

Stanisław Wójtowicz

Szaleństwo w powieściach Vladimira Nabokova

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 42, 36-51

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław Wójtowicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

SZALEŃSTWO W POWIEŚCIACH VLADIMIRA NABOKOVA

Szaleńcy i mieszczenie

Dyskurs biomedyczny, próbując zawładnąć szaleństwem, akcentuje ponad wszystko jego patologiczny charakter – widzi w szaleństwie jedynie zespół zmian w mózgu, które sprawiają, że pacjent nie może funkcjonować w należyty sposób. Dyskurs ten, mimo nieśmiałych oporów (np. ze strony ruchu antypsychiatrycznego) dąży do wyrugowania obłędu z naszej kultury. Dla spychanego z mapy świata szaleństwa literatura przygotowała swój azyl, ale trudno nie odnieść wrażenia, że dzieła literackie są odpowiednikami szpitali wariatów. Mogą się w nich szaleńcy dowoli wyżywać, ale nie zmienia to faktu, że znajdują się pod czujną kontrolą społeczeństwa. Jak pisał Foucault: „społeczeństwo burżuazyjne dopuszcza literaturę (...) dlatego, że znalazła się ona pod jego kontrolą i została przez to społeczeństwo przyswojona. Jak uciekinierka literatura robi głupstwa, ale za każdym razem powraca do domu i uzyskuje przebaczenie” (Foucault, 1999: 253).

„Pokonanie literatury przez burżuazję” (ibidem) – uczynienie z niej wentylu bezpieczeństwa, w którym dramatyczne napięcia społeczne znajdują ekspresję jedynie w postaci pewnych poetyckich obrazów, związane jest także z zastępowaniem tego, co Foucault nazwałby „prawdziwym szaleństwem”, pewnego rodzaju „kulturowym mitem szaleństwa”, literackim konstruktem, tyleż poręcznym, ile pozbawionym związków z „rzeczywi-

stością”¹. Mit ten, będący heterogeniczną strukturą łączącą elementy różnych dyskursów, stał się znakomitym tworzywem literackim, pozwalającym pisarzom realizować własne cele. Literatura interesuje się więc szaleństwem, a nie szaleńcem – ten ostatni jest jej potrzebny zaledwie jako nosiciel choroby, której struktura, nie istota przydatna jest dla rozwoju sztuki.

Wątpię zresztą, czy z równym zapałem zajmowałibyśmy się szaleńcami, gdyby nie medium literatury. Ta bowiem zawsze tak filtruje obłąd, że mimo niezwykłych przeżyć estetycznych, które jego obraz w nas wywołuje, zawsze kryje jakiś „morał” dla ludzi rozumu. Dlatego może od takiej fascynacji na odległość uczciwsze jest stwierdzenie Waltera z *Człowieka bez właściwości*: „zdrowy człowiek, jeśli nie jest lekarzem lub pielęgniarem, nie ma nic do roboty u wariatów (...) Niewątpliwie jest to obrzydliwym przyzwyczajeniem zamożnego mieszczaństwa, że w wariatach i przestępcach dopatruje się demonizmu” (Musil, 1971: 217-218).

Po tym zastrzeżeniu, że nie będziemy tu w ogóle mówić o prawdziwym szaleństwie, możemy zabrać się do rekonstrukcji cech konstytutywnych kulturowego mitu szaleństwa w jego modernistycznej wersji i spróbować wskazać, jak z mitu tego korzysta Nabokov w swojej wersji powieści dojrzałego modernizmu, analizując *Rozpacz* (1932), *Lolite* (1955) i *Blady ogień* (1962).

Kulturowy mit szaleństwa

Rekonstrukcji dokonuję nie na podstawie konkretnych utworów literackich, ale poprzez próbę odtworzenia literackiej potoczności – a więc poprzez projekcję własnej kompetencji literackiej i językowej. Nie chodzi o to, co o szaleństwie mieli do powiedzenia najwybitniejsi twórcy, o różnicę, którą uwypuklali w swoich wypowiedziach, ale o to, co dla twórców różnych formatów, wyznaczających sobie różne zadania poetyckie, było oczywiste i zrozumiałe samo przez się. Jeśli moje przypuszczenia są słuszne, to, parafrazując słowa Agaty Bielik-Robson (Bielik-Robson, 2004: 25), pojęcie „szaleństwa” utrwaliło się w naszym językowym automatyzmie, blokując prawdziwy wymiar cierpienia. W tej części intere-

¹ Kiedy mówię, że w literaturze zamiast z prawdziwym szaleństwem, mamy do czynienia jedynie z jego mitem, to nie chodzi mi o konstruktywistyczny aspekt każdej wypowiedzi, o to, że szaleństwo powołane jest do istnienia przez nas, jako część językowej gry, w którą gramy. Chodzi o to, że to, co kryje się pod konstruktem „szaleństwo w literaturze”, stoi w niezgodzie z tym, co kryje się pod konstruktem „prawdziwego szaleństwa” (z założeniem, że oba konstrukty są elementami tej samej gry językowej).

suje mnie ów językowy (kulturowy) automat dotyczący szaleństwa, nie zaś płaszczyzna jednostkowych wyborów artystycznych.

Na kulturowy mit szaleństwa składają się przeświadczenia przejawiające się zasadniczo na trzech płaszczyznach: epistemologicznej, etycznej i estetycznej. Jego rdzeniem jest przekonanie o **epistemologicznym uprzywilejowaniu szaleńca**. Przyjmuje ono dwie odmiany: metafizyczną i językową. W odmianie pierwszej (można by z dużym marginesem niepewności nazwać ją – romantyczną), szaleniec na zasadzie jakiegoś nadprzyrodzonego kontraktu, którego reguły są przed nami zakryte, doświadcza spotkania z istotą bytu. Może to być osobowy Bóg, jakaś siła napędzająca kosmos – wszystko to, co na danym obszarze kulturowym uznawane jest za istotowe. W wersji drugiej (nazwijmy ją – modernistyczną), która będzie mnie interesować w kluczowym momencie choroby, gdy szaleniec znajduje się na granicy dyskursu, odkrywa się przed nim i przed nami, jeśli zechcemy podążać jego tropem, przejście do innego sposobu mówienia o świecie. Dzieje się tak dlatego, iż w wyniku choroby i związanego z nią wykluczenia nabyte przez lata kulturowego promieniowania presupozycje ulegają jakiemuś osobliwemu zmutowaniu i częściowemu wyzerowaniu i szaleniec zaczyna formułować twierdzenia, których nie dało się wcześniej wyartykułować w naszym języku, uwalnia się spod władzy dyskursu i tworzy zaczątki nowego języka. Sytuację tą można rozpatrywać przez analogię, do wskazywanych przez Kuhna zasad rządzących rewolucjami naukowymi, dla których warunkiem koniecznym jest: „uświadomienie sobie anomalii, to jest zachodzenia zdarzeń, które nie mieszczą się w dotychczasowym sposobie porządkowania świata. Zmiany, jakie stąd wynikają, wymagają „odmiennej postawy myślowej”, takiej która przekształci anomalie, w coś zgodnego z prawem, a zarazem przekształci porządek ujawniany przez inne zjawiska, porządek uchodzący dotąd za nieproblematyczny” (Kuhn, 1985: 17).

Tym, kto unaocznia anomalie, jest szaleniec, tym, kto przekształca porządek, jest artysta. Obie funkcje (szaleńca i poety) mogą się oczywiście skupić w jednej postaci (bohaterze, autorze), jest to jednak częstsze w przypadku romantycznej wersji mitu.

Szaleniec – jak wskazuje Foucault – w większości przypadków nie jest świadom swojego epistemologicznego uprzywilejowania: „szaleniec jest zwiastunem prawdy i obwieszcza ją w sposób niezwykle interesujący. Wie on bowiem więcej niż ci, którzy nie są szaleni. Dysponuje on widzeniem z innego wymiaru (...) W Europie szaleniec bliski jest postaci proroka (...). (Ale) szaleniec jest prorokiem naiwnym, który obwieszcza prawdę, sam o tym nie wiedząc. Prawda ujawnia się poprzez niego, wszakże on – ze swej strony – jej nie pojmuje” (Foucault, 1999: 245).

Niezwykle ważną cechą kulturowego mitu szaleństwa jest to, że literaccy szaleńcy (jeśli nie stają się jedynie elementem poetyckiego obrazowania) zazwyczaj **wariują na temat**. Rozumiem przez to, że w trakcie przekraczania granicy choroby **ich świat mentalny skupiony jest wokół określonych pojęć, które stają się ośrodkiem krystalizacji szaleństwa**. Szaleniec jest tym, który wyciąga ostateczne wnioski z przesłanek, które kształtują i nasze życie. Uwolniony spod władzy dyskursu prezentuje węzłowe problemy kultury w stanie czystym. Z tego względu literackie szaleństwo ma zazwyczaj charakter nie psychopatologiczny, ale kulturowy. Jego istotą nie jest materialna zmiana struktury mózgu bohatera (taka oczywiście też może zaistnieć, ale to kwestia drugorzędna), ale sprzeczność, zachodząca między znajdującymi się w jego umyśle strukturami rzeczywistości, które uniemożliwiają mu fortunne działanie. Dlatego pokazywany jest on zazwyczaj w sytuacjach granicznych – w momencie powstawania choroby, w jej nawrotach lub momentach polepszenia – w których sprzeczności te są wyraźniej widoczne.

Choroba i będące jej skutkiem wykluczenie owocuje nie tylko uprzywilejowaniem epistemologicznym, ale i silnym spotęgowaniem wyobraźni szaleńca. Jego umysł – niezakorzeniony w świecie komunikacji skazany jest na snucie bezustannych fantazji. Wizje te nie rozbijają się o „rzeczywistość”, gdyż słowa (obrazy), z których się składają, nie niosą za sobą balastu rzeczy – fantazmaty takie nie mają więc granic. Szaleniec fascynuje jako poeta, ktoś obdarzony wizyjnym umysłem, kto „myśli obrazami”. Odebranie wypowiedziom szaleńca funkcji komunikacyjnej skłania ku zwróceniu się ku funkcji poetyckiej, autoteliczności tekstu – stąd kolejnym elementem owego mitu jest **estetyzacja szaleństwa**. Estetyzacja ta dotyczy po pierwsze obrazów, które pojawiają się wewnątrz umysłu szaleńca, po drugie zaś obrazów (gestów, sytuacji), które tworzy on swoim ciałem. W tym drugim przypadku szaleniec staje się swego rodzaju estetyczną maszyną, która za pomocą swojego ciała generuje artystyczne obrazy (szczególnie widoczne jest to w przypadku teatru).

Szaleniec wyjęty jest nie tylko spod rygorów tradycyjnego myślenia (epistemologia) i komunikowania się (estetyka), ale także spod zasad etycznych – działa, mówiąc najogólniej, poza dobrem a złem. Nie jest tak, że szaleńcowi wolno wszystko. Jest karany za swe czyny tak samo jak każdy inny członek wspólnoty, ale, nie posiadając zinterioryzowanych norm społecznych, łamiąc zasady, na których opiera się wspólnota, szaleniec dopuszcza się aktu transgresji. Przekraczając granice, tym samym granice te zarysowuje. Trzeba śledzić ruchy szaleńców, gdyż to ich działania wyznaczają ciągle oddalającą (dzięki kolejnym przekroczeniom) linię granicy naszego dyskursu.

W literaturze modernistycznej szaleniec kroczy więc przed poetą: oczyszcza i poszerza dla niego pole walki. Po pierwsze, rozbija utrwalone konwencje myślowe, rozszerza granice poznania. Po drugie, odcina powiązania łączące słowa z rzeczami, które krępują literaturę, by na ich miejsce autor mógł wprowadzić nowe, estetyczne zależności. Po trzecie szaleniec jest motorem transgresji – przywraca literaturze jej rewolucyjną moc. **Szaleniec jest więc jedną z podstawowych figur modernizmu**, który cechuje „dominanta epistemologiczna” (McHale, 1997), opozycyjność wobec społecznych norm komunikacyjnych i antymieszczkańskość.

***Rozpacz* – szaleństwo burżuja**

Narrator *Rozpaczy*, fabrykant czekolady Hermann, natknąwszy się podczas swoich pełnych rozmyślań o sztuce i filozofii wędrowek na włóczęgę, Feliksa, z którym łączy go idealne podobieństwo fizyczne, wpadł na pomysł morderstwa doskonałego, które byłoby równocześnie genialnym dziełem sztuki. Przygotowawszy skomplikowany plan, zabija Feliksa, przebiera go w swoje ubranie, do którego wkłada dokumenty i porzuca „własne ciało” w podmiejskim lesie, po czym ucieka, by z oddalenia nasłuchiwać spekulacji prasy i radia dotyczących doskonałego morderstwa. Genialny plan ma tę ukrytą przed Hermannem (a początkowo także przed czytelnikiem) wadę, że podobieństwo mordercy i ofiary istnieje tylko w umyśle tego pierwszego. Morderstwo doskonałe okazuje się doskonałym partactwem – zabójca zostawia na miejscu zbrodni wszystkie informacje na własny temat. Do hoteliku, w którym się ukrywa, miast pochlebnych recenzji, zachwytów prasy nad zbrodniarzem-artystą, docierają niepokojące wieści o nadciągającym pościgu. Hermann rozpoczyna więc pisać *Rozpacz* – autokomentarz do swego dzieła, powieść, dzięki której świat zrozumie genialność dokonanej zbrodni.

Tekst stworzony przez osobę ogarniętą obłędem spisany jest niejako w obcym języku. Nie można go po prostu zrozumieć, można go jedynie przepisać w języku rozumu. Semantyczna jakość takiego tekstu rodzi się z **napięcia, jakie wytwarza się między dwoma tekstami i dyskursami, które rządzą ich powstaniem**, sama lektura zaś przyjmuje schemat czytania/pisania. Uczynienie narratorem szaleńca to krok ryzykowny, tym bardziej że Nabokov udziela mu nie tylko głosu, ale oddaje pod jego władanie tekst. Uczynienie narratora szaleńcem to typowo modernistyczna strategia, której celem jest spiętrzenie wewnątrz narracji problemów poznawczych, tak, by relacja narrator – odbiorca odwzorowy-

wała sposób poznawanie świata przez jednostkę, w rozpadającym się świecie nowoczesności. (Innymi typowymi dla modernistycznej powieści strategiami, które uwypuklają jej epistemologiczną dominantę, a które wykorzystuje Nabokov we wszystkich omawianych przez mnie powieściach jest oparcie tekstu na strukturze powieści kryminalnej i motyw *voyeryzmu*, co więcej wszystkie trzy teksty są wariacjami – w dużej mierze parodystycznymi na temat powieści o artyście). Lektura powieści modernistycznej, jak stwierdza Ryszard Nycz, polega na „rekonstrukcji sytuacji wypowiedzającego, przyjęciu jego punktu widzenia, a następnie podążaniu za nim (...) ku (...) strefom pewności i ukrytego porządku (...) Literatura modernistyczna rodzi się z radykalnego zerwania tradycyjnych więzi między jednostką a światem, a także między autorską intencją a tekstowym znaczeniem” (Nycz, 2001: 53).

Narrator-szaleniec wydaje się idealnym narratorem powieści modernistycznej. W przypadku *Rozpaczy* – wczesnego dzieła Nabokova – ów konflikt między narratorem a autorem przebiega w sposób dość czytelny. Czytelnik nie ma problemu z dotarciem do wspomnianych przez Nycza „stref pewności i ukrytego porządku”. Mówiąc inaczej – bardzo łatwo jest przepisać tekst Hermanna w języku rozumu. Udaje się to dzięki niekonsekwencjom, alogicznym szczelinom w jego narracji, spod których przebija nie tylko prawdziwy obraz historii morderstwa (groteskowo odmienny od zamysłów mordercy), ale i prawdziwe pobudki działań bohatera. Jako że przebieg zdarzeń opisywanych w *Rozpaczy* został już przez badaczy dokładnie zrekonstruowany², przyjrzę się tym pobudkom, którymi kierował się Hermann i tym samym zilustruję mechanizm epistemologicznego uprzywilejowania szaleńca.

Uprzywilejowanie to polega nie na tym, że Hermann posiadał szczególną umiejętność zadawania współczesności ważkich pytań – polega na będącej wynikiem obłądu konsekwencji w wyciąganiu wniosków z przesłanek, które i nam są dostępne. Te przesłanki to Nietzscheańskie tematy śmierci Boga, relatywizmu i wreszcie autokreacji jako jedyne go sposobu „bycia” w świecie pozbawionym zasad. Hermann staje wobec „otwartego morza”, o którym pisał Nietzsche w *Wiedzy radosnej*: „W końcu mamy przed sobą pusty horyzont, nawet jeśli jest ciemno, przynajmniej mamy przed sobą otwarte morze, nasze morze. Być może nigdy jeszcze nie było tak otwarte” (Nietzsche, 2004: 184).

² Wyczerpująco, wspierając się na pracach zagranicznych badaczy Nabokova, czyni to Leszek Engelking w postłowie do *Rozpaczy* (Nabokov, 2003: 223-246). Tam też kilka ciekawych uwag na temat problematyki szaleństwa w twórczości autora *Daru* oraz analiza kluczowej dla zrozumienia *Rozpaczy* figury sobowtóra.

To doświadczenie, które pulsuje podskórnym rytmem w społeczeństwach na początku XX wieku, ukryte przed zwykłymi ludźmi pod siecią społecznych zależności, staje się udziałem Hermanna. Na początku VI rozdziału narrator przeprowadza dowód na nieistnienie Boga, który rozpoczyna słowami: „Łatwo dowieść, że Bóg nie istnieje. Nie sposób przecież na przykład przyjąć, że poważny Jahwuś, taki mądry i wszechmogący, może tracić czas na podobnie obłąkańczą namiętność, jak gra w ludzików, że – co jeszcze bardziej niedorzeczne – ujął tę grę w przepisy potwornie trywialnych praw mechaniki, chemii oraz matematyki i że nigdy – proszę zauważyć, nigdy! – nie ukazał swojej twarzy (...)” (Nabokov, 2003: 111).

Niezależnie, jak ocenimy wartość intelektualną tych wywodów (a można je uznać za doskonały przykład „lokajstwa myśli”, którym brzydził się Dostojewski), dotyczą one kluczowych doświadczeń człowieka w XX wieku. Nabokov pyta nas, co się stanie, jeśli mieszczanin zda sobie sprawę z sytuacji, w której się znalazł? By na to pytanie odpowiedzieć, musiał uczynić Hermanna szalonym – by mógł przebyć on w błyskawicznym tempie drogę, która zajmie niemieckiemu mieszczaństwu kilkanaście lat.

Pisana na emigracji w Berlinie, na początku lat trzydziestych *Rozpacz* jest zapowiedzią szaleństwa, które wkrótce ogarnie Europę, zapowiedzią przypisującą odpowiedzialność nie samej władzy, ale obywatelom. Mogłaby być *Rozpacz* także wielkim atakiem na relatywizm, na świat bez Boga, jeśli jednak przyjrzymy się projektowanemu przez Hermanna porządkowi, to łatwo dostrzec, że nie relatywizm jest jego grzechem pierworodnym, ale odwrotnie – to dążenie do jednoznaczności, ustalenia porządków, hierarchii, apologia podobieństwa (taki tytuł chciał nadać *Rozpaczy* Hermann) – są źródłem przemocy. Ład projektowany przez pół-Niemca, pół-Rosjanina Hermanna (osobliwa hybryda mentalności niemieckiego mieszczaństwa połączona z totalitarną, uniwersalistyczną ideologią radziecką), oparty na obsesyjnej metaforze sobowtóra, nie jest konsekwencją relatywizmu, ale jedną z możliwych nań odpowiedzi. Nabokov wykorzystuje więc Hermanna-szaleńca, by ukazać sytuację człowieka w XX wieku, i równocześnie polemizuje z Hermannem-artystą, proponując odmienny porządek, oparty nie na hierarchii, podobieństwie i uniwersalności, ale na **różnicy**. Artystyczny przeciwnik Hermanna, Ardalion mówi tak: „Zapominasz pan, łaskawco, że artysta dostrzega przede wszystkim różnice pomiędzy rzeczami. Podobieństwo widzi profan” (Nabokov, 2003: 237).

Szaleństwo, które ogarnęło kilkanaście lat później Europę, przeprowadzone zostało nie pod sztandarami relatywizmu, ale pod sztandarami nowego, uniwersalnego porządku. Ten zaś wymaga zawsze krwi – nawet w mikroskali Hermannowskiego świata zabójstwo Feliksa było konieczne, by przyszpilić słowa do rzeczy.

***Lolita* – szaleństwo samoświadomości**

O ile w *Rozpaczy* Nabokov kontrolował narrację, zamykając Hermanna w klatce ironii, w *Lolocie* ironię tę, tak jak i swoje olśniewające opanowanie języka oraz samoświadomość podarował Humbertowi Humbertowi. Występuje on jako samodzielny podmiot i wypowiada wojnę kulturze, której reprezentantem jest autor. O ile dość łatwo poradziliśmy sobie z pisaniem/czytaniem prozy Hermanna, o tyle lektura *Lolity* oparta jest na niemożności przepisania doświadczeń Humberta, staje się **serią nieudanych redeskrypcji przeżyć szaleńca**. Zmusza to nas nie tyle do zakwestionowania naszego dyskursu, ile czyni dyskurs ten nieprzezroczystym, zakreśla jego granice. Proza Nabokova wykorzystuje szaleństwo na takiej zasadzie, na jakiej funkcjonuje język poetycki, jako pewnego rodzaju złamanie zasad komunikacyjnych, jako przedstawienie tekstu, którego nie da się przepisać zwykłym językiem, a więc ten zwykły język rozbijające. Różnica polega na tym, że język poetycki rozbija dyskurs po to, by zaraz uzupełnić utworzoną w nim wyrwę swoją własną materią (i tym samym udowodnić konieczność i niezbędność przyswojenia przez społeczeństwo słów poety), Nabokov natomiast chce, by dyskurs został trwale rozdarty, by na jego granicy miała miejsce ciągła transgresja.

By osiągnąć ten efekt, autor *Lolity* sięga po język profanacji. Narrację Humberta kształtuje przede wszystkim żywioł języka religijnego. Klamrą powieści jest inwokacja do Lolity: tekst rozpoczyna podstawienie w miejsce imienia Boga imienia dwunastoletniej dziewczynki, kończy zaś uznanie siebie za jedynego dyspozytora nieśmiertelności narratora i obiektu jego namiętności. Religijna rama tekstu stwarza przestrzeń dla profanacji, która możliwa jest tylko wtedy, gdy profanujący uznaje świętość profanowanego. Nie można bluźnić Bogu, jeśli się w niego nie wierzy, jest to wtedy pusty gest, który miast w Boga uderza jedynie rykoszetem jego wyznawców (tak dzieje się w przypadku Hermanna). Równocześnie ten, który dopuszcza się profanacji musi być szaleńcem, gdyż, uznając wartość, w którą uderza, dostrzegając granicę, którą przekracza, skazuje samego siebie na zagładę. W świecie religii traci nieśmiertelność, w świecie bez Boga – niszczy jedyną istotną wartość.

W świecie pozbawionym Boga *sacrum* nie znajduje się w centrum dyskursu, ale objawia się na jego granicach, w tym, czego zrobić i powiedzieć nie wolno. To, co zabronione, wyznacza granice poznania, stąd konieczność ich przekroczenia, konieczność, którą odczuwać może jedynie szaleniec lub stojący za nim i popychający go do przedśionków piekła artysta. Jak pisze Foucault: „Seksualność przywraca światu, w którym brak już przedmiotów, bytów i przestrzeni

do profanacji jedyny podział, jaki jest jeszcze możliwy (...). W świecie, który nie dostrzega już pozytywnego sensu sacrum, czyż profanacja nie jest tym prawie, co można by nazwać transgresją? Ta bowiem w przestrzeni oddanej naszym gestom i mowie przez naszą kulturę wyznacza nie tyle jedyny sposób na odnalezienie sacrum w jego bezpośredniej zawartości, lecz na odtworzenie go w jego pustej formie, w jego tym samym migotliwej nieobecności” (Foucault, 1999: 48).

Profanując ciało Lolity, Humbert odkrywa „pustą formę”, która kryje się pod pojęciem *sacrum* – warunkiem naszego funkcjonowania w świecie, jest konieczność stworzenia pustych form, nakazów i zakazów, które nie są wywiedzione z jakiegoś uniwersalnego prawa, a jedynie z naszego umysłu. Tylko takie arbitralne prawa pozwalają nam wytworzyć pewną **przestrzeń nakreśloną siecią zakazów, w której da się w jakiś sposób normalny, nieszalony funkcjonować.**

Biografię Humberta funduje mit wygnania z raj, toksyczna melancholia spowodowana utratą Annabel i „nadmorskiego królestwa”. Absurd egzystencji objawił w podwójnym geście – odbierając ukochaną i przynosząc w zamian odczucie temporalności istnienia. Humbert zostaje wygnany z „miejsca” w „czas” i z objęć ukochanej w objęcia żądy (w obu przypadkach traci substancję, na rzecz relacji – znamieną figurą śmierci Boga). Humbert, czując, że dotyka istoty egzystencji (cóż realniejszego od jego cierpienia) i otrzymując informację zwrotną w postaci kulturowego potwierdzenia wyższości swojego myślenia nad myśleniem społeczeństwa (jest tym „najbardziej świadomym”), swoje wzniosłe odczucie wyobcowania przerzuca na całość społeczeństwa. „Totalne zło”, które według Humberta rządzi światem, nie jest niczym innym jak intelektualną projekcją rozpoznanej przez niego sytuacji człowieka we wszechświecie na możliwość istnienia konkretnych struktur społecznych. Jego jednostkowe cierpienie wyklucza, w jego przekonaniu, istnienie sensu, nie może być on domniemaniem tego sensu w żaden sposób związany. Nabokov wskazuje, jak niektórzy ludzie za nieobecność, za milczenie Boga mszczą się na drugim człowieku.

Czytając *Lolite*, warto skupić się na tle działań Humberta – pisał o nim Nabokov w posłowniu: „Wiedziony potrzebą głębi i perspektywy (...) zbudowałem rozmaite północnoamerykańskie dekoracje. Musiałem stworzyć sobie rozweselające środowisko. Otóż nic tak nie rozwesela, jak filisterska wulgarność. Lecz jeśli o nią idzie, nie ma istotnej różnicy między manierami palearktycznymi a nearktycznymi. Pierwszy lepszy proletariusz z Chicago może być takim samym burżujem (w rozumieniu Flauberta), jak jakiś książę” (Nabokov, 2004: 314).

Nabokov podobny w swych przekonaniach do Flauberta, z jednej strony nienawidził mieszczaństwa, ale jeszcze bardziej bał się artystów, w których upatrywał zagrożenia dla społecznego ładu, uważał się za geniusza, ale jego najlep-

sze książki opowiadają o geniuszach przynoszących na świat zło. To właśnie „mieszczanie” (np. obie żony Humberta) niosą w *Lolocie* wartości, choć robią to w sposób nieuświadomiomy. To „filisterska wulgarność” – siłą inercji, konwencji, przyzwyczajenia, ale też jakiegoś **niezwykłego instynktu** („*Bourgeois* jest dla mnie czymś nie dającym się zdefiniować” – pisał Flaubert w jednym z listów i jak komentuje Hauser – „w słowach tych obok pojęcia nieokreśloności, zawarte jest także pojęcie nieskończoności” (Hauser, 1980: 282)) – utrzymuje trwałość społecznej tkaniny, w której każdy z nas jest jedynie oczkiem. Humbert jest jednym z tych Nietzscheańskich bohaterów, tak często spotykanych w literaturze XX wieku, którzy dostrzegli, że nasza kultura nie jest wspaniałym okrętem, płynącym po owym „otwartym morzu”, w stronę rajskich wysp liberalnej utopii, ale zbitą z przypadkowych, przegniłych desek tratwą rzucałą to tu, to tam, zaczyna tę tratwę rozbijać, by pokazać jak bardzo się mylimy.

W *Przygodach z wolnością*, analizując Miłosza krytykę Larkina, zauważył Piotr Śliwiński:

Śmiertelność jest pewnego rodzaju banałem, gdyż choć nie można jej oswoić ani przetrwać, to przecież należy ona do powszechnej świadomości. Nie jest tak, że tylko nieliczni pamiętają o śmierci, reszta zaś nie ma o niej żadnego pojęcia. Ta reszta, a w każdym razie większość tej reszty, stara się nie popaść w nicość przed terminem, ale jednak wieść życie w zgodzie z zasadami i ku jakiemuś pożytkowi wspólnoty, do której należy (Śliwiński, 2002: 125).

Nie wiadomo, czy Śliwiński mówi tu własnym głosem, czy rekonstruuje pogląd Miłosza – wiadomo jednak, że jeden z podstawowych problemów artysty modernistycznego – prerażenie brakiem świadomości „ludzkiej masy” – zostaje tutaj w sposób autorytatywny zniesiony. Gdyby Humbert podzielał przekonanie Śliwińskiego/Miłosza, to *Lolity* (*Lolity*) by nie było. Ta autorytarność badacza/poety nie wynika, jak się zdaje, z przekonania, iż odkrył on jakąś istotową prawdę o społeczeństwie. Jest raczej postulatem, sugestią, że bardziej korzystnym zachowaniem będzie założenie, że społeczeństwo rozumie naszą trudną egzystencjalną sytuację, niż utrzymywanie, że tylko nieliczna grupa wtajemniczonych (np. artystów, filozofów) zna prawdę o życiu i śmierci, inni zaś pogrążeni są w bezmyślnej vegetacji. Podobne liberalne przesłanie niesie ze sobą *Lolita* – nigdy nie dowiemy się, czy reszta społeczeństwa rozumie sytuację, w której się znajdujemy, nigdy nie dowiemy się, czy ich obojętność jest wynikiem jakiegoś głębokiego zrozumienia, czy przerażającego braku wyobraźni, jeśli jednak założymy drugą możliwość, zniszczymy nie tylko innych, ale i siebie.

Jak mówiła Maria Janion w dyskusji poświęconej Genetowi: „Ktoś musi powiedzieć nam, jak się popełnia zdradę, zadaje śmierć, pożera nieczystości, ale także, jak się dochodzi do kresu pożądania homoseksualnego, jako nieskończonego pożądania, pożądania śmierci – słowem, jak się przechodzi na drugą stronę, oczywiście pewnie również i po to, jak wspomina Genet, żeby wrócić na tę stronę. Dokonuje się tych wyborów w aurze transgresji, sakralizującej owe straszne postępy jako czyny ofiarne, jako akty poświęcenia i cierpienia, doprowadzające nas do wiedzy o pewnym doświadczeniu, o którym nigdy byśmy się może i nie dowiedzieli” (Genet, 1984: 261).

To właśnie Humbert mówi nam, jak to jest uwodzić małą dziewczynkę, jak to jest planować zabicie własnej żony, jak to jest zamordować swego rywala i przede wszystkim jak to jest mieć świadomość zła tych czynów. Musimy się o tym wszystkim dowiedzieć, by lepiej zrozumieć naszą kulturę, której trwanie zapewniają osoby takie, jak Waleczka czy Charlotte, a których istotę pozwalają nam zrozumieć tacy szaleńcy jak Humbert.

Uparte dążenie Humberta do światła (Lolity), jego Faustowski upór w dążeniu rozkoszy sprawia, iż na dnie profanacji dostrzega twarz Lolity. Pożądanie przekształca się wreszcie w miłość. Czym innym bowiem jest miłość, jeśli nie brakiem wiary w trwałość pożądania? Akceptacją przygodności, próbą nakreślenia słowami płaszczyzny, na której można normalnie żyć, a nie być tylko pragnieniem? Spowoduje to iż Nabokov napisze o Hermannie i Humbercie: „Obydwaj są neurotycznymi łajdakami, jest jednak w raju taka zielona alejka, po której raz do roku wolno przechadzać się o zmierzchu Humbertowi, Hermannowi natomiast piekło nie pozwoli nigdy oddalić się choćby na chwilę” (Nabokov, 2003: 7).

***Blady ogień* – szaleństwo interpretacji**

Blady ogień w literalnej warstwie określić można jako przygotowaną przez Charlesa Kinbote’a, krytyczną edycję poematu Johna Shade’a *Blady ogień*. Prócz poematu wydanie to zawiera napisaną przez Kinbote’a przedmowę, zbiór komentarzy oraz indeks. Czytelnik szybko orientuje się, że komentarz ma niewiele wspólnego z poematem, za to bardzo dużo z fantazjami Kinbote’a na temat „niebiańskiej Zemli” – urojonego kraju, którego komentator jest rzekomym wygnanym królem. Takie streszczenie jest jednak tylko jedną z możliwości odpowiedzi na pytanie, czym jest *Blady ogień*? Każdą z podanych przeze mnie informacji można podważyć – począwszy od realności nazwisk, autorstwa tekstów, domniemanego obłędu, aż po wiarygodność jakichkolwiek faktów podawanych przez nar-

ratorów. Jak pisał Brian McHale: „*Blady ogień* jest tekstem zdominowanym przez absolutną niepewność epistemologiczną: wiemy, że coś się zdarza, nie wiemy jednak co (...)” (McHale, 1997: 365).

W przedmowie Kinbote’a do poematu, Nabokov wkłada w usta (tekst) szaleńca prorocze słowa: „Niechaj mi będzie wolno stwierdzić, że bez moich przypisów tekst Shade’a po prostu nie zawiera w ogóle żadnej ludzkiej rzeczywistości (...)” (Nabokov, 1994: 26).

Kinbote objawia skryte marzenie każdego badacza, ale i ukrytą naturę interpretacji. Interpretator zawsze dąży do tego, by tak opleść tekst siecią własnych wyjaśnień, by przestał on samoistnie znaczyć, chce sprawić, by komentarz stał się integralną częścią tekstu, więcej, by był jego jądrem, istotą, i dalej – by tekst stał się jedynie suplementem do komentarza, wreszcie, by tekst zniknął i pozostał tylko samostanowiący komentarz, dla którego znikający tekst jest przykładem skuteczności, dowodem słuszności teorii, w której się rozpuścił. Interpretacja Kinbote dowodzi teorii Stanleya Fisha – autora słynnego artykułu *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* Tak jak u Fisha interpretator nosi w sobie tekst, dlatego w zasadzie nie potrzebuje go mieć przed sobą na zajęciach, tak Kinbote ma w swoim umyśle tekst Shade’a, można by powiedzieć, że jest on mu potrzebny jedynie materialnie – gdyby nie fakt, że być może (jak sugeruje wielu komentatorów) on sam również materialnie wytworzył tekst poematu. Przypatrzmy się niektórym strategiom interpretacyjnym Kinbote’a. Typowym dla niego zabiegiem jest uznawanie równoczesności zdarzeń za odmianę związku przyczynowo-skutkowego. Jeśli na przykład poemat opisuje zdarzenia, podając przy tym specyfikację czasową, a tego samego dnia z Zembla wyruszył pościg za zbiegłym królem, dla Kinbote’a jest to wystarczający dowód na to, że Shade w rzeczywistości pod pozorem autobiograficznych wynurzeń mówi o pościgu za Karolem Umiłowanym. W innym miejscu Kinbote stosuje zasadę sformułowaną niedawno przez Jarosława Kaczyńskiego (jeśli nie ma dowodów na współpracę z SB, to tym bardziej świadczy to o tym, że współpraca miała miejsce): brak bezpośrednich nawiązań do Zembla w tekście Shade’a dowodzi tego, iż Zembla jest jego centrum. Interpretacja Kinbote’a w kapitalny sposób ilustruje twierdzenie Todorova, iż „tekst to piknik, na który autor przynosi słowa, a czytelnik znaczenia”. Szalona interpretacja Kinbote’a – staje się na zasadzie wcześniej wskazywanego epistemologicznego uprzywilejowania – modelem każdej działalności interpretacyjnej. Jest **przerządzająco arbitralna**, równocześnie jednak nie można dowieść, że jest ona błędna (choćby dlatego, że nie dysponujemy odpowiednimi kontekstami). Interpretacja ta w jawny sposób żeruje na tekście Shade’a, ale równocześnie żywi go – będąc pozytywną odpowiedzią na pytanie Hillisa-Millera: „Ży-

wiciel karmi pasożyta i umożliwia mu przetrwanie, lecz jednocześnie jest przezeń zabijany, co przypomina sytuację »literatury« (...) uśmiercanej przez »krytykę«. A czy żywiciel i pasożyt mogą szczęśliwie współżyć w obrębie tego samego tekstu, karmiąc się nawzajem i dzieląc pożywieniem?» (Hillis-Miller, 1986: 286).

Z jednej strony komentarz ma zagłuszyć tekst Shade'a, gwałci komentowany poemat (tak jak Humbert gwałci Lolitę), z drugiej jednak – zostawia go naprawdę dziewiczym – tak jak dziewicza pozostała Lolita wewnątrz narracji Humberta.

Czemu Nabokov krytykuje interpretację za pomocą interpretacji jawnie anarchistycznej? Czemu każe nam szukać powiązań między tekstami, których nic nie łączy? Czemu zagłusza jeden tekst za pomocą drugiego i na odwrót? Jaki jest cel tej dwuznacznej gry? Na odpowiedź naprowadza nas fragment *Tymona Ateńczyka* (akt IV, scena 3, tłumaczenie autora):

Słońce to złodziej, przyciąga morze,
by ograbić je z wody;
księżyc to bezczelny złodziej
i swój błądy ogień wykrada słońcu;
morze to złodziej, co swą falą rozpuszcza
księżyc na słońce ży...

Błądy ogień – metafora organizująca tekst, oznacza chwałę, jaką interpretator ukraść chce interpretatowanemu tekstowi. Oznacza osłabienie działania samego tekstu powodowane czytaniem go poprzez komentarz. Oznacza wreszcie gwałt, jakim jest każda działalność wyjaśniająca, która wpisuje to, co nieznanne, w znany dyskurs, która zamyka nas w sidłach tautologii. Jak pisał Michał Paweł Markowski w poświęconym Foucault szkicu *Anty-Hermes*: „refleksja posługująca się komentarzem wpłataje się w nieskończoną zwierciadlaną grę znaczącego i znaczonego, która – »w otwartej serii dyskursywnych ponowień« – przekształca myśl nie tyle w filozofię różnicy (jaką ma być), lecz w filozofię Tego Samego (...)” (Foucault, 1999: 340). Istotą *Bladego ognia* jest znikający węzeł, którym Nabokov połączył autobiograficzny poemat i udającą dzieło naukowe fantasmagoryczną powieść. To mechanizm, którego celem jest rozbitcie dyskursu krytycznego, rządzonego logiką Egzegezy, filozofią Tego Samego i uwiecznienie różnicy. Połączenie dwóch tekstów i powiązanie ich rzekomą relacją egzegetyczną sprawia, że staje się *Błądy ogień* dziełem nieinterpretowalnym, takim, którego interpretacja jest zawsze pominięciem, wykluczeniem jakiegoś fragmentu tekstu. Nie jest tak, że Nabokov po prostu zniechęca nas do interpretacji – przeciwnie tekst jest swoistą pułapką na interpretatora, zmusza nas do szukania powiązań

między poematem a komentarzem. Część tekstu zawsze wystaje spod interpretacji i tym sposobem kompromituje ją – ale nie tylko po to, by pokazać Prokrustową naturę interpretacji, ale przede wszystkim po to, by sam tekst Nabokova załśnił swoim własnym ogniem, którego nie da się odbić, skrać. Jak pisał Richard Rorty: „Nabokov podzielał nadzieję Heideggera, że w końcu zaproponuje słowa i książki, które będą tak nieklasyfikowalne, w sposób tak wyrazisty nie będą podawać się któremukolwiek znanemu sposobowi zestawiania podobieństw i różnic, że nie ulegną (...) banalizacji” (Rorty, 1996: 218).

Szaleństwo Kinbote’a rozbija dyskurs krytyczny, wyzwala tekst Shade’a ze związków z rzeczywistością, pozostawia tekst w stałym rozedrganiu, nie pozwala przykleić się słowom do rzeczy, ale także do innych słów, do komentarza. Nabokov napuścił na siebie dwa poematy – jeden o życiu Shade’a i śmierci jego córki, a drugi o szaleństwie Kinbote’a i chwale Zembli – by spłotły się w śmiertelnym uścisku po wsze czasy (ta patetyczna metaforyka ukazywać ma rozmach zamysłu Nabokova, o którym pisał Rorty). To szaleństwo jest gwarantem, że nie zostaną one przez nas spetryfikowane w literaturoznawczych interpretacjach, które **parodiuje** Nabokov³. Widać nieśmiertelne może być tylko to, co nie ma żadnego celu, albo to, czemu celu nie umiemy nadać, a takim jest właśnie szaleństwo.

Szaleniec jako sługa poety – podsumowanie

Nabokov nie wierzy, i jak sądzę, podzielały ów brak wiary, że szaleństwo zbliża nas do jakiejś istoty człowieczeństwa. Skoro my tworzymy nasz świat – a temat konstruktywistyczny jest jednym z najważniejszych tematów Nabokova – szaleństwem byłoby oddawać ową konstrukcję pod kontrolę szaleńców. Co innego umiejętnie nimi sterować, wykorzystywać ich umiejscowienie poza dyskursem, by nasze własne konstrukcje budowane były z jeszcze

³ Ten parodystyczny charakter tekstu sugerowała Zofia Mitosek, która pisała: „Całą książkę można potraktować jako pamflet na filologię i krytykę literacką w duchu (...) *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza (...). Zabiegi tekstologiczne Kinbote’a można opisać jako nadininterpretację, a to co robi z tekstem jako satyrę na popularną wśród postmodernistów tezę o *misreading*, w myśl której każde odczytanie jest „nieodczytaniem” i wobec tego każde z nich, nawet ta horrendalna lektura, której dokonuje Kinbote ma rację bytu.” (Mitosek 2003: 247) Trzeba jednak pamiętać, że „zabiegi tekstologiczne” Kinbote’a pełnią dwuznaczną funkcję: są z jednej parodią interpretacji, ale równocześnie jej modelem. Na tej niemożliwej do pogodzenia sprzeczności buduje właśnie Nabokov teoretycznoliterackie i estetyczne sensy swego dzieła.

większym rozmachem. Próbowałem pokazać, w jaki sposób literatura wykorzystuje kulturowy mit szaleństwa, jak przejmuje ona strukturę i sposób odbierania szaleństwa przez społeczeństwo, dla własnych celów – epistemologicznych, etycznych, estetycznych.

Literatura modernistyczna chce przebywać na granicy społecznego dyskursu, na granicy tego, co powiedzieć wolno i można, a tego co zakazane i niewyobrażalne. Stara się nie zostać wchłonięta przez ów dyskurs, co według Foucaulta jest niezwykle trudne, gdyż burżuazję cechują „ogromne zdolności adaptacyjne”: „Dziś jednak (...) literatura powraca do swej normalnej (normatywnej, społecznej – S. W.) funkcji społecznej za sprawą pewnego rodzaju marnotrawstwa lub za sprawą przemożnej siły asymilacji, którą cechuje się burżuazja” (Foucault, 1999: 255).

Cytuję po raz kolejny autora *Archeologii wiedzy*, gdyż łączyły go z Nabokovem podobne idiosynkrazje (względem burżuazji) i podobny sprzeciw wobec okrucieństwa władzy. Marnotrawstwo, o którym pisze Foucault, rozumiem jako przesadne oddalenie się od dyskursu – stracenie z nim punktów stykowych i w konsekwencji przejście na stronę „sztuki dla sztuki” (w potocznym, negatywnie nacechowanym rozumieniu). Asymilacja zaś polega na uczynieniu z tekstu części obowiązującego dyskursu – przepisaniu go przez wspólnotę interpretacyjną (wbrew intencji autorskiej) w obowiązującym języku i tym samym uczynieniu go częścią „już znanego” („sztuka dla społeczeństwa”), gdy tymczasem modernści chcieliby „sztuki dla sztuki dla społeczeństwa”. Szaleństwo odgrywa tu trojaką rolę: pomaga postawić pytania, których nie da się wyartykułować w dyskursie racjonalności, pomaga literaturze odzyskać transgresywną moc i zachować autonomiczny – autoteliczny charakter.

Pisarze lubią stroić się w szaty szaleństwa albo – jak w przypadku Nabokova – wysyłać szaleńca, niczym chłopca na posługi, by przygotował wszystko przed wejściem pana – artysty. Lubią myśleć o sobie jako o kimś po części szalonym, gdyż wydaje im się, że, podobnie jak szaleniec, dzięki swojej sztuce mogą znaleźć się poza czy ponad dyskursem. Jest to, jak mi się wydaje, wynik pychy podobnej do tej, napędzającej działania Hermanna, Humberta i Kinbote’a, pychy, która jest koniecznym elementem każdego pisania. Zagłuszamy się nawzajem, chcemy pokryć świat siatką naszych interpretacji przekonani, że nasz komentarz jest ważniejszy, niż to, co się rozgrywa poza nim. Także Foucault nie jest tu bez winy, a przecież to on pokazuje nam, co jest, jak się zdaje, trudne do zaakceptowania, że szaleństwo nie jest niczym innym, jak tylko „nieobecnością dzieła”. Ale i Nabokowowi – choć uczynił z szaleńca sługę swojej sztuki – udawało się powiedzieć czasem o szaleńcach coś, co warte jest zapamiętania. W ostatnich

fragmentach *Obrony Łużyna*, tytułowy bohater, Aleksander Iwanowicz Łużyn, oszalały arcy mistrz szachowy popełnia samobójstwo, wyskakując z okna. Do zabarykadowanych drzwi dobijają się jego krewni i znajomi, by wreszcie dostać się do pomieszczenia:

Aleksandrze Iwanowiczu, Aleksandrze Iwanowiczu! – ryczało kilka głosów.
Ale żadnego Aleksandra Iwanowicza nie było.

Bibliografia

- Bielik-Robson A. (2004), *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, w: *Narracja i tożsamość*. Tom 1: *Narracja w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa.
- Foucault M. (1999), *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa.
- Genet J. (1984), *Dziennik złodzieja*, tłum. J. Kamiński, posłowie J. Prokop, Kraków.
- Hauser A. (1980), *Flaubert i Zola*, w: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. T. 2. *Zagadnienia. Interpretacje*, wybór A. Mencwel, Warszawa.
- Hillis-Miller J. (1986), *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*, tłum. G. Borkowska, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Kuhn T. (1985), *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa.
- McHale B. (1997), *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, tłum. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków.
- Mitosek Z. (2003), *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków.
- Musil R. (1971), *Człowiek bez właściwości*. T. 3, tłum. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, Warszawa.
- Nabokov V. (1994), *Blady ogień*, tłum. R. Stiller, Warszawa.
- Nabokov V. (2003) *Rozpacz*, tłum. i posłowie L. Engelking, Warszawa.
- Nabokov V. (2004), *Lolita*, tłum. M. Kolbusiewicz, Warszawa.
- Nietzsche F. (2004), *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków.
- Nycz R. (2001), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków.
- Rorty R. (1996), *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W. J. Popowski, Warszawa.
- Śliwiński P. (2002), *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków.