon it yet another space – an unusual, transformed one, close to the emigrant/the author of the guidebook. Attention is also paid to the differentiation of two ways of perceiving the world and two types of consciousness: the artist’s/narrator’s and his listener’s (“average consciousness”).

KEYWORDS: Nabokov, Berlin, Eden, writing strategies, defamiliarization

¹ Tekst niniejszego artykułu (w wersji skróconej) wygłoszony został na międzynarodowej konferencji naukowej „Rosja w dialogu kultur II. Literatura, język, kultura” (17–18 listopada 2017 r.), organizowanej przez Katedrę Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

В мучительно-тесных громадах домов
Живут некрасивые бледные люди,
Окованы памятью выцветших слов,
Забывши о творческом чуде.
Все скучно в их жизни (...).

Konstantin Balmont²

Władimir Nabokov spędził na emigracji większą część swojego życia. Mieszkał w Berlinie, we Francji, w Stanach Zjednoczonych i Szwajcarii. Można by powiedzieć, że przestrzeń emigracyjna – geograficznie „pozarosyjska” – z konieczności stała się w jakimś stopniu jego nowym domem³. Nie dziwi zatem fakt, że temat emigracji zajmuje szczególne miejsce w jego twórczości, zarówno prozatorskiej, jak i poetyckiej.

Pierwszym przystankiem w emigracyjnej podróży pisarza staje się Berlin. Miejsce niezwykle ważne, bowiem, jak wiadomo, w latach 20. XX wieku Berlin był ośrodkiem, skupiającym dużą część przedstawicieli pierwszej fali emigracji rosyjskiej. Początkowo to miasto umożliwiało nie tylko życie na podobnym poziomie jak w ojczyźnie, lecz także dawało możliwości dalszej pracy twórczej, publikacji utworów w licznych rosyjskich wydawnictwach zakładanych w niemieckiej stolicy⁴. Jednak w połowie lat 20. sytuacja materialna Rosjan w Berlinie uległa diametralnej zmianie i wielu z nich zmusiła do wyjazdu: do Paryża, Pragi, część z nich wróciła do ojczyzny. Ci zaś, którzy pozostali, w tym także Nabokov, zmagali się z trudnymi warunkami życia, wręcz z ubóstwem:

Z powodu ograniczonych nakładów utworów pisarzy emigracyjnych za granicą nawet starsze pokolenie, o dobrze ugruntowanej sławie w przedrewolucyjnej Rosji, nie mogło liczyć na to, że zarobi na życie książkami. Pisanie cotygodniowego felietonu do pisma emigracyjnego również nie wystarczało na utrzymanie ani ciała, ani pióra. Od czasu do czasu przekład na inny język okazywał się niespodziewaną sensacją, ale na ogół pisarze w podeszłym wieku przedłużali swój żywot, korzystając z pomocy stypendiów fundowanych przez różne organizacje emigracyjne, honorariów za odczyty publiczne oraz hojnych prywatnych akcji dobroczynnych⁵.

² К. Бальмонт, *В домах*, [в:] К. Бальмонт, *Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи*, Москва 1983, с. 141.

³ Od 1938 roku Nabokov pisał już tylko w języku angielskim, wyjątek stanowią autorskie tłumaczenia na język rosyjski: powieści *Lolita* oraz autobiografii *Друзья берега*.

⁴ Jak pisze B. Boyd, w ówczesnym Berlinie żyło kilkaset tysięcy Rosjan, w 1924 r. istniały tam 84 rosyjskie oficyny wydawnicze. B. Boyd, *Nabokov. Dwa oblicza*, oprac. i przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2006, s. 108–110.

⁵ V. Nabokov, *Пamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. z ang. A. Kołyszko, posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2004, s. 254.

Dla Nabokova i jego rodziny szczególnie trudna sytuacja pod względem materialnym miała miejsce na początku lat 30., co zmusiło pisarza do opublikowania na łamach pisma „Последние новости” apelu o pomoc w biedzie⁶. Ubóstwu materialnemu towarzyszyło pogłębiające się poczucie osamotnienia i obcości: „Берлин оставался для Набокова глубоко чужим городом. Так и до него воспринимали немецкую столицу, вообще Германию многие русские”⁷. Miasto było obce dla Nabokova między innymi ze względu na język, którego pisarz nie chciał sobie przyswoić:

Po przenosinach do Berlina wpadłem w panikę, że jeżeli nauczę się mówić płynnie po niemiecku, to w jakiś sposób zanieczyszczę żywą skarbnicę ruszczyzny. Rozwinięcie językowej osłony przyszło mi tym łatwiej, że żyłem w zamkniętym kręgu znajomych emigrantów rosyjskich i czytałem wyłącznie rosyjskie gazety, czasopiśma i książki. (...) Dzisiaj żałuję, że spisywałem się tak kiepsko; żałuję z kulturalnego punktu widzenia⁸.

Nabokov mieszkał w Berlinie kilkanaście lat (1922–1937) i to właśnie w tym mieście zyskiwał pozycję w kręgach literackich: współpracował z wieloma wydawnictwami (wydawany nie tylko w Berlinie) i ugrupowaniami literackimi⁹. Nina Berberowa już wtedy dostrzegała w nim talent i nowatorski styl, wyróżniający go spośród innych pisarzy rosyjskich: „Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано”¹⁰. Sam Nabokov przyznaje, że „Berlińska sceneria to niemiecki wkład w powstanie i w atmosferę wszystkich ośmiu powieści”¹¹ i, dodajmy, wielu opowiadań, które tam napisał.

W niniejszym artykule w centrum naszego zainteresowania znajdują się strategie pisarskie, służące konceptualizacji obrazu Berlina w opowiadaniu pisarza o wymownym tytule *Przewodnik po Berlinie* (*Путеводитель по Берлину*, 1925). Zanim jednak przejdziemy do analizy wskazanego utworu, przywołajmy słowa

⁶ Wedle B. Boyda na to wezwanie odpowiedział dawny reżyser MChAT-u Siergiej Bertenson, który w tym czasie mieszkał w Hollywood i pośredniczył w rozmowach między Nabokovem i Lewisem Milestone’em – producentem, wyrażającym chęć ekranizacji utworów rosyjskiego pisarza. B. Boyd, *Nabokov. Dwa oblicza...*, s. 161.

⁷ А. Зверев, *Набоков*, Москва 2001, с. 117.

⁸ V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 2016, s. 202.

⁹ Zob.: B. Boyd, *Nabokov. Dwa oblicza...*, s. 109, 123; *Русский Берлин*, сост. предисл. и персоналии В.В. Сорокиной, Москва 2003, с. 279–282.

¹⁰ Н. Берберова, *Курсив мой. Автобиография*, Москва 1996, с. 371.

¹¹ V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 202.

Stanisława Lema, który w 1962 roku wypowiedział się o małej prozie Władimira Nabokova w sposób następujący:

Trzynaście jego opowiadań, które wpadły mi w rękę przed rokiem, obito się o moje oczy z całkowitą obojętnością. To, co miał w nich do powiedzenia, najzupełniej mnie nie obeszło. Być może stanowiły utwory świetne i wyznają nieletniość ich, lecz własną głuchotę arty-styczną (...) ¹².

Problem intencji pisarskiej wyrażonej w określonych tekstach i sposób w jaki twórca realizuje swoje zamierzenie okazuje się szczególnie istotny w przypadku Nabokova, nazwanego przez Władysława Chodasiewicza „художником формы, писательского приема” ¹³. Nie bez przyczyny sam autor *Bladego ognia* radzi początkującemu krytykowi: „Stanowczo przedkładaj «jak» nad «co», ale w żadnym razie nie mieszaj tego z «po co»” ¹⁴. Styl pisarza, jak pisze Chodasiewicz, skupia uwagę na formalnej stronie jego dzieła, która wyróżnia się wyjątkową różnorodnością, złożonym charakterem i nowatorstwem: „Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, (...) но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес” ¹⁵. O warsztacie literackim Nabokova pisze Omry Ronen, analizując *Przewodnik po Berlinie* w odniesieniu do powieści epistolarnej Wiktora Szklowskiego pt. *Zoo. Listy nie o miłości albo Trzecia Heloiza* (1923, *Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза*) oraz poematu Wielimira Chlebnikowa pt. *Zwierzyniec* (1909, 1911, *Зверинец*) ¹⁶. Nie sposób nie uwzględnić w prezentowanych dociekaniach koncepcji Szklowskiego (przedstawiciela rosyjskiej szkoły formalnej), dotyczącej chwytu „uniezwyczajenia” (*остранение*) ¹⁷, do której zresztą nawiązuje Ronen. Amerykański sławista trafnie nazywa tekst Nabokova „przewodnikiem po

¹² S. Lem, „*Lolita*”, czyli *Stawrogin i Beatrycze*, [w:] S. Lem, *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice. Dzieła*, t. XXI, Warszawa 2009, s. 201. Wszystkie wyróżnienia w cytatach, z wyjątkiem miejsc zaznaczonych, autorki [M.U.]. Por. opinię P. Bicilli: „Сейчас он [Сирин – М.У.] достиг предельной виртуозности и этим подчас прямо-таки захватывает. Но я не могу сам себе объяснить, почему все же что-то в нем отгалькивает, не то бездушное, не то какое-то криводушное. Умно, талантливо, высокохудожественно, но – безблагодатно и потому вряд ли не эфемерно”. Cyt. za: М.Д. Шраер, *Бунин и Набоков. История соперничества*, Москва 2014, с. 93.

¹³ В. Ходасевич, *О Сирине*, [w:] В.В. Набоков: *pro et contra: В 2 т. Т. 1. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*, сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина, Санкт-Петербург 1997, с. 249, 247.

¹⁴ V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 79.

¹⁵ В. Ходасевич, *О Сирине...*, с. 247.

¹⁶ О. Ронен, *Пути Шкловского в „Путеводителе по Берлину”*, „Звезда” 1999, № 4, с. 164–172.

¹⁷ „Целью искусства, – pisze Szklowski, – является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием остранения вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс

chwytach” („путеводитель по приемам”¹⁸). W niniejszej pracy proponujemy nieco inne spojrzenie na analizowane opowiadanie: potraktowanie jego tytułu, jak i całego tekstu, jako metafory, która może służyć pisarzowi wyrażeniu *przejścia*, jak się wydaje, od zwykłej empirycznej obserwacji i jednego „fragmentu przestrzeni” do sytuacji, w jakiej znajduje się podmiot wypowiedzi¹⁹. Wobec tego ważny okazuje się sam proces penetracji pejzażu i projektowania świata. Mamy tu do czynienia z przejściem od topografii miasta do określonego sposobu myślenia o przestrzeni – a wręcz przejściem na poziom „meta”. Dlatego punktem wyjścia naszych uwag czynimy refleksję Jurija Łotmana, zgodnie z którą „struktura przestrzeni tekstu staje się modelem struktury Wszechświata”²⁰ i służy wyrażeniu innych – „nie przestrzennych” relacji tekstu²¹.

Zatrzymajmy się więc na tytule opowiadania, stanowiącym klucz do jego interpretacji. Po pierwsze, tytuł zakłada sposób jego odbioru i określony model czytelnika (*intentio lectoris*), który nie zatrzyma się „na powierzchni” tekstu, lecz będzie poszukiwał „nie wypowiedzianego”²². Po drugie, tytuł definiuje gatunek²³ i tematykę utworu, nawiązując do procesu przemieszczania się, podróżowania, zwiedzania. U Nabokova, prowadzącego swoistą „grę z konwencją”, każda z wymienionych kwestii podlega transformacji: przy pomocy różnorodnych chwytów następuje bu-

в искусстве самоцелен и должен быть продлен (...)”. В.Б. Шкловский, *Искусство как прием*, [в:] В.Б. Шкловский, *О теории прозы*, Москва 1983, с. 15.

¹⁸ O. Ronen, *Пути Шкловского...*, с. 166.

¹⁹ Zob.: rozdział *Metafora TEKST TO DROGA* w książce D. Piekarczyk – *Metafory metatekstowe* (Lublin 2013), gdzie jeden z modeli zakłada „czynną rolę nadawcy i odbiorcy: obaj występują w charakterze wędrowców, podróżników czy poszukiwaczy, których łączy wspólny cel – poznanie danego tematu” (s. 142). Zdaniem T. Cohena, metafora posiada funkcję pragmatyczną, ponieważ pozwala ona wejść rozmówcom w bliski związek, uświadomić poczucie wspólnoty. Metafora, wedle uczonego, jest dla słuchacza „czymś w rodzaju ukrytego zaproszenia”. Cyt. za T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984, s. 239.

²⁰ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 311.

²¹ „Już na poziomie ponadtekstowego, czysto ideologicznego modelu język stosunków przestrzennych okazuje się jednym z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości. Pojęcia „wysoki – niski”, „prawy – lewy”, „bliski – daleki”, „otwarty – zamknięty”, „ograniczony – nieograniczony”, „dyskretny – ciągły” okazują się materiałem dla budowy modeli kulturowych o wcale nie przestrzennej treści i otrzymują znaczenie: „wartościowy – bezwartościowy”, „dobry – zły”, „swój – obcy”, „dostępny – niedostępny”, „śmiertelny – nieśmiertelny” itp.”. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego...*, s. 311–312.

²² „«Nie wypowiedziane» oznacza to, co nie pojawiło się na powierzchni, na poziomie wyrażania: lecz właśnie to nie wypowiedziane musi zostać zaktualizowane na poziomie aktualizacji treści. I pod tym względem tekst, w sposób bardziej zdecydowany niż wszelkie inne przekazy, wymaga aktywnych i świadomych posunięć w celu współdziałania ze strony czytelnika”. U. Eco, *Czytelnik Modelowy*, przeł. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, vol. LXXVIII, z. 2, s. 288.

²³ O. Ronen i I.A. Ndiaye określają opowiadanie Nabokova mianem „szkicu fizjologicznego”, J.W. Connolly nazywa tekst niezwykłym szkicem („unusual sketch”). Zob.: J.W. Connolly, *Nabokov’s Early Fiction. Patterns of Self and Other*, Cambridge University Press 1992, p. 27.

dowanie przestrzeni jako elementu świata przedstawionego – obrazu Berlina, widzianego oczami narratora-przewodnika i czytelnika, odgrywającego poniekąd rolę turysty. Przy tym, jak będzie się można przekonać, szczególną rolę odgrywa tu towarzysz narratora – przyjaciel i również emigrant, któremu autor przewodnika powierza swoje przemyślenia. Wszelako, jak słusznie zauważa Iwona Anna Ndiaye,

(...) narrator bynajmniej nie zamierzał opracowywać instrukcji dla turystów. On raczej opowiada słuchaczowi o swoich spostrzeżeniach na temat dnia codziennego. W rezultacie mamy do czynienia z niezwykłym esejem fizjologicznym, w którym Nabokov utrwalił barwne fotografie ze spaceru po Berlinie²⁴.

Warto nawiązać w związku z tym do refleksji Michela de Certeau, dotyczącej rozbieżności między miastem konceptualnym (rodzaj utopii architektonicznej) a miastem doświadczalnym (praktyka, kwestionująca jego konceptualność)²⁵. Przejawem tego zróżnicowania w analizowanym *Przewodniku* jest fakt, że nie odnajdujemy w nim informacji o zabytkach, chociaż struktura opowiadania zbudowana jest na wzór przewodnika: składa się z krótkich „rozdziałów”, opisujących poszczególne miejsca związane z przestrzenią miasta – Трубы, Трамваи, Работы, Пивная. Jak pisze Thomas Urban: „Этими зарисовками Набоков создал моментальные снимки Берлина двадцатых годов, путеводитель по городским будням”²⁶. Berlin, o którym opowiada bezimienny bohater – i jednocześnie autor tytułowego przewodnika – nazwany zostaje przez jego słuchacza nudnym, obcym i kosztownym miastem („Скучный, чужой город. И жить в нем дорого...”²⁷). Obserwujemy zatem skonstrastowanie dwóch punktów widzenia (autora przewodnika i jego towarzysza), które ma na celu ujawnienie tajemniczej głębi opisywanych miejsc, przedmiotów, zjawisk oraz wyeksponowanie „artystycznego” postrzegania rzeczywistości²⁸ – spojrzenia twórcy/narratora, obdarzonego szczególnym rodza-

²⁴ I.A. Ndiaye, *Berliński kod architektoniczny w twórczości emigracyjnej Vladimira Nabokova*, „Acta Polono-Ruthenica” 2013, vol. XVIII, s. 70.

²⁵ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008. Cyt. za E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002, s. 474.

²⁶ T. Урбан, *Набоков в Берлине*, Москва 2004, [w:] https://litlife.club/br/?b=244958&p=18#section_7 (2.11.2017).

²⁷ В. Набоков, *Путеводитель по Берлину*, [w:] В. Набоков, *Полное собрание рассказов*, сост. А. Бабинов, предисл. Д. Набоков, Санкт-Петербург 2013, s. 210. Wszystkie cytaty z utworu *Przewodnik po Berlinie* pochodzą z tego wydania i w tekście będą oznaczane w nawiasie z podaniem strony.

²⁸ Jak pisze Nabokov, „Sztuka pisania jest bezowocnym zajęciem, jeśli nie opanujemy uprzednio sztuki postrzegania świata jako potencjalnego surowca dla fikcji”. V. Nabokov, *Dobrzy czytelnicy i dobrzy pisarze*, [w:] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2001, s. 34.

jem wrażliwości. Sposób narracji niewątpliwie wskazuje na próbę wzniesienia się protagonisty ponad poziom codzienności i jednocześnie stanowi strategię, sprzyjającą przeobrażaniu i tym samym oswajaniu przykrew powszedniej miejskiej szarości, właśnie w ten sposób widzianej oczami towarzysza. Warto odnotować, że opowiadanie ma układ ramowy – rozpoczyna się i kończy w oberży. Jednakże retrospekcyjny charakter opisu podróży po mieście pozwala tę przestrzeń otworzyć:

Утром я побывал в Зоологическом саду, а теперь вхожу с приятелем, постоянным моим собутыльником, в пивную: голубая вывеска, по ней белыми буквами начертано „Львиная Брага”, и сбоку подмигивает портрет льва, держащего кружку пива. Усевшись, я рассказываю приятелю о трубах, трамваях и прочих важных вещах (s. 206).

Portret personifikowanego lwa niejako łączy oba miejsca: ogród zoologiczny i oberżę. Oczywiście warto spojrzeć na tę analogię nieco szerzej: utożsamienie człowieka ze zwierzęciem i skorelowanie tego obrazu z zoo może stanowić nawiązanie do problemu „zniewolenia” człowieka w świecie²⁹. Wobec tego opisywane w *Przewodniku* elementy topografii miasta stają się obrazami metaforycznymi, odsyłającymi, jak zobaczymy dalej, do wyobrażeń o miejscu utopijnym, rajskim³⁰. Nie przypadkowo przecież punktem początkowym podróży bohatera/twórcy jest ogród zoologiczny, przypominający o roli pierwszego człowieka: „Pisarz jest pierwszym, który tworzy mapę tego świata i nadaje nazwy występującym w nim naturalnym obiektom”³¹. Zwróćmy zatem uwagę na te fragmenty utworu, które według bohatera opowiadania bezpośrednio wiążą ówczesny Berlin z *locus amoenus*. W jego sposobie postrzegania rzeczywistości berliński ogród zoologiczny³² na zasadzie „analogii ogrodów”³³ odsyła do wyobrażeń o Raju biblijnym:

²⁹ O animalizacji obrazu człowieka w związku z toposem raju zob.: М. Цимборска-Лебода, *Собака в мифологической картине мира Федора Сологуба*, [w:] *Звери и их репрезентации в русской культуре. Труды лозаннского симпозиума 2007 г.*, pod red. Л. Геллера и А. Виноградовой для Фортель, Санкт-Петербург 2010, s. 113–130.

³⁰ Jak wiadomo, topos raju jest niezwykle popularnym motywem w literaturze światowej. Zajmuje on znaczące miejsce w twórczości symbolistów rosyjskich: F. Sołoguba, Wiacz. Iwanowa, K. Balmonta i in. (zob. np.: А. Gozdek, *Топика мифична. Фигуры места в творчестве Фидора Сологуба*, Lublin 2006, Е. Ставинога, *Символика бибlijна в поэзии Вячеслава Иванова*, Lublin 2012, М. Цимборска-Лебода, „Рай незабывчивой души” и „христианская истина о человеке”: „Eden” Вячеслава Иванова, „Slavia Orientalis” 2018, № 2, s. 215–229), ale też wielokrotnie pojawia się w utworach Nabokova, np. w wierszach *Луиан*, *В раю* czy implicite w powieściach *Dar*, *Maszeńka*, *Lolita*.

³¹ V. Nabokov, *Dobrzy czytelnicy i добры писарзе...*, s. 34–35.

³² Emigranci z Rosji tworzyli w Berlinie swoistą enklawę – mieszkali głównie w Wilmersdorfie, dzielnicy położonej wokół ogrodu zoologicznego.

³³ Zob. S. Kobielus, *Человек и ogród rajski в культуре религиозной средневековья*, Warszawa 1997, s. 134–155 (rozdział *Raj ogrodem – ogród Rajem*).

Во всяком большом городе есть своего рода земной рай, созданный человеком.

Если церкви говорят нам об Евангелии, то зоологические сады напоминают нам о торжественном и нежном начале Ветхого Завета. Жаль только, что этот искусственный рай – весь в решетках, но правда, не будь оград, лев пожрал бы лань. Все же это, конечно, рай, – поскольку человек способен рай восстановить. И недаром против берлинского Зоологического сада большая гостиница названа так: гостиница «Эден» (s. 209).

Kierując się nieustannym pragnieniem powrotu do krainy szczęścia, człowiek stara się powtórzyć Boski akt kreacji. Jak wynika z refleksji protagonisty opowiadania, proces rekonstrukcji raju jest w jakimś stopniu możliwy. Według przekazu biblijnego ogród rajski to miejsce wydzielone na ziemi przez Boga, zamknięte, odizolowane i chronione; stąd wyjątkowy status wszystkiego, co w raju się znajduje – ranga *sacrum*³⁴. Lecz to właśnie obecność człowieka tę przestrzeń personalizuje i humanizuje³⁵. W opowiadaniu Nabokova najstarsze wyobrażenia o raju, miejscu pierwotnej harmonii, są aktualizowane poprzez obraz ogrodu zoologicznego i potrzebę odtworzenia „ziemskiego” raju, chociażby w postaci hotelu o nazwie Eden. Jest to jednak raj sztuczny, pełen krat, również tych symbolicznych („зверинец-тюрьма”, „мир-тюрьма”³⁶) – ograniczeń, które w szczególności dla uciekiniera, emigranta (*homo emigrantus*) stają się przeszkodami nie do pokonania³⁷. Można by powiedzieć, oto diagnoza ówczesnego świata, która zyskuje swą kontynuację w kolejnym fragmencie opowiadania, prezentującym opis ogrodu zoologicznego:

В полутемной зале ряды озаренных витрин по бокам похожи на те оконца, сквозь которые капитан Немо глядел из своей подводной лодки на морские существа, вьющиеся между развалин Атлантиды. За этими витринами, в сияющих углублениях, скользят, вспыхивая плавниками, прозрачные рыбы, дышат морские цветы, и на песочке лежит живая пурпурная звезда о пяти концах. Вот, значит, откуда взялась пресловутая эмблема: с самого дна океана – из темноты потопленных Атлантид, давным-давно переживших всякие смуты, – опыты глуловатых утопий, – и все то, что тревожит нас (s. 209).

³⁴ Biblia, или Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета, Издание Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры, Киев 2007: Быт: 2; 7–15.

³⁵ Zob. S. Kobielus, *Człowiek i ogród rajski...*, s. 81.

³⁶ Interesująca w związku z tym jest wypowiedź Nabokova zawarta w posłowie do amerykańskiego wydania *Lolity*. Pisarz wspomina, że czytał niegdyś artykuł o małpie w paryskim zoo, która po kilku tygodniach nauki narzuciła swój pierwszy rysunek – „nabrosok izobrażał resztkę komórki, w której biedny zwierze był заключен”. В.В. Набоков, *О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года)*, [w:] В.В. Набоков, *Лолита: Романы*, Москва 2004, s. 525.

³⁷ Zob.: L. Suchanek, *Место антропологии в эмигрантологических исследованиях*, [w:] *Руска дијаспора и словенски свет. Зборник радова*, уредник П. Бунџк, Београд 2013, s. 11–21.

Wspomnienie utopijnej Atlantydy i purpurowej pięcioramiennej gwiazdy wywołuje skojarzenia z niespełnionymi ideałami i z krajem ojczystym Nabokova. W swojej twórczości pisarz wielokrotnie powraca myślami do Rosji, m.in. w wierszu *Raj*, napisanym w tym samym roku co analizowane opowiadanie: „Я тоже изгнан был из рая // лесов родимых и полей, // но жизнь проходит, не стирая // картины в памяти моей”³⁸. Można więc tu mówić o powrocie do prapoczątku, przeniesieniu pierwotnej sytuacji Adama na status człowieka, który traci ojczyznę. „«Utracony raj» poety, jak zauważa Iwona Anna Ndiaye, to dom: ukochane miejsca, przyjazne twarze, znajome przedmioty, barwy, dźwięki, zapachy”³⁹. Znamienne, że w *Przewodniku po Berlinie* następuje transformacja obrazu raju i tym samym ojczyzny – ich znaczenie ulega przewartościowaniu. Zatem projektowana mapa miasta staje się mapą aksjologiczną. Nie chodzi bowiem o powrót do istniejącego Edenu/ojczyzny, ale o odnalezienie nowego *locus amoenus*, czyli oswojenie tego, co obce. Proces osvajania realizowany jest poprzez kreowanie przestrzeni w prezentowanym przewodniku, przedstawienie jej w sposób niezwykły. O aksjologii świata w tym kontekście Nabokov pisze: „(...) paradoks polega na tym, że rzeczywiste, autentyczne są oczywiście tylko te światy, które wydają się niezwykłe. (...) Rzeczywistość przeciętna zaczyna gnąć i cuchnąć, skoro tylko akt indywidualnej twórczości przestaje ożywiać subiektywnie postrzeganą strukturę”⁴⁰. Taką strategię pisarz stosuje w powieści *Splendor*, napisanej także w Berlinie, w której główni bohaterowie dzięki wyobraźni tworzą „Zoorlandię”:

(...) текстовое пространство, где законы здравого смысла перестают действовать, и где царит фантазия. Интерпретации концовки меняются, если предположить, что Мартын оказывается не на территории исторической России, а в стране художественного воображения, Зoorландии⁴¹.

Jeśli powrócić do refleksji Lema o „nieciekawych opowiadaniach” Nabokova, to „przewodnik” (tekst w tekście) i samo miasto Berlin podobnie ocenia towarzyszącemu bohaterowi: „Неинтересно, – утверждает с унылым зевком мой приятель. – Дело вовсе не в трамваях и черепахах. Да и вообще... Скучно, одним словом. Скучный, чужой город” (s. 210). Świadomość słuchacza protagonisty czy też „świadomość przeciętna” („средне-нормальное обыденное

³⁸ В. Набоков, *Паў*, [w:] <http://nabokov.niv.ru/nabokov/stihi/348.htm> (2.11.2017).

³⁹ I.A. Ndiaye, *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*, Olsztyn 2008, s. 169.

⁴⁰ V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 132.

⁴¹ М. Шраер, *О концовке набокковского “Подвига”*, „Старое литературное обозрение 2001”, № 1 (277). Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shaer-pr.html> (20.03.2018).

сознание” w refleksji M. Bierdiajewa⁴²) określa kondycję człowieka żyjącego w zamknięciu, nie pamiętającego o cudzie wyobraźni, o możliwości aktu kreacji, podobnie jak w wierszu Konstantina Balmonta: „(...) Живут некрасивые бледные люди // Окованы памятью выцветших слов, // Забывши о творческом чуде. // Все скучно в их жизни”. Przypomnijmy, że protagonista Nabokowowskiej *Rozprawy* również krytykuje świadomość ludzi, którzy nie tylko nie uznają talentu innych, ale też sami nie poddają się marzeniu: „(...) нет у них тех изумительно зорких глаз, которыми снабжен автор, и не видят они ничего особенного там, где автор увидел чудо”⁴³. Świadomość artysty – autora przewodnika, jego twórcza wyobraźnia dokonuje przeskoku semantycznego. Ponad przestrzenią empiryczną (tramwajów, pracy, oberży, ogrodu zoologicznego), w „akcie indywidualnej twórczości”, nadbudowuje on inną przestrzeń – egzotyczną, niezwykłą, przeobrażoną „czułym widzeniem” twórcy/narratora:

Мне думается, что в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную нежность⁴⁴, которую почувют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной, – в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшний пиджачок, будет уже наряжен для изысканного маскарада (s. 208).

Ta wypowiedź o funkcji literatury ujawnia autotematyczny wymiar utworu i stanowi swoisty manifest jej autora. Nie sposób wyeksponować wszystkich przykładów „uniezwyklenia” przestrzeni miasta, ponieważ „oswajanie” Berlina dokonuje się poprzez szereg różnorodnych chwytów: poprzez metafory, porównania, fonetyczne środki stylistyczne, powtórzenia. Oto przykłady niektórych metafor, np. aktualizacja toposu rajy w opisie piekarza: „Молодой белый пекарь

⁴² Н. Бердяев, *Философия свободного духа*, Москва 1994, с. 73. Zob. także: М. Сымборска-Leboda, *Русский православный «модернизм»: Николай Бердяев в споре об «ортодоксии», ереси и христианской вселенскости*, „Slavia Orientalis” 2014, № 4, s. 497–511.

⁴³ В. Набоков, *Отчаяние*, [w:] В. Набоков, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 3, сост. В.В. Ерофеева, Москва 1990, с. 407.

⁴⁴ Znaczące wydaje się powtórzenie w tekście opowiadania leksemów związanych z polem semantycznym *czułości* (нежный, ласковый, s. 208 i 209). Dodajmy, że w powieści *Ada albo Żar. Kronika rodzinna* przywołana zostaje „Mapa Krainy Czułości” (w rosyjskojęzycznej wersji „Карта Нежной Любви”). Temu zagadnieniu warto jednak poświęcić odrębne rozważania, tym bardziej, jeśli uwzględnić słowa Elżbiety Rybickiej, dotyczące *Wykładów o literaturze* Nabokova i jego ręcznie rysowanych map, związanych z akcją takich powieści jak *Ulisses* i *Mansfield Park*. Według uczonej, mapa „może pełnić funkcję pomocniczą w interpretacji tekstów literackich”. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 153.

в колпаке промахнул на трехколесном велосипеде: есть что-то ангельское в человеке, осыпанном мукой” (s. 208). Inny metaforyczny i niejednoznaczny sposób postrzegania konduktora, ujawniającego cechy wrażliwego pianisty i diabelskiego przewoźnika⁴⁵:

У трамвайного кондуктора, выдающего билеты, совсем особые руки. Они так же проворно работают, как руки пианиста, – но вместо того, чтобы быть бескостными, потными, с мягкими ногтями, руки кондуктора – такие жесткие, что когда, – вливая ему в ладонь мелочь, – случайно дотронешься до этой ладони, обросшей словно грубым, сухим хитином, становится нехорошо на душе (s. 207).

Kolejny przykład, jeśli posłużyć się słowami Nabokova, to dosłownie „ożywienie subiektywnie postrzeganej struktury”: miejskie rury widziane są przez bohatera jako „железные кишки улиц” (s. 206), z kolei odgłosy pracowników uderzających młotami imitują dzwonięcie zegara (s. 208), modrzew, o wierzchołku przypominającym ogromną żółto-brunatną bombę, odbywa tajemniczą podróż furmanką (s. 208), ruchy karmionych żółwi, niczym zatrzymany kadr z filmu, nasuwają skojarzenia z bełkoczącym idiotą: „которого вяло рвет безобразной речью” (s. 209). Zauważalna jest również fonetyczna gra ze słowami i właściwe dla poetyki Nabokova połączenie dźwięku z barwą:

Сегодня на снеговой полосе кто-то пальцем написал «Отто», и я подумал, что такое имя, с двумя белыми «о» по бокам и четой тихих согласных посредке, удивительно хорошо подходит к этому снегу, лежащему тихим слоем, к этой трубе с ее двумя отверстиями и таинственной глубиной (s. 206).

I to właśnie podmiotowość obserwatora, stan jego duszy i sposób odczuwania wydają się w opowiadaniu kluczowe, ponieważ to on wartościuje otaczającą rzeczywistość, dostrzega wyjątkowość w zwykłych rzeczach, czynnościach, w ludziach. Powtórzmy raz jeszcze za bohaterem: „Усевшись, я рассказываю приятелю о трубах, трамваях и прочих важных вещах” (s. 206). W każdym z rozdziałów autor *Przewodnika* podkreśla przemijalność rzeczy, przyrody, ludzi, cywilizacji: „Трамвай лет через двадцать исчезнет, как уже исчезла конка. Я уже чувствую в нем что-то отжившее, какую-то старомодную прелесть” (s. 206). Czy zatem tylko to, co przemija zyskuje znaczenie, ujawniając swój powab i swoją prawdziwą wartość:

⁴⁵ O motywie diabła u Nabokova zob.: Вяч. Вс. Иванов, *Черт у Набокова и Булгакова*, „Звезда” 1996, № 11, s. 146–149; И. Ронен, О. Ронен, *Черти Набокова*, „Звезда” 2006, № 4. Źródło internetowe: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=508> (10.04.2018).

Конка исчезла, исчезнет и трамвай, – и какой-нибудь берлинский чудак-писатель в двадцатых годах двадцать первого века, пожелав изобразить наше время, отыщет в музее былой техники столетний трамвайный вагон, желтый, аляповатый, с сидениями, выгнутыми по-старинному, и в музее былых одежд отыщет черный, с блестящими пуговицами, кондукторский мундир, – и, придя домой, составит описание былых берлинских улиц. Тогда все будет ценно и полновесно, – всякая мелочь: и кошель кондуктора, и реклама над окошком, и особая трамвайная тряска, которую наши правнуки, быть может, вообразят; все будет облагорожено и оправдано стариной (s. 207–208).

Projektując świat odkrywanych wartości, bohater rozszerza przestrzeń pod względem topograficznym i mentalnym, obserwując teraźniejszość, dostrzega przyszłość z perspektywy docenionej przeszłości. Proces ten zapowiadany jest niejako już poprzez samą ideę przewodnika – podróżowania i przekraczania granic. Wobec tego strategie pisarskie polegają tu nie tylko na zastosowaniu określonych środków stylistycznych, lecz także na transformacji gatunku. Orientacja na prozę afabularną – formę przewodnika (*внесюжетная проза*)⁴⁶, powoduje, że swą odmiennością analizowany tekst przekształca i ożywia gatunek opowiadania, podobnie jak uniezwyklenie opisywanych miejsc prowadzi do ujawnienia ich tajemnej istoty („таинственная глубина”). Okazuje się, jest to możliwe dzięki twórczej świadomości i projekcji narratora-protagonisty. To on ustala więź między sobą jako podmiotem czującym („Я уже чувствую (...)”, s. 206) a opisywanymi przedmiotami. Właśnie w tej relacji, która ma charakter podmiotowy, następuje osvajanie i przeobrażanie Berlina, a jeśli przywołać refleksję Maurice’a Merleau-Ponty’ego, podkreślającego status postrzegającego podmiotu⁴⁷, można by nazwać tę strategię percepcji *od-tworzeniem, re-konstytucją świata*⁴⁸. Obecność towarzysza bohatera – nierozumiejącego, dostrzegającego nudną obcość i pozbawionego zdolności jej oswojenia, służy jedynie podtrzymaniu kontaktu; relację bohater może nawiązać tylko z aktywnym/współdziałającym czytelnikiem modelowym (U. Eco) czy, posługując się określeniem Nabokova, „dobrym czytelnikiem”⁴⁹. Przewodnik jest

⁴⁶ Termin wprowadzony przez W. Szklowskię. Zob.: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 270.

⁴⁷ Zdaniem filozofa, chodzi o odkrycie „jedynej i niepodzielnej możliwości opisanego przestrzeni”, o poddanie namysłowi relacji, kryjących się pod słowem *przestrzeń*, które żyją „tylko dzięki temu podmiotowi, który je opisuje i podtrzymuje (...)”. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, postawem opatrzył J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 266.

⁴⁸ Ibidem, s. 227.

⁴⁹ Według pisarza, dobry czytelnik łączy w sobie pasję artysty i cierpliwość naukowca. Zob.: V. Nabokov, *Dobrzy czytelnicy i dobrzy pisarze...*, s. 33–39.

skierowany do czytelnika otwartego na „przeżycie estetyczne”⁵⁰, zdolnego do doświadczenia kathartycznego dreszczu: „Grozi nam przegapienie tego, co w życiu najlepsze, jeśli nie wiemy, jak wywołać w sobie ten dreszczyk, jeśli nie potrafimy wznieść się choć trochę wyżej, niż jesteśmy, wspiąć się na palce, żeby spróbować najrzadszego i najbardziej soczystego owocu ludzkiej myśli”⁵¹.

Oswajanie Berlina to zatem u Nabokova projekcja przyswojenia jego aksjologicznej inności – tego, co w przyszłości zostanie dostrzeżone i docenione jako wartość – jako Muzeum wartości⁵² – dziedzictwa kulturowego.

⁵⁰ Zgodnie z refleksją Szklowskiego, „widzenie przedmiotu” jest ważniejsze od jego poznania: „Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «ви́дения» его, а не «узнавания». В.Б. Шкловский, *Искусство как прием...*, с. 20.

⁵¹ V. Nabokov, *L'Envoi (Dedykacja)*, [w:] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze...*, s. 482.

⁵² Interesująca w związku z tym wydaje się refleksja Nikołaja Fiodorowa, który właśnie w *Muzeum*, jako swoistym fenomenie, sposobie istnienia kultury, widzi możliwość wskrzeszania, przywracania do życia wszystkiego co martwe: „Музей есть не собрание вещей, а собор лиц; деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями”. Н.Ф. Федоров, *Музей, его смысл и назначение*, [w:] Н.Ф. Федоров, *Собрание сочинений: В 4-х тт. Том. II*, сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Гачевой и С.Г. Семеновой, Москва 1995, с. 377 (kursywa N. Fiodorowa).