

Maciej Mrozik

Wartości u Nabokova

Nabokov i wartości

Jeśli na początku XXI wieku bywa, że status Władimira Nabokova uznaje się za niepewny, to nie dlatego, żeby ktokolwiek kiedykolwiek wątpił w mistrzostwo formalne, tak wyraźne w jego twórczości. Zdarza się jednak, że ktoś podaje w wątpliwość ideową zawartość jego utworów. Kanon arcydzieł literatury XX wieku jest bowiem, według niektórych, zamknięty dla takich tekstów, które nie mogą poszczycić się głębokim, umoralniającym przesłaniem.

Jeżeli więc Nabokov coraz częściej trafia do czołówek spisów najwybitniejszych powieściopisarzy XX wieku, wymieniany jednym tchem z Proustem i Joyce'em, to może się tak dzieć zarówno dlatego, że autorzy tych list nie biorą już postulatu moralnego tak bardzo poważnie, jak i dlatego, że jednak jakiś element etyczny w utworach Nabokova dostrzegają. W przypadku tych pierwszych, skoro estetyka zostaje potraktowana jako wartość samoistna i dla dzieła sztuki najistotniejsza, nie rozważa się kwestii dla tegoż dzieła drugorzędnych. Tym samym, twórczość Nabokova uznaje się za godną podziwu nie tyle **pomimo tego**, że (być może) nie ma w niej jakichś treści „ludzkich”, co **niezależnie od tego**, czy takowe treści tam są, czy też ich nie ma.

Odróżnienie tych podejść nie jest, wbrew pozorom, kwestią częzej pedanterii. Chodzi bowiem o stwierdzenie faktu, że ci, którzy uznają Nabokova za wybitnego pisarza, niekoniecznie muszą dokonywać jakiegokolwiek sądu na temat moralnej strony jego twórczości. Ponieważ zaś mam zamiar zająć się teraz właśnie kwestią etyki, ci, którzy takiego sądu nie dokonują, nie będą mnie interesować.

Wśród pozostałych, a więc wśród komentatorów, którzy kwestię problematyki moralnej u Nabokova w ogóle poruszają, można wydzielić dwa główne typy: tych, którzy uważają, że w tekstach Nabokova próżno szukać treści etycznych, oraz tych, którzy takie treści w tych tekstach widzą. Wśród tych drugich zaś, możemy wydzielić kolejne dwie podgrupy: takich, którzy pewne informacje o wartościach z Nabokova wyczytują, oraz takich, którzy przychodzą ze swoimi, gotowymi wartościami i nakładają je na teksty. Mówiąc prościej: takich, którzy znajdują w twórczości Nabokova treści, które faktycznie tam są, oraz takich, którzy znajdują tam treści przez siebie samych wyhalucynowane. (Sprawy się znacznie komplikują, gdy treści wyhalucynowane w jakiejś części pokrywają się z treściami realnie istniejącymi. W takich sytuacjach istotne może się okazać przeanalizowanie wnioskowania, które do danej konkluzji doprowadziło – jeśli wnioskowanie jest arbitralne i/lub oderwane od tekstów, wiadomo, że chodzi o halucynację).

W ten sposób wyodrębniliśmy trzy grupy komentatorów Nabokova podejmujących kwestię wartości:

- 1) tych, którzy twierdzą, że u Nabokova nie ma wartości (są antywartości?),
- 2) tych, którzy widzą w tekstach Nabokova wartości tam, gdzie ich najwyraźniej nie ma (widzą to, co sami do tekstu włożą),
- 3) tych, którzy widzą w tekstach Nabokova wartości tam, gdzie one najwyraźniej są.

Oczywiście, nikt nigdy sam nie umieściłby siebie w grupie drugiej. Dotyczy to także niżej (wyżej?) podpisanego, który w związku z tym pretenduje do bycia reprezentantem grupy trzeciej. W końcowej partii niniejszego tekstu spróbuję więc

wytłumaczyć pokrótce, jakież to przesłania etyczne w twórczości Nabokova odnajduję.

Nikt nie lubi Nabokova

Zacznijmy od krytyków. Od samego początku Nabokov niektórym bardzo się nie podobał. Z dosyć, zresztą, zaskakujących powodów. Weźmy takie trzy określenia:

„ogromnym talent na niezdrowej ścieżce”,

„pisarz bez Boga”,

„nowe miasto bez religii”¹.

Czyż nie brzmią znajomo?

A jednak to nie XIX-wieczne piekielko polskiej emigracji w Paryżu, tylko słowa, które padały w XX stuleciu i dotyczyły nie osamotnionego polskiego poety, ale Władimira Sirina – dzisiejszym czytelnikom lepiej znanego właśnie jako Vladimir Nabokov. Tak o nim pisali jemu współcześni berlińscy i paryscy emigranci rosyjscy (na szczęście – nie wszyscy).

Rezerwa krytyków emigracyjnych wobec twórczości Sirina wpływała w głównej mierze z poczucia obcości. Wychowany w anglofilskim domu pisarz był nie tylko co najmniej dwujęzyczny, ale też co najmniej dwukulturowy (a trzeba pamiętać, że był i trzeci język, którym operowano w jego rodzinie swobodnie – francuski)². Pierwsi rosyjscy czytelnicy powieści Nabokova rozpoznawali w nim twórcę świetnie zorientowanego w literaturze europejskiej, ale równocześnie nie potrafili w jego dziełach dostrzec elementu rosyjskości. Stąd w wielu kręgach opór wobec jego tekstów. Oskarżenia o niemoralność czy areligijność były jak gdyby wtórne, ale niepozbawione przez to wagi.

Zresztą, pierwsi amerykańscy odbiorcy dzieł Nabokova również mieli z nim kłopoty. Dla nich był za bardzo rosyjski. I znowu trochę jakby nieludzki, przeestetyzowany. Pierwsza w historii książkowa monografia jego twórczości nosiła tytuł *Ucieczka w estetykę*³.

Sytuację, gdy dany twórca w każdym środowisku odbierany jest jako obcy, można by próbować tłumaczyć oryginalnością jego twórczości, gdyby nie fakt, że podobny los spotykał wielu pisarzy wygnańców, którzy zdecydowali się na rozpoczęcie twórczości w nowym języku⁴. Uniwersalne doświadczenie rozchwianego statusu uchwycił najlepiej sam Nabokov:

„Jestem pisarzem amerykańskim urodzonym w Rosji, a wykształconym w Anglii, gdzie studiowałem literaturę francuską, zanim na piętnaście lat nie zamieszkałem w Niemczech” (SO, s. 26).

Czasy się zmieniają i dziś pewnie Rosjanie woleliby nie dzielić się Nabokovem z Amerykanami ani tamci z nimi. Ale co z moralnością? Tu rewolucja nie była wszechogarniająca. Oto w 2005 roku możemy o *Lolice* ciągle przeczytać, że:

„stanowi klasyczny przykład sytuacji, kiedy mistrzostwo formy staje się adwokatem etycznie skazanej treści”⁵.

I tu kolejny, tym razem polityczny, paradoks. W Rosji Nabokov był liberałem, podobnie jak Władimir Dmitriewicz Nabokow, jego ojciec:

„Mój ojciec był staroświeckim liberałem i nie mam nic przeciwko temu, by i mnie nazywano staroświeckim liberałem” (SO, s. 96).

¹ N.G. Mielnikowa (ried.) *Klassik bez rietuszy. Literaturnyj mir o tworczeństwie Władimira Nabokowa*, Moskwa 2000, s. 610–12.

² Mówił o sobie: „Byłem dzieckiem angielskim” (V. Nabokov *Strong Opinions*, New York: Vintage 1990, s. 81 – kolejne cytaty z tego tomu oznaczone skrótem SO). A także: „Byłem zupełnie zwyczajnym dzieckiem trójjęzycznym” (SO, s. 43). Więcej o dwujęzyczności Nabokova pisałem w artykule: M. Mrozik, *Wielojęzyczność w twórczości Władimira Nabokova* [w:] „Stylistyka” 2003, t. XII.

³ P. Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, New York: Dial Press 1966.

⁴ Zob. E.K. Beaujour, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the „First” Emigration*, Ithaca: Cornell University Press 1989, *passim*, zwł. s. 3–6.

⁵ M. Łazarowicz, *Kino starych malutkich* [w:] „Frona” 2005 nr 35, s. 205.

Tym większe było jego zdziwienie, gdy okazało się, że w Stanach jest powszechnie postrzegany jako konserwatysta⁶. W istocie, różnice między zakresem stosowania tych terminów w Europie i Ameryce oraz bałagan stąd wynikły są być może tak wielkie, że powinniśmy w tym miejscu zrezygnować z dalszego stosowania tego typu określeń. Niestety, okażą się one wkrótce z pewnych przyczyn konieczne...

W rzeczywistości Nabokov nie był pewnie ani „prawdziwym” konserwatystą, ani „prawdziwym” liberałem. Pisarz nigdy nie identyfikował się z jakimkolwiek ugrupowaniem politycznym. Twierdził wręcz, że „nie potrafi odróżnić demokracji od republikanina” (SO, s. 126). Nie znaczy to jednak, by nie miał poglądów politycznych. Oto na czym polegał jego „staroświecki liberalizm”:

„Nigdy nie należałem do żadnej partii politycznej, ale zawsze nienawidziłem dyktatur oraz państw policyjnych i gardziłem nimi, tak samo jak każdą inną formą ucisku. Dotyczy to reglamentacji myślenia, cenzury państwowej, prześladowań na tle rasowym czy religijnym i całej reszty” (SO, s. 47–48).

Gdzie indziej wyraził to jeszcze dobitniej:

„Od młodości (...) moje polityczne *credo* pozostaje proste i niezmiennie niczym szarżały stary głąz. Jest klasyczne do granic banalności. Wolność słowa, wolność myśli, wolność sztuki. Mało mnie obchodzi struktura społeczna czy ekonomiczna idealnego państwa. Mam skromne pragnienia. Portrety głowy państwa nie powinny rozmiarem przewyższać znaczka pocztowego. Żadnych tortur, żadnych egzekucji. Żadnej muzyki, chyba że w słuchawkach albo salach koncertowych” (SO, s. 34–35).

W istocie daleko tu do liberalizmu w amerykańskim rozumieniu tego słowa. Owszem: zagwarantować wolność myślenia i wypowiedzi, ale żadnych przywilejów. Mniejszość ma prawo do istnienia i nie powinna być karana za swoją odmienność, ale też nie powinna się domagać specjalnego traktowania, dodatkowych względów. By zrozumieć różnicę, wystarczy spojrzeć na poglądy Nabokova na temat miejsca kobiet w społeczeństwie albo na kwestię homoseksualizmu w jego twórczości (*Blady ogień*). Ojciec pisarza, który był dla niego wzorem, jako prawodawca walczył o niekaranie homoseksualistów za ich orientację, ale prywatnie był raczej kimś, kogo dziś określa się mianem homofoba. Podobnie jego najstarszy syn – i to pomimo faktu, że miał homoseksualistów w dalszej (wujek) i bliższej (brat) rodzinie.

Nabokov Rorty’ego

Ale nic nie trwa wiecznie, szczególnie zmienne zaś muszą być interpretacje poglądów politycznych pisarza, który nie identyfikował się z żadną grupą czy partią. Indywidualistę każda zbiorowość może odrzucić, bo jej się nie podoba, ba, nawet zrobić z niego kozła ofiarnego. Tak oto Rosjanie początkowo odrzucali dzieła Nabokova jako nierosyjskie, nie dostrzegając głębokiego ich związku z rodzimą kulturą autora. Podobnie odrzucają go niektórzy nasi konserwatyści, niezdający sobie chyba sprawy z tego, jak pokrewne mają z Nabokovem poglądy (w sprawach wszystkich oprócz religii).

Ale wymykającego się klasyfikacjom oryginała każda grupa może też przecież w miarę potrzeb adoptować, przyjmować łaskawie pod swoje skrzydła i śmiało przypisywać mu własne przemyślenia. Nie ma nic nowego pod słońcem, sam Nabokov doskonale opisał taki zabieg. A nawet opatrzył go odpowiednim terminem –

⁶ W 1965 Nabokov wysłał do prezydenta Lyndona Johnsona entuzjastyczny telegram – chyba jedyny list do głowy państwa, jaki napisał w całej swojej karierze.

osoba, która tak robi, to po prostu „filister”. On to bowiem „lubi u pisarza rozpoznawać własne refleksje i rozterki” (SO, s. 41), nie zdając sobie przy tym sprawy, że:

„tylko pisarz drugorzędny wydaje się wdzięcznemu czytelnikowi starym mądrym przyjacielem, który ładnie rozwija własne tego czytelnika wyobrażenia o życiu”⁷.

I tak, na przekór wcześniejszym pomówieniom o konserwatyzm, w 1989 roku szowinista i homofob Nabokov został uznany za „swojego” przez Richarda Rorty’ego – jednego z amerykańskich ideologizujących liberałów. Ponieważ Rorty nie uznaje istnienia wyrażalnej językowo rzeczywistości obiektywnej, trudno mu oczywiście zarzucać, że nagina fakty (fakty? tfe!, cóż za brzydki esencjalizm!). To nieco utrudnia dyskusję. Ale Rorty też deklaruje, że nie interesują go sądy ogólne (absolutne, „metafizyczne”), a równocześnie nieustannie sam je wygłasza. Możemy więc uznać, iż precedens ignorowania wskazówek metodologicznych przez siebie sformułowanych ustanowił sam.

Esej Rorty’ego o Nabokovie⁸ to szczególny przypadek nadinterpretacji. By uzyskać pożądaną obraz rosyjsko-amerykańskiego pisarza, filozof w zaskakujący sposób miesza trzeźwe sądy nawiązujące do sytuacji rzeczywistej (na przykład do tego, co napisane jest w tekstach) z własnymi fantazjami. W pewnym uproszczeniu możemy powiedzieć, że na frywolny tekst filozofa składa się pięć warstw (pięć strategii):

1. Przeinaczenia faktograficzne (czasami pewnie nieświadome)⁹;
2. Jawnie błędne interpretacje przytaczanych (bądź nie) ustępów (tu na oddzielny podpunkt mogłaby zasłużyć technika traktowania głosów postaci fikcyjnych na równi z opiniami ich twórcy – elementarny błąd interpretacyjny, który Rorty powtarza z niewiarygodną konsekwencją niemal na każdej stronie);
3. Cytowanie sprzecznych z koncepcjami Rorty’ego fragmentów dzieł Nabokova tylko po to, by stwierdzić, że Nabokov nie mógł tak myśleć, skoro Rorty się na to nie zgadza¹⁰;
4. Stawianie zupełnie oderwanych od twórczości Nabokova i pozostałego rozumowania tez, co do których Rorty usiłuje nas przekonać, że w jakiś sposób z tej twórczości wynikają,
5. Poprawne interpretacje poglądów Nabokova (czasami pewnie nieświadome, częstokroć w ogóle nieudokumentowane) – włączane po to, by uspić naszą czujność(?).

⁷ V. Nabokov, *Nikolai Gogol*, New York: New Directions, s. 140.

⁸ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Warszawa 1996, rozdz. 7. *Golibroda z Kasbeam: Nabokov o okrucieństwie*. Wszystkie cytaty z tego wydania, w nawiasie podaję numery stron.

⁹ Oto dwa przykłady: 1) Rorty twierdzi, że Nabokov „bezsukcesyjnie” usiłował „zaciągnąć się do armii” (s. 196) – to półprawda. Owszem, jako mieszkaniec Stanów Zjednoczonych w 1942 roku (po Pearl Harbor) Nabokov zgłosił się do armii, ale też w 1940, opuszczając Francję, uciekał nie tylko przed Niemcami, lecz także przed perspektywą zostania wcielonym w szeregi wojska francuskiego (zob. B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, London-Vintage 1993, s. 521 oraz Idem, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton: Princeton University Press 1991, s. 43–44). 2) Rorty, i to już kompletna nedorzeczność, nazywa *Dar*, ósmą powieść 38-letniego pisarza, triumfalne zwieńczenie rosyjskiego okresu jego twórczości, „wczesną powieścią” (s. 217, przyp. 26).

¹⁰ Najbardziej oburzający, wstrząsający, nieuczciwy przykład tego procederu możemy znaleźć na s. 215–16 przyp. 23 – tu zaślepiony własnymi poglądami politycznymi Rorty imputuje Nabokowowi lekki podziw dla Lenina!

Zanim przyjrzymy się przeinaczeniom Rorty'ego w zbliżeniu, zwróćmy uwagę na fakt, że już same jego założenia metodologiczne (czy to wyłożone wprost, czy też implicytnie obecne w jego tekście) są jaskrawo sprzeczne z upodobaniami Nabokova. Nie jest to pewnie okoliczność wykluczająca poprawną lekturę, ale nakazuje ona postępowanie z ogromną ostrożnością – by przez nieuwagę nie zdeptać jakiegoś ukrytego przez pisarza w poszyciu tekstu ważnego okazu (jest to szczególnie ważne dlatego, że lektura Rorty'ego jest typową lekturą światopoglądową – ryzyko zniekształceń ma wysokie).

Różnice w lekturowych założeniach Rorty'ego i Nabokova można zasadniczo sprowadzić do trzech prostych zagadnień. Po pierwsze, Rorty jest w sposób przewrotny spadkobiercą pragmatyzmu. Na przykład książki interesują Rorty'ego ze względu na to, jaki odnoszą skutek (co się pod ich wpływem dzieje). Znaczeniem tekstu staje się według Rorty'ego jego wpływ na działanie czytelnika. Można to traktować jako przekształcenie definicji Charlesa Sandersa Peirce'a, który uważał, iż „znaczeniem każdego pojęcia jest jego wpływ na nasze działanie”¹¹ (oczywiście, tak naprawdę Rorty nawiązuje bardziej do Johna Deweya niż do Peirce'a). Taka wizja sensu literatury byłaby dla Nabokova nie do przyjęcia (choć Jamesowski pragmatyzm był kierunkiem bliskim jego sercu) – pisarz nie wierzył w związek sprawczy literatury z rzeczywistością.

Po drugie, koncepcja Rorty'ego jest niespodziewanie pokrewna Sartre'owskiej wizji literatury zaangażowanej. Według obu filozofów literaturę można oceniać na podstawie tego, jak zmienia świat (czytelników). Przy czym ostatecznym probierzem tych zmian okazuje się rzeczywistość społeczna: dzieło uwrażliwia czytelnika na rzeczywistość (jakiś jej aspekt), tym samym popycha go do określonego czynu. Rorty (podobnie jak Sartre) zauważa, że istnieje literatura, która nie wywołuje takich efektów (literatura relaksująca), ale (znów: podobnie jak Sartre) wyraźnie przedkłada nad nią tę drugą odmianę (literaturę stymulującą)¹².

Podobieństw między Rortym a Sartre'em można by znaleźć więcej. Na przykład obaj uważają identyfikację czytelnika z bohaterem za podstawę dobrej (poprawnie dokonanej) lektury (Rorty: „Utożsamiając się (...) z panem Causaubon (...) możemy zauważyć, czego my sami się dopuszczamy”, s. 192; Sartre: „oczekiwanie Raskolnikowa to moje oczekiwanie, którego mu użyczam”¹³). Dla Nabokova takie podejście jest nie do przyjęcia – według niego tylko „mierny czytelnik identyfikuje się z tą czy ową postacią”¹⁴.

Po trzecie wreszcie, w oczywistym związku z wizją literatury jako stymulatora zmiany społecznej pozostaje utylityzm Rorty'ego. Filozof ten uważa, że „celem społeczeństwa” jest „powszechne szczęście” (s. 192). Nabokov zaś to zaciekle wróg utylityzmu, który, według niego, wiąże się jednoznacznie z materializmem i, w ostatecznym rozrachunku, z ustrojami totalitarnymi¹⁵.

Nabokov uważał, że:

¹¹ Cyt. za H. Buczyńską, *Peirce*, Warszawa 1965, s. 64. Oczywiście Peirce'owi chodziło o coś trochę innego, ale rozumowanie Rorty'ego można stąd wywodzić.

¹² Propozycje polskich terminów moje. W przekładzie W.J. Popowskiego „books which supply novel stimuli to action” (R. Rorty *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 143) to „książki, które dostarczają nowatorskich bodźców do działania” (s. 194 pol. wyd.), a „which simply offer relaxation” (s. 143 oryg.) to „które oferują po prostu rozrywkę” (s. 194 pol. wyd.).

¹³ J.P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 191.

¹⁴ V. Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, San Diego: Harcourt Brace & Company 1981, s. 11.

¹⁵ Więcej na temat poglądów Nabokova na literaturę zaangażowaną i utylityzm w moim artykule: M. Mrozik, *Nabokov, Sartre i literatura zaangażowana* [w:] *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje*, pod red. P. Cieliczki, E. Ziętek-Maciejczyk (w druku).

„Jeśli (...) ktoś wychodzi od gotowych uogólnień, zaczyna od niewłaściwego końca i oddala się od książki, zanim jeszcze zacznie cokolwiek z niej rozumieć”¹⁶.

Do jakich wniosków końcowych dochodzi wychodzący z przeciwnych założeń i stosujący opisane wyżej techniki dezinterpretacyjne filozof?

Po pierwsze, według Rorty’ego *Lolita* to książka, w której Nabokov przestrzega „liberalnego ironicznego intelektualistę przed skłonnością do bycia okrutnym” (s. 195). Tu trudno dyskutować – bo nawet jeśli Nabokov nie miał takich zamiarów, przykład samego Rorty’ego jest najlepszym dowodem na to, że istnieje przynajmniej jeden ironiczny liberał, który poczuł się przez *Lolitę* ostrzeżony...

Według Rorty’ego Nabokov napisał książkę na temat losu okrutnych liberałów, bo sam bardzo się bał, „iż jest bądź był okrutny” (s. 212). W tym ujęciu Nabokov jest typowym przedstawicielem etyki świeckiej. Model ten tak scharakteryzował Umberto Eco:

„Niewierzący twierdzi, iż nikt nie obserwuje go z góry, wie zatem również, iż – właśnie dlatego – nie ma nikogo, kto by mu mógł przebaczyć. Jeśli wie, że uczynił zło, jego samotność będzie bezgraniczna, a śmierć – pełna rozpacz”¹⁷.

Faktycznie, Nabokov miał, zdaje się, jakiś kłopot z przebaczeniem, ale twierdzenie, że lęk przed własnym okrucieństwem zamienił się u niego w obsesję, domaga się nieco solidniejszego udokumentowania¹⁸. Zwłaszcza jeśli chce się, jak Rorty, twierdzić, że Nabokov widział swoje potencjalne okrucieństwo głównie w braku aktywności politycznej czy społecznej...

Pozostałe tezy Rorty’ego są równie śmiałe. Twierdzi on, że dorobek twórczy Nabokova to wynik połączenia jego „osobistych wyjątkowych uzdolnień” (s. 227) z „osobistym wyjątkowym strachem przed śmiercią” (Ibidem).

„Doprowadziło go to – pisze Rorty – do stworzenia prywatnej mitologii na temat wyjątkowej elity – na temat artystów, którzy potrafią dobrze obrazować, którzy nigdy nie zabijają, których życie stanowi syntezę wrażliwości i zachwyty, którzy są predestynowani zarówno do literalnej, jak i literackiej nieśmiertelności i którzy, inaczej niż jego ojciec, nie pokładają wiary w ideach ogólnych dotyczących ogólnych środków wiodących ku ogólnemu dobrobytowi. Była to mitologia, w której bezskutecznie usiłował zamknąć Dickensa i do której odwoływał się zawsze, kiedy pytano go, albo sam siebie pytał, co zrobił, aby ulżyć ludzkiemu cierpieniu” (s. 227).

Te tezy z ostatniego akapitu eseju Rorty’ego mają, jak się wydaje, podsumowywać wywód filozofa. Niestety, trudno z nich wyłuskać jakieś ziarno prawdy. Nabokov zmarł, nie dokończywszy powieści o podtytule *Dying is Fun (Umieranie to świetna zabawa)* – nie jest to chyba potwierdzenie „wyjątkowego strachu przed śmiercią”, raczej trochę ironiczna sugestia czegoś odwrotnego. Z całą zaś pewnością przytaczany przez Rorty’ego cytat z *Pamięci, przemów* **nie** wydaje się świadectwem tego, iż Nabokov „nie kryje (...) swojego strachu przed śmiercią” (s. 203):

„Mój umysł wciąż na nowo podejmuje kolosalny wysiłek, by odróżnić najłżejsze przebłyki osobowości w bezosobowej ciemności na obu krańcach mego życia. To, iż przyczyną owej

¹⁶ V. Nabokov *Wykłady o literaturze*, tłum. Z. Batko, Warszawa 2001, s. 33.

¹⁷ U. Eco, C.M. Martini, *W co wierzy ten, kto nie wierzy*, tłum. I. Kania, Kraków 1998, s. 66.

¹⁸ Rorty przywołuje przede wszystkim Kinbote’a i Humberta – jako świetnych artystów, niewrażliwych równocześnie na cudze istnienie. Ale amerykański filozof wydaje się nie dostrzegać istoty rzeczy: ani Kinbote, ani Humbert nie jest dobrym pisarzem! Ta wrażliwość, której im brakuje, jest podług światopoglądu Nabokova właśnie wrażliwością estetyczną!

ciemności są jedynie ściany czasu oddzielające mnie i moje obtłuczone pięści od wolnego świata beczasowości, jest wiarą, którą radośnie dzielę z najkrzykliwiej pomalowanym dzikusiem¹⁹.

Oto świetny przykład drugiej z przywoływanych strategii dezinterpretacyjnych Rorty'ego. Z cytatu, który tu mamy, wynika tylko tyle, że Nabokov jest przekonany, iż: 1) istnieje jakaś sfera beczasowego istnienia, wykraczająca poza doczesne życie człowieka; 2) sfera ta jest podczas tegoż doczesnego bytowania człowiekowi normalnie niedostępna – pisarz próbował przekroczyć granicę zachowując doczesne życie i okazało się to niemożliwe (dalej pisze: „Próbowałem już wszystkiego poza samobójstwem”²⁰). Z całą pewnością przekonanie Rorty'ego, iż ustęp ten jest świadectwem panicznego lęku Nabokova przed tym, co po drugiej stronie, jest zwykłą neopragmatyczną halucynacją. Nabokov bynajmniej nie był przez całe życie „zatroskany” kwestią „czy (...) sam mógłby przetrwać śmierć i dzięki temu spotkać swoich rodziców w innym świecie” (s. 202). W eseju, który Rorty kilka razy cytuje, pisał: „tylko zdrowy rozsądek wyklucza nieśmiertelność”²¹.

A zatem, z „osobistego wyjątkowego strachu przed śmiercią” nic nie zostaje! Nic nie zostaje także z wywiedzionych z tego punktu długich (i nie mniej naciąganych) rozważań Rorty'ego na temat literackiej (*non omnis moriar*) i metafizycznej (życie pozagrobowe) nieśmiertelności.

Na poparcie twierdzenia, że Nabokov fascynował się kwestią nieśmiertelności literackiej, Rorty cytuje (na s. 202) słowa... Humberta Humberta, bohatera *Lolity!* A więc wspomniany wyżej wariant techniki drugiej: traktowanie postaci fikcyjnych jako pełnoprawnych reprezentantów opinii autora. Wielce to ryzykowne, zwłaszcza gdy chodzi o ustęp najwyraźniej ironiczny (Humbert nie wierzy w życie po śmierci, a autor – wierzy). O kwestii sławy literackiej sam Nabokov w jednym z wywiadów powiedział, że jest „niewrażliwy” na jej „konwulsje” (SO, s. 133).

Rozważania Rorty'ego nad różnymi nieśmiertelnościami rzekomo interesującymi Nabokova, kończy „wniosek” dość zaskakujący, całkowicie arbitralny, w żaden sposób niewynikający z wcześniejszego toku rozumowania (przykład strategii czwartej): Nabokov jest „pewien, że istnieje jakiś związek pomiędzy nieśmiertelnością dzieła i osoby, która dzieło stwarza – pomiędzy estetyką a metafizyką” (s. 203).

Skąd Rorty o tym może wiedzieć? Chyba tylko z seansu spirytystycznego...

Rorty na poparcie swojej tezy przywołuje esej Nabokova *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*. Nie wspomina nawet jednym słowem o fakcie, że w zachowanym tekście brakuje dwóch stron (strategia pierwsza), co bardzo utrudnia dokonanie jego spójnej i wiarygodnej interpretacji. To, co z artykułu się do druku zachowało, to manifest specyficznej, quasi-religijnej koncepcji epistemologicznej Nabokova, podług której sztuka jest specyficzną formą poznania, dającą jakiś (prawdopodobnie niepełny) dostęp do owej nieuchwytniej, pozaczasowej rzeczywistości, o której wspominał w cytowanym już fragmencie autobiografii. Nie potrafię pojąć, w jaki sposób Rorty był w stanie wyczytać z tego tekstu jakiegokolwiek tezy na temat „nieśmiertelności literackiej”?

¹⁹ Cytuję za polskim przekładem Rorty'ego (s. 203). Odpowiedni fragment w wydaniu polskim jest odleglejszy od oryginału: por. V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 18.

²⁰ V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 18.

²¹ Idem, *Wykłady o literaturze*, s. 476.

Ale Rorty posuwa się dalej, traktuje artykuł Nabokova także jako manifest artystycznego elityzmu – to stąd właśnie wywodzi swą tezę na temat owej „prywatnej mitologii” pisarza. Amerykański filozof przypisuje mianowicie Nabokowowi pogląd, iż:

„Jedyną rzeczą, która czyni możliwym heroiczny czyn bądź wspaniałą mowę, jest pewien bardzo specjalny łańcuch skojarzeń z pewnymi wysoce idiosynkratycznymi wspomnieniami” (s. 207).

A zatem: do altruizmu zdolna jest tylko wyselekcjonowana garstka ludzi obdarzonych wybitnymi zdolnościami. Tylko że jeden z celów eseju Nabokova to przekonanie studentów (pierwotnie był to tekst wykładu), że poznanie metafizyczne, o którym mówi, jest dostępne **każdemu** – kwestia nie dotyczy wrodzonych predyspozycji, tylko wysiłku intelektualnego!

Jeśli chodzi o tezę Rorty’ego, jakoby Nabokov odwoływał się do swojej „mitologii”, ilekroć pytało go, „co zrobił, aby ulżyć ludzkiemu cierpieniu”, muszę przyznać, że nie znam takiego wywiadu (filozof niestety w tym miejscu nie ujawnia swoich źródeł). „Bezskuteczne usiłowania zamknięcia Dickensa” moglibyśmy skwitować podobną konstatacją o „bezskutecznych usiłowaniach zamknięcia Nabokova” (w mitologii Rorty’ego), ale zamiast tego rzućmy jeszcze okiem na to, jak Rorty zniekształca Nabokovowską lekturę angielskiego powieściopisarza.

Otóż najpierw (s. 197) amerykański filozof sugeruje, że Dickens należy do klasy autorów biegunowo odległych od Nabokova, autorów, których ten nie mógł akceptować. Następnie zaś, na kolejnych stronach, cytuje odpowiednie ustępy *Wykładów o literaturze* Nabokova, w których nasz pisarz wypowiada się na temat Dickensa z uznaniem i uniesieniem. Rorty robi to tylko po to, by wytłumaczyć czytelnikom, że w istocie Nabokov nie rozumie Dickensa, gdyż utrzymuje punkt widzenia „kogoś, kogo nie interesuje nic prócz »rozkoszy estetycznej«” (s. 199).

Mniejsza o to, kto czyta Dickensa prawidłowo. W rozumowaniu Rorty’ego kryje się jeden karygodny błąd: uznaje on twierdzenie, że doznania estetyczne dostarczane przez dzieło sztuki są jego najważniejszym aspektem, za równoznaczne z tym, że są one jego jedynym aspektem istotnym – i jedynym istotnym aspektem rzeczywistości w ogóle. Do tego dziwnego wniosku dochodziło wielu krytyków idei związanych z nurtem „sztuki dla sztuki”²². Rorty pisze z przekąsem:

„Trudno uznać, iż jest rzeczą *oczywistą*, że »czysta sztuka i czysta nauka« są ważniejsze od braku cierpienia” (s. 200).

Faktycznie, trudno, tylko co to ma wspólnego z Nabokovem, który nigdy takich hierarchii nie ustalał? Nasz pisarz zaś w rzeczywistości wcale nie odrzuca wątków społecznikowskich w literaturze. On je po prostu uznaje za drugorzędne. A moralność? To już zupełnie inna sprawa...

Wartości u Nabokova

Punktem wyjścia rozważań Rorty’ego jest długi cytat z eseju Nabokova *O książce zatytułowanej „Lolita”*, który filozof interpretuje z zastosowaniem trzeciej ze swoich taktyk dezinterpretacyjnych: podsyca w czytelniku przekonanie, że pisarz nie mógł mieć na myśli tego, co napisał, bo nie zgadza to się z poglądami Rorty’ego.

²² Na ten typowy błąd zwrócił uwagę w swoim klasycznym eseju Edward Morgan Forster. Zob. E.M. Forster, *Art for Art’s Sake* [w:] M.C. Beardsley (ed.) *Literature and Aesthetics*, New York: Bobbs-Merill Company 1968, s. 25.

Rorty cytuje więc Nabokova **przeciw** Nabokowowi, chce go z góry rozbroić. Amerykański filozof twierdzi bowiem, że Nabokov nie potrafi klarownie rozróżnić kwestii estetycznych i etycznych (a przez to sam filozof trochę się gubi – nie wie, kiedy o której z tych rzeczy jest mowa).

Ale w istocie Rorty nie wczytał się w sens wypowiedzi rosyjsko-amerykańskiego pisarza. Dla Nabokova doznanie estetyczne jest już ze swojej natury doznaniem o charakterze moralnym. Dla niego doświadczenie piękna to (o czym była mowa powyżej) forma poznania, i to poznania moralnego. Ten, kto obcuje z pięknem, poznaje istotę dobra w jej konkretności. Tyle właśnie znaczy nawias w cytowanym przez Rorty'ego fragmencie: „sztuka (to znaczy ciekawość, wrażliwość, dobroć, zachwyt)”²³! To nie jest przemieszczenie pojęć, tylko świadome ich zrównanie.

Umysł obcujący z pięknem, wyniesiony w sferę pozaczasowości, w której odbywać się będzie nasza pośmiertna, nareszcie realna egzystencja, może doświadczać rzeczywistości bezpośrednio i poznawać jej istotę²⁴. W ten sposób człowiek odkrywa nieistnienie zła (pisze o tym Nabokov w cytowanym przez Rorty'ego artykule *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*).

Nabokov nawiązuje więc do Augustyńskiej (i nie tylko) definicji zła jako braku. Ponieważ zło to rodzaj pustki egzystencjalnej, człowiek świadomy tego, że dobro jest jedyną rzeczą istniejącą, nie może się zła obawiać – w istocie rzeczy zło nie istnieje. Oczywiście i tutaj Rorty musiał coś przekręcić. Więc tam, gdzie Nabokov pisze o złu, Rorty widzi „cierpienie”: „niespotkanie wielka umiejętność radowania się (...) czyniła go niezdolnym do tolerowania realności cierpienia” (s. 209).

Błąd Rorty'ego wydaje się tym bardziej zaskakujący, że już na początku swojego tekstu filozof skonstatował – to jedno z niewielu słusznych bez wątpienia twierdzeń w jego tekście (strategia piąta) – że „zasadniczym tematem” twórczości Nabokova „jest okrucieństwo” (s. 197)²⁵. Nabokov faktycznie dużo pisze o okrucieństwie. Syn pisarza we wstępie do pierwszego wydania jego opowiadań zebranych odnotował nawet z pewną przesadą, że ich „najgłębszym, najważniejszym tematem, czy to jako główna treść, czy jako nurt podskórny, jest potępienie okrucieństwa”²⁶. Także sam autor pozwolił sobie na wypowiedź w profetycznym tonie:

„Pewnego dnia nadejdzie rewizjonista, który ogłosi, jak daleko mi było do żar-pticy żartownisi; że byłem twardym moralistą, tępiącym grzech, tropiącym głupotę, ośmieszającym pospolitość i okrucieństwo – insygnia władzy przekazującym dumie, tkliwości i talentowi” (SO, s. 193).

A więc po pierwsze: owszem, wątek etyczny, po drugie: owszem, pojawia się okrucieństwo (nierozłącznie sparowane z pospolitością!), po trzecie wreszcie: pojawia się ono w konkretnym celu. Nabokov pokazuje zło, żeby je zdemaskować, ujawnić pustkę, która za nim stoi:

²³ Cyt. za polskim wydaniem Rorty'ego (według tłumaczenia R. Stillera).

²⁴ W utworach Nabokova przejście do owej bardziej realnej, pośmiertnej egzystencji jest często punktem kulminacyjnym – por. finał *Zaproszenia na egzekucję* i *Skośnie w lewo/Z nieprawej strony* (w przygotowaniu trzeci polski przekład tej powieści!). Dziwne jest Rorty'ego niezrozumienie tych utworów (por. u niego s. 209–210).

²⁵ Trochę gorzej z kontynuacją tego ustępu, gdy Rorty pisze: „a nie autokreacja” (przed chwilą długi passus filozof poświęcił na udowodnienie, że estetyka i moralność się nie wykluczają – co się teraz stało?). Dalszą część akapitu lepiej w ogóle przemilczeć...

²⁶ D. Nabokov, *Preface* [w:] V. Nabokov, *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York: Vintage 1997, s. XVI.

„»Niedobroć« [*badness* – M.M.] (...) jest w gruncie rzeczy raczej brakiem czegoś niż uciążliwą obecnością, a zatem, jako coś abstrakcyjnego i bezcielesnego, nie zajmuje właściwie miejsca w naszym wewnętrznym świecie”²⁷.

Zło, jak wspomnieliśmy wcześniej, jest brakiem – ale brakiem specyficznym – brakiem duchowym. Oto co pisze na ten temat Nabokov:

„Przestępcy to zwykle ludzie, którym brak wyobraźni, bo gdyby ją rozwijali, choćby na wątych podstawach zdrowego rozsądku, powstrzymałoby ich to od czynienia zła (...). Zbrodnia sama w sobie jest czystym triumfem banału i pospolitości i im lepiej się powiedzie, tym bardziej wydaje się idiotyczna”²⁸.

Zło okazuje się tożsame nie tylko z głupotą, ale także z brakiem piękna – brzydotą. Z kolei piękno, równoważne jest dobru. Z pozorów to taka starożytna **kalokagatia**, tyle że implikacja ma przeciwny kierunek: to, co jest dobre, jest dobre **dlatego**, że jest piękne, a nie na odwrót. Korzenie tego przekonania tkwią jednak nie tyle w antycznej Grecji, co w kulturze rosyjskiej i w samym języku. Mówi o tym Natalia Gorbaniewska:

„Trudno oddać w innym języku różnicę pomiędzy rosyjskim »charaszo« i »plocho«, różnicę, która poprzedza rozróżnienie dobra i zła. Bo rosyjskie »charaszo« można w języku polskim oddać przez »dobrze«, ale to znaczy też »pięknie«. (...) Wszyscy należący do mojego pokolenia czytaliśmy po raz pierwszy Biblię będąc już dorosłymi ludźmi (...). I zdanie, które dla wszystkich nas było swego rodzaju radosnym szokiem, to było zdanie mówiące o tym, jak Bóg oddzielił ziemię i niebo »i uwidział, czto eto charaszo«. (...) estetyka poprzedza etykę – bo nawet Bóg najpierw zobaczył, że jego dzieło jest dobre – w znaczeniu »piękne«, »charaszo«²⁹.

Jeśli rozumowanie Nabokova wydaje się Rorty’emu obce, to prawdopodobnie przez swoją rosyjskość, trudną dla niego do pojęcia czy zaakceptowania. Wynika stąd, że pod wieloma względami Rorty po prostu nie może mieć racji. Ponieważ sztuka polega dla Nabokova na uprawianiu piękna, a piękno jest dla niego wartością etyczną, to po pierwsze, nie może Nabokov mieć kompleksów, że w swej twórczości zostawił życie społeczne i moralność odłogiem, a po drugie – zrozumiała stała się jego definicja sztuki w kategoriach pozaestetycznych („ciekawość, wrażliwość, dobroć, zachwyt”).

Nabokov nie po to tak często ukazuje zło, by zaprzeczyć jego istnieniu, ale żeby je wyszydzić, wyszydzić to, czego nienawidzi: „głupotę, ucisk, zbrodnię, okrucieństwo i cichą muzykę” (SO, s. 3). Głupota nie bez kozery zajmuje na tej liście pierwsze miejsce, bo właśnie ona jest warunkiem wstępnym.

Temu, z czym walczy, Nabokov przyczepił inną jeszcze etykietkę – *poszłosti*. Być może *poszłost*³⁰ to termin nawet precyzyjniejszy niż „okrucieństwo”. W istocie Nabokov nie zwalcza bowiem tego, co oczywiste, tylko to, co ukryte. Nie chodzi mu o pastwienie się nad oczywistym złem, ale nad złem, które z pozorów wyglądać może jak dobro. Takim złem jest ustrój totalitarny, ustanawiany przecież dla „dobra” ludu. Ale takim złem są także z pozorów bardziej niewinne formy kiczu, które różnią się od totalitaryzmu jedynie ilościowo (są to pierwsze stopnie na tej samej drabinie): moda, szablon, stereotyp, zrównywanie wartości materialnych i duchowych, bezrefleksyjność i lenistwo intelektualne (bezmyślne przejmowanie cudzych

²⁷ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, s. 474.

²⁸ Ibidem, s. 474–475.

²⁹ Cyt. według tekstu: „Wyborów tych dokonuje zawsze dobry duch”. Z *Natalią Gorbaniewską rozmawia Jerzy Illg*, [w:] *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*, oprac. J. Illg, Katowice 1993, s. 145.

³⁰ Więcej na temat tego pojęcia: S. Davydov, „*Poshlost*” [w:] V.E. Alexandrov (ed.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York: Garland 1995.

poglądów). W takich zjawiskach Nabokov doszukuje się korzeni zbrodni – czy to w wymiarze indywidualnym (Humbert) czy społecznym (Paduk). Opisywana przez Rorty'ego niewrażliwość na cudze cierpienie z pewnością również powinna znaleźć się na tej liście (pod tym względem do jego interpretacji *Lolity* trudno mieć zastrzeżenia).

Wartości są zatem w dziełach Nabokova na każdym kroku obecne, trzeba tylko potrafić je rozpoznać. Litość i współczucie są tu najważniejszymi uczuciami. Nabokov był pisarzem aspołecznym (niechęć do zgromadzeń) i areligijnym („Pewnie mój indferentyzm religijny jest tej samej natury, co moja niechęć do aktywności grupowej w dziedzinie zaangażowania politycznego i obywatelskiego” – SO, s. 48), ale nie był pisarzem amoralnym.

Richard Rorty twierdzi, że przesłanie *Lolity* „nie mówi nam, byśmy trzymali łapy z dala od małych dziewczynek” (s. 221), że chodzi o ogólniejszy, banalniejszy wniosek: byśmy byli wrażliwi na innych ludzi. Faktycznie, ślepotą to jeden z motywów obiegowych całej twórczości Nabokova. Ale ślepotą Humberta na cierpienia Lolity jest tylko jednym z przejawów ogólniejszego jego zaślepienia (innym przejawem okazuje się to, że Humbert nie zauważa, iż Lolita go zdradza). Zaślepienie to wypływa nie z niewrażliwości na innych, tylko z maniackiej koncentracji na sobie, swoich projektach, swoich fantazmatach.

W ostatecznym rozrachunku *Lolita* jest powieścią o tym, o czym Rorty nie chciałby czytać, bo uważa te problemy za przebrzmiałe, prowadzące myśl w ślepią uliczkę: o poznaniu i o wiecznie grożącym nam ryzyku, że będziemy widzieli rzeczywistość tam, gdzie mamy do czynienia tylko z własnym cieniem. Nabokov ostrzega, ale nie podsuwa rozwiązania. Mówi tylko: życie to lektura. Jeśli czytając, zamiast w głos książki, wsłuchasz się w swój własny, wpadniesz w pułapkę – i będzie to pierwszy krok do zbrodni. Zarówno w indywidualnym, jak i w społecznym wymiarze.