

Agnieszka Baczevska-Murdzek
Białystok

Proza Władimira Nabokowa lat 20–30. XX wieku wobec kryzysu tożsamości sztuki

Początek XX wieku, czas, w którym Władimir Nabokow tworzy swe rosyjskie dzieła, to w dziejach literatury okres, kiedy w reakcji na racjonalistyczną koncepcję rzeczywistości w umysłach artystów rodzi się potrzeba stworzenia nowej sztuki. Jej głównym zadaniem, w dobie nowoczesności, ma być z jednej strony udowodnienie istnienia autentycznego¹, co dokonać się ma na drodze przekraczania jednostkowego doświadczenia, z drugiej na obalaniu mitu realności w sztuce. Punktem wyjścia dla poszukiwań własnej formy jest zatem krytyka konwencjonalnego modelu sztuki.

W dziele Władimira Nabokowa odbywa się ona poprzez stopniowe odrzucanie i kwestionowanie kolejnych jej elementów i fałszywych wartości.

Одна из функций всех моих романов – доказать, что роман как таковой не существует вообще. Книга, которую я создаю, – дело личное и частное².

Droga do autentyczności w twórczości emigracyjnego pisarza, dzielącego wątpliwość innych twórców „dojrzałego” modernizmu co do istnienia prawdy jedynej, prowadzi od próby kompromitacji realizmu w literaturze do odkrywania rzeczywistości innego rodzaju, określanej w krytyce nierzadko

¹ S. Morawski, *Egzystencjalne pojmowanie literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 248–249.

² В. Набоков, *Это потеря для России, а не для меня*, «Правда», 23.04.2003, http://culture.pravda.ru/culture/2003/4/67/189/9997_Nabokov.html.

mianem *meta-świata*, a przez autora „Daru” („Дар”) postrzeganej w surrealistycznych wizjach m.in. jak synonim *czarnego i aksamitnego snu równomiernych ciemności, o ileż bardziej możliwego do przyjęcia i zrozumiałego niż pstra bezsenność życia*³.

Demaskowanie wpisanego w *mimesis* kłamstwa i fałszu⁴ opiera się u Nabokowa na stwierdzeniu absolutnej niedostępności bytu i całkowitej subiektywizacji poznania⁵, w tym również poznania językowego:

(...) przede wszystkim wydaje się rzeczą jasną, że gdy ktoś pisze, to robi to w określonym miejscu, nie jest po prostu jakimś duchem unoszącym się nad stronicą. Gdy rozmyśla i pisze, wokół niego coś się dzieje, na przykład jak teraz – wieje wiatr, na drodze wiruje kurz, który widzę przez okno (listonosz właśnie się odwrócił i nisko pochylony, nadal walcząc z wichurą, posuwa się do przodu). Całkiem przyjemny, odświeżający ten wariant pierwszy, daję chwilę wytchnienia i pomagam wprowadzić osobisty ton, ożywiając w ten sposób opowieść... No i w tym sęk, bo sztuczka handlowa, kompletnie wystrzępiona biedula, przez sprzedawców fikcji literackiej, nie do twarzy mi z nią, stałem się bowiem absolutnie prawdomówny⁶.

Odkrycie, iż realność zewnętrzną postrzegamy poprzez swoje doświadczenia, a zatem, iż nie istnieje obiektywna prawda o rzeczach i zjawiskach, staje się także udziałem bohatera, a zarazem narratora powieści „Oko” („Соглядатай”). Tematem „Oka” – jak stwierdza we wstępie do utworu sam jego autor – *jest proces śledztwa, który prowadzi bohatera przez piekło luster i kończy się fuzją bliźniaczych obrazów*⁷.

Poeta – samotnik o niejasnej przeszłości, gospodzin Smurow stawia przed sobą zadanie stworzenia prawdziwego w swym obiektywizmie portretu własnej osoby. Im bardziej jednak w swej dążności do ukazania pozbawionej subiektywizmu prawdy koncentruje się na sądach innych, tym bardziej oddala się od pierwowzoru.

³ V. Nabokov, *Oko*, Gdańsk 1994, s. 21–22. Kolejne cytaty z powieści będą oznaczała w tekście artykułu. Litera **O** oznacza tytuł. Liczba po oznaczeniu literowym odnosi się do strony, z której pochodzi przytoczony fragment.

⁴ W swojej książce poświęconej twórczości Nabokowa Jurij Lewing nazywa ją: „своего рода оптическим рефрактором”. Zob.: Ю. Левинг, *Вокзал-гараж-ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма*, Санкт-Петербург 2004, s. 375.

⁵ Zob.: А. Блюмбаум, Александр Долинин. *Истинная жизнь писателя Сирина*, «Критическая Масса», 2004, № 4, <http://magazines.russ.ru/km/2004/4/bl27.html>.

⁶ V. Nabokov, *Rozpacz*, Gdańsk 1993, s. 45. Kolejne cytaty z powieści będą oznaczała w tekście artykułu. Litera **R** oznacza tytuł. Liczba po oznaczeniu literowym odnosi się do strony, z której pochodzi przytoczony fragment.

⁷ V. Nabokov, *Przedmowa* [do:] V. Nabokov, *Oko*, s. 9.

Stopniowo Smurow odkrywa, iż wprowadzając w czyn ideę stworzenia autoportretu, doskonale mógłby nakreślić wizerunek życzliwego ludziom i zarazem ujmującego człowieka, ale też brutalnego, choć błyskotliwego, oficera Białej Gwardii, grzesznego kochanka, złodzieja, a nawet szpicla komunistycznego reżimu. *Tajemnicza sprawa, ta rozgałęziająca się struktura życia, w każdym minionym momencie wyczuwa się jakieś rozdroże, jakieś „stąd też” i „w przeciwnym razie”, przy czym oślepiające zygzaki rozwidlają się w dwie lub trzy strony na tle mroków przeszłości* (O, s. 27–28).

Nietrudno zauważyć, iż bohater powieści od początku odczuwa i przeżywa nieautentyczność własnej osobowości. Ta zdeformowana, niezależna od niego indywidualność wyraża się na wiele sposobów, m.in. przez utożsamianie jednostki z zespołem ról społecznych, jakie pełni i utratę własnej tożsamości. Stąd obiekcje bohatera, że jego osobowość faktycznie nie istnieje, albo jest zagubiona w wielorakich odbiciach „cudzych spojrzeń”. Człowiek często nie jest sobą: poddany spojrzeniu bliźnich ulega obyczajowym, intelektualnym i społecznym mitom, rozumianym jako schematy i stereotypy.

Bohater zdaje sobie zatem sprawę, że mógłby stworzyć niezliczoną liczbę własnych wizerunków, różniących się od siebie, a przecież jednak równie podobnych w swym oddaleniu od przedmiotu opisu.

Tym samym Nabokow zdaje się przybliżać do bergsonowskiej koncepcji słowa jako symbolu, które krąży wyłącznie wokół obiektu, dostarczając o nim jedynie wiedzy względnej. Poznanie absolutne, zgodnie z teorią metody indywidualnej, możliwe jest wyłącznie z wnętrza: to rodzaj „indywidualnej” sympatii, z której pomocą pogrążamy się w obiekt, by scalić się z tym, co w nim unikalne, a zatem niewyraźne⁸.

Przystanęłam, żeby pomyśleć, ile to się ostatnio wydarzyło, jak wiele nowych osób poznałem i jak zniewalająca, jak beznadziejna jest ta pogoń w poszukiwaniu prawdziwego Smurowa. Nie ma co się łudzić – wszystkie poznane przeze mnie osoby nie były ludźmi z krwi i kości, lecz przypadkowymi odbiciami lustrzanymi Smurowa; ale nawet to jedno, dla mnie najważniejsze, najjaśniejsze, i tak nie przybliżało mi wizerunku Smurowa (O, s. 76).

Ze względu na ogrom sprzecznych informacji, wędrówka bohatera w poszukiwaniu własnej tożsamości odbywa się ostatecznie w bezkształtnej przestrzeni, jaką wyznacza nieokreślone ja.

⁸ Zob.: S. Kern, *The Culture of Time and Space. 1880–1918*, Harvard UP, Cambridge, Mass 1983, p. 24–25.

Bo przecież ja nie istnieję: istnieje tysiące luster, które mnie odbijają. Z każdą zawartą znajomością rośnie zbiór zjaw na mój wzór. Gdzieś mieszkają, gdzieś się mnożą. Ja sam nie istnieję (O, s. 76).

Prowadzi go to do pogłębienia świadomości rozdźwięku między rzeczywistością zdroworozsądkową, a niepojętym bytem, ale też pozwala mu zauważyć przepaść, jaka rozpościera się między rzeczywistością zewnętrzną a światem przedstawionym.

W mikropowieści „Oko” wykorzystana została znana modernistyczna⁹ antynomia, której sens sprowadza się do przeciwstawienia wartości związanych z jednej strony z szeroko rozumianą konwencjonalną kulturą (ład, piękno, forma, słowo), z drugiej zaś z naturą, pojmowaną jako instynkt, podświadomość, emocje, a zatem to wszystko, co w człowieku nieracjonalne.

Krytyka sztuki, niezdolnej dotrzeć do prawdy o człowieku i świecie, staje się pośrednio sądem pisarza o kondycji języka, jako podstawowej materii do budowy dzieła literackiego, który to język nie jest w stanie oddać prawdy o świecie rzeczywistych pierwowzorów, a co zatem idzie nie jest zdolny prawdziwie opisać bytu.

Oto w jaki sposób mówi o tym bohater powieści „Dar”, wymieniając jednocześnie pewne pisarskie „słabości”:

Po pierwsze przesadne zaufanie do słowa. Zdarza się u pana, że słowo przemycą myśl, którą chce pan przekazać. Powstaje zdanie, może nawet znakomite, ale to jest mimo wszystko uprawianie przemytu, a co najważniejsze niepotrzebne, bo legalna droga stoi otworem¹⁰.

Bohater nie chce, za cenę powrotu do kulturowego *uniwersum*, wtłaczać świata na powrót w ludzkie kategorie. Pragnie, by sztuka ukazała mu swoje prawdziwe oblicze. *Okazało się, że rozmowa z Wainstockiem oznacza dla mnie początek nowego życia* (O, s. 27) – wyznaje Smurow.

⁹ Związki Nabokowa z osiągnięciami zachodniej awangardy zauważano już w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Zob.: Н. Андреев, *Сирин*, [в:] *Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология*, т. 1, Санкт-Петербург 1997, с. 220–230; Sam Nabokov, pytany wprost o swoje zachodnie korzenie, nigdy nie odzęgnywał się od bliskości ideałów zachodnioeuropejskiej nowoczesności. Pośród ulubionych pisarzy wymieniał Flauberta i Prousta. Zob.: В. Набоков, *Интервью данное Андрею Седых*, [в:] *Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*, т. 2, Санкт-Петербург 2000, с. 145–146. Po raz pierwszy wywiad był opublikowany w ryskiej gazecie „Сегодня” 4 listopada 1932 r.

¹⁰ V. Nabokov, *Dar*, Warszawa 1995, s. 433. Kolejne cytaty z powieści będą oznaczały w tekście artykułu. Litera D oznacza tytuł. Liczba po oznaczeniu literowym odnosi się do strony, z której pochodzi przytoczony fragment.

Wyraźnie oddalając się od kategorii naśladownictwa, Sirin wkracza stopniowo w poetykę snu, wyznając dalej ustami bohatera powieści „Oko”: *Wiara w widmową istotę mojej egzystencji upoważniała mnie do pewnych przyjemności*¹¹.

W swych wywodach na temat kondycji sztuki Nabokow nie przestaje jednak na dystansowaniu się wobec pozostającego w służbie *mimesis* języka, który sprowadzony do funkcji naśladowczych przeobraża się w wizji pisarza w potok „komunałów” (O, s. 71).

Podążając w stronę interpretacji świata i burzenia literackiej konwencji, Nabokow-Sirin głosi krytykę realistycznego iluzjonizmu, tym razem obwiniając niedoskonałego literata w nieudolnym naśladownictwie:

Po drugie pewna nieumiejętność przetwarzania źródeł: jakby nie mógł się pan zdecydować, czy dawnym sprawom i wypowiedziom narzucić swój styl, czy też wyostrzyć jeszcze ich własny. Zadałem sobie ten trud i porównałem niektóre fragmenty pańskiej książki z tekstem pełnego wydania dzieł Czernyszewskiego, do którego pan zapewne sięgał: znalazłem między stronicami popiół z pańskich papierosów (D, s. 434).

Bohater Nabokowa zauważa iluzoryczność poszukiwań własnego wyrazu poprzez odcisnięcia swojego piętna na podatnym na zmiany świecie, a to z kolei prowadzi go do odkrycia, że: *Wszystko, co w naturze i sztuce najbardziej czarujące wspiera się na oszustwie* (D, s. 466).

Koncepcja ta nierozzerwalnie wiąże się z zachowaniem dystansu wobec literatury. To dlatego w „Rozpaczy” („Отчаяние”) Nabokow bezprecedensowo obnaża warsztat „mistrza” słowa, pozwalając czytelnikowi krok w krok podążać za stwórcą literackiego świata.

Główny bohater powieści Herman już na wstępie pozbawia czytelnika poczucia, że ten uczestniczy w prawdziwym zajściu:

Gdym nie był całkowicie pewny swojej siły pisarskiej i cudownej zdolności wyrażania myśli z największą gracją i żywością. Tak mniej więcej zamierzałem rozpocząć swoją opowieść (R, s. 11).

W takim potraktowaniu tematu, można się doszukać asocjacji z twórczością Andre Gida i jego powieścią *Falszerze*, w której podobnie jak u Sirina głównym bohaterem jest pokazany przy pracy pisarz. Przy czym w obu utworach równocześnie z rozmyślaniami autora na temat kształtu rodzącej

¹¹ V. Nabokov, *Obrona Łużyna*, Warszawa 2005, s. 27.

się na naszych oczach książki, rozwija się równoległa akcja, jaką nie od razu bierzemy za właściwą powieść. Podobny zabieg stosuje zresztą Nabokow w „Oku”.

*Pisarz występuje zatem przeciw zasadzie weryzmu, tak chętnie stosowanej w prozie pierwszej połowy naszego stulecia*¹².

No i w tym sęk, – powie ustami głównego bohatera powieści „Rozpacz” – bo to sztuczka handlowa, kompletnie wystrzępiona, biedula, przez sprzedawców fikcji literackiej, nie do twarzy mi z nią, stałem się bowiem absolutnie prawdomówny (R, s. 45).

Swą koncepcję „sztuki prawdziwej” Nabokow-Sirin opiera równocześnie na odrzuceniu i piętnowaniu potrzeby schlebiana gustom publiczności.

Kwestia zatracania artystycznego ja w obliczu pokusy sławy pełniej jeszcze rozwinięta zostaje na kartach powieści „Król. Dama. Walet” („Король. Дамa. Валет”) w wizji sztuki modnej, która staje się w mniemaniu pisarza profanacją prawdziwej idei tworzenia. Rzecz dotyka równocześnie problemu gustów prymitywnych, jakich doskonałym ucieleśnieniem okazuje się pretensjonalna Marta, która, jak informuje nas rzeczowo narrator powieści:

Nabyła obrazy i porozwieszała je w pokojach, zrobiła to pod okiem bardzo modnego w owym sezonie artysty, który uważał za możliwe do przyjęcia każde dzieło pod warunkiem, że jest brzydkie, bezsensowne i namalowane gęstymi chlapnięciami farby – im bardziej upakane i brudne, tym lepsze¹³.

Ironia, z jaką Sirin doskonale obnaża niekompetencję profana, rzekomego autorytetu w dziedzinie ludzkiej działalności artystycznej, niesie w sobie pogardę dla wyzbytego wszelkich sensów artystycznego działania.

Sztuka jest więc dla Nabokowa czymś więcej niż tylko pustą zbieraniną znaków. Jest ona zdaniem pisarza doskonałą kreacją nowego świata¹⁴, o czym niejednokrotnie, ustami bohaterów swych powieści, donosi czytelnikowi sam ich autor.

¹² J. Strzemżalski, *Mieszkaniec mostu*, „Literatura”, 1990, nr 10, s. 6.

¹³ V. Nabokov, *Król, Dama, Walet*, Gdańsk 1994, s. 39. Kolejne cytaty z powieści będą oznaczała w tekście artykułu. Litery **KDW** oznaczają tytuł. Liczba po oznaczeniu literowym odnosi się do strony, z której pochodzi przytoczony fragment.

¹⁴ „Prawdziwy pisarz tworzy swój własny świat”. А. Леденев, *Нabокoв и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века*, Москва – Ярославль 2004, с. 84.

Doskonale wiedział, że za drzwiami nie ma żadnego Franza, że to on stworzył Franza kilkoma zręcznymi muśnięciami swojej lekkiej fantazji. Jednakże trzeba było doprowadzić ten żart do jakiegoś naturalnego końca. Byłoby głupio, gdyby płód wyobraźni zużywał kosztowny prąd elektryczny albo próbował rozciąć sobie ostrą brzytwą żyłę szyjną (KDW, s. 205).

Zarażona szaleństwem sztuka Nabokowa przekracza tradycyjne ramy. Miejscem, w którym się objawia, jest już nie samo dzieło, lecz przestrzeń¹⁵, w której styka się ono z odbiorcą¹⁶.

Żegnaj więc księgo! Nawet zwidom los odwlec śmierci nie zezwala. Eugeniusz z kolan już się dźwiga – ale poeta się oddała. Nie może jednak słuch się rozstać nagle z muzyką, niech po prostu opowieść zgaśnie – los się waży, gdzie kropkę kładę, tam uważny rozum nie uzna wszak granicy; trwające widmo bytowania błyska więc nadal zza stronicy jak obłok, który jutro wstanie – no i nie kończy się pisanie (D, s. 468).

Jednak, jak słusznie zauważa Maurice Couturier Nabokov wcale nie ogranicza naszego uczestnictwa w powieści do roli wymaginowanych podsluchiważy. Chce również, aby czytelnik dzielił z nim *erotyczno-poetycką władzę nad językiem*¹⁷.

В том случае, если между ними (художником и читателем – А. В.-М.) нет контакта, либо виноват читатель, либо творение писателя настолько бездарно, что он не имеет права называться художником¹⁸.

¹⁵ „Набокова вообще трудно заподозрить в переоценке субъективного я, влекущей подробное отслеживание перипетий творческого процесса. Сами по себе эти перипетии волновали его по другой причине, в связи с проблематикой смысла творческого акта, которая у него далеко уходит за пределы беседы с самим собой.” Zob.: Е. Ермолин, *Ключи Набокова. Пути новой прозы и проза новых путей*, «Континент», 2006, № 127, <http://magazines.russ.ru/continent/2006/127/ee20.html>.

¹⁶ Г. Хасин, *Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова*, Москва – Санкт-Петербург 2001, s. 149.

¹⁷ M. Couturier, *SEKS kontra TEKST. Od Millera do Nabokova*, „Literatura na Świecie”, 1987, nr 5–6, s. 252. Por.: „Wyjątkowość Sirina polega na włączeniu czytelnika do procesu twórczego”. Zob.: A. Ginter, *Świat za słowami Władimira Nabokowa. Zabawy słowne i ich przekłady*, Łódź 2003, s. 5.

¹⁸ *Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе*, редактор-составитель Н. Г. Мельников, Москва 2002. cyt. za: *Владимир Набоков. «Знаете, что такое быть знаменитым писателем?..» Из интервью 1950–1970-х годов. Составление и предисловие Н. Г. Мельникова. Переводы с английского, французского и итальянского*, Иностранная литература» 2003, № 7, <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/7/nabok.html>.

Stąd właśnie wyrasta nabokowska potrzeba interakcji, rodzącej się pomiędzy autorem, a odbiorcą jego dzieła¹⁹. Na kartach powieści Sirina wyraża się ona we wszechobecności gier, prowadzonych z czytelnikiem, stawianiu słów *w głupich i niezręcznych sytuacjach*, łączeniu ich *ze sobą błazeńskim ślubem kalamburu* (R, s. 48). Dzięki ciągłym zwrotom i przekraczaniu stereotypów, przejaskrawieniom i groteskowemu wynaturzeniu, pisarz chce psuć grę, mylnie utożsamianą z rzeczywistością.

Obecność takich chwytów ujawniają i inne fragmenty „Króla. Damy. Waleta”. Na ostatnich stronicach książki w świat przedstawiony utworu wkracza sam autor w towarzystwie żony. Niespodziewani goście przeprowadzają inspekcję powieściowego świata, co wprawia w zakłopotanie Franza, który ich rzecz jasna zauważył.

Zbiło go to z tropu i rozzłościło, że ten cholerny szczęśliwy cudzoziemiec, który ze swoją opaloną, bladowłosą towarzyszką śpieszy na plażę, wie absolutnie wszystko o jego kłopotach i być może lituje się, podśmiewając się trochę, nad uczciwym młodzieńcem uwiedzionym i przywłaszczonym sobie przez starszą od niego kobietę, przypominającą mimo swych eleganckich sukni i kremów do twarzy, dużą białą ropuchę (KDW, s. 231).

Napięcie budowane jest tu dzięki chwytowi uwypuklenia jednej dominującej cechy. Animalistyczne porównanie, charakterystyczne dla poetyki naturalistycznej, pełni w przytoczonym fragmencie funkcję deestetyzującą. Zastosowana w tekście metoda kontrastu (wygląd kobiety zestawiony z fizjonomią płaza) uświadamia nam, iż pisarz, przekonując wcześniej czytelnika zarówno o urodzie Marty, jak też szczęściu Franza, czy też o prawdziwości przedstawionej historii, w co być może nieopatrzenie uwierzyliśmy, zakpił sobie z naiwnego odbiorcy, przyjmującego świat, w tym również obszar literatury, jako rządzące się zasadami zdrowego rozsądku przestrzenie. Mamy tu więc do czynienia z procesem dekonstrukcji fikcyjnego świata²⁰.

Podstawowym doświadczeniem twórców dojrzałego modernizmu jest wątpliwość, co do istnienia prawdy jedynej. Konflikt rodzi się zatem pomiędzy konwencją, zgodnie z którą bohaterów awanturniczo-erotycznej intrygi

¹⁹ „Artysta stwarza odbiorcę, którego zadanie polega na zrealizowaniu reakcji założonych przez autora”. Zob.: A. Skotnicka, *Sztuka jako egzekucja w rosyjskojęzycznej prozie Vladimira Nabokova*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, pod red. A. Paszkiewicz i Ł. Kusiak-Skotnickiej, Wrocław 2003, s. 309.

²⁰ Por.: O. Романовская, *Типы и маски повествователя в рассказах В. Набокова*, [w:] *Актуальные проблемы современной Науки. Труды 3-ей Международной конференции молодых учёных и студентов*, Самара 2002, s. 22–23; Н. Анастасьев, *Феномен Набокова*, Москва 1992, s. 13.

zwykliśmy postrzegać, jako postaci idealne, a zastaną rzeczywistością, która brutalnie odsłania nam ułomności pary kochanków.

Nawiązując do tej kwestii Marta Antoniczewa zauważa:

(...) специфика Набокова, использующего модернистские и постмодернистские приемы в своей художественной практике, в отличие от Флобера и Толстого, реалистов XIX века, заключается в том, что герои романа “Король. Дама. Валет” напоминают скорее механических кукол, чем живых людей, автор ироничен в их оценке и во взгляде на них²¹.

Unaocnienie odbiorcom sztuki jej fałszu dokonuje się zatem poprzez stopniowe przekraczanie jednostkowego doświadczenia i w konsekwencji uświadomienie istnienia autentycznego²².

Leżąc na piersi Franza, rozwalając się na nim, mocna i ciężka, i trochę lepka od upału (KDW, s. 203) Marta nie ustępuje w niczym niezgrabnemu kochankowi, który mając *trudności ze zmianą spodni, przestępował z nogi na nogę, podskakiwał, podnosił jeden giczol i próbował wmówić sobie, że to tylko zły sen* (KDW, s. 231).

Groteskowa deformacja prowadzić ma ostatecznie do zakwestionowania stabilnej i harmonijnej rzeczywistości powieści-romansu, jakiego parodią staje się niewątpliwie „Król. Dama. Walet”. Parodia bowiem doskonale pozwala w mniemaniu Sirina zdemaskować mechanizmy realistycznego iluzjonizmu²³, uzmysławia przepaść między sztuką a światem, oddzielając ją radykalnie od życia. Uwrażliwiając na absurd, otwiera oczy na świat, doskonale realizując przy tym: *Najdroższe marzenie autora: przekształcić czytelnika w widza* (R, s. 22).

Na gruzach obalonych konwencji Nabokow buduje własną teorię sztuki. Okrycie niespójności bytu i artystycznych wizji prowadzi go ku modernistycznemu twierdzeniu, iż sztuka może przedstawiać tylko siebie samą lub swoje dążenie do wykroczenia poza siebie.

Widzisz, zaczęło się od kupieckiego rozmachu, a skończyło na niezwykle subtelnym ruchu. Czy to nie kanwa wspinałej powieści? Cóż to za temat!

²¹ М. Антоничева, *Набоков и аллюзии. О роли двойной аллюзии в романе В. Набокова “Король, дама, валет”*, «Заповедник», 2005, № 61, <http://www.zapovednik.literra.ru/N61/page06.html>.

²² S. Morawski, *Egzystencjalne pojmowanie literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 248–249.

²³ Aleksander Dolinin dowodzi, iż nabokowski model kultury składa się z trzech pięter: „(...) низший ярус отводится современной литературе, которая в прозе Набокова обычно пародируется или полемически обыгрывается с целью ее дискредитации”. Zob.: А. Долинин, *Истинная жизнь писателя Сирин*, Санкт-Петербург 2004, s. 18.

Trzeba to jednak obudować, osłonić, otoczyć gęstwiną życia – mojego życia, z moimi pisarskimi pasjami i kłopotami (D, s. 466).

W obliczu nieobiektywnej rzeczywistości również literatura, jak widzimy, nabiera w dziele Nabokowa oznak subiektywizmu. Sztuka jest bowiem dla pisarza projekcją osobowości artysty. To w każdym calu autorska wizja świata.

Powiedzmy jednak, że to wszystko przemieszam, poprzesztawiam, przeżuję, strawię..., dodam takich przypraw, tak przesyć sobą, że po autobiografii zostanie tylko kurz – ale taki, z którego powstaje najbardziej oranżowe niebo (D, s. 203).

Oranżowe niebo jest tu symbolem radości i szczęścia, jakich artysta doznaje w obliczu własnego tworzenia.

Nabokow, wzorem symbolistów, traktuje pisarza jako kreatora i sprawcę cudów²⁴, *cały świat jest tylko jego sztuką* (KDW, s. 206), literaturze zaś przyznaje funkcję stwórczą, ujawniając tym samym swą skłonność do tego, co indywidualne, wyjątkowe, fantastyczne, tajemnicze, dziwaczne, a nawet okultystyczne²⁵.

Jeśli jednak symboliści, kreując artystę jako konkurenta Stwórcy, traktują go w sposób wzniosły, Nabokow wydaje się być w tym względzie bardziej trzeźwy, a nawet przewrotny.

– *Oto nadchodzi artysta! Obdarzony iskrą bożą, der gottbegnadete artysta nadchodzi!* (KDW, s. 203) – wykrzykuje z woli pisarza, biegnący pod wiatr, plażowy fotograf.

Jego słowa nie sygnalizują wszystkich znaczeń na poziomie fascynacji bohatera osobą twórcy. W sposób wyraźny pobrzmiewa w nich pewien przewrotny, a nawet prześmiewczy dystans Nabokowa wobec symbolistycznej poetyki obrazu artysty²⁶. Dystans ten polega na częściowym wyjaskrawieniu,

²⁴ Por.: L. Engelking, *Sztukmistrz i czarownik*, „Tygodnik Kulturalny”, 1987, nr 24, s. 8.

²⁵ А. В. Леденёв, *Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века*, Москва 2004, с. 19.

²⁶ „Тем более уместно напомнить, что Набоков при всем его очевидном, охотно демонстрируемом эгоцентризме умел посмеяться и над самим собой и своим творчеством”. Zob.: В. Сахаров, *В. В. Набоков – Русский писатель*, «Русское поле», 2002, № 261, 03 марта, <http://www.lebed.com/2002/art2837.htm>. „Излюбленное занятие Набокова – игра со стилями, повествовательными манерами и интонациями, их комбинирование и пародирование”. Zob.: М. Амусин, *О несходстве сходного*, «Октябрь» 2000, № 2, <http://magazines.russ.ru/october/2000/2/amusin.html>.

a nawet udziwacznienu kontekstu, w jakim pojawia się samo słowo artysta, co z kolei prowadzi do zauważalnej deformacji postaci twórcy. *Писатель скептически отрубает слишком прямые пути к Абсолюту*²⁷.

A zatem nie ma dla Nabokowa rzeczy świętych. Stworzona jego piórem karykatura artysty wskazuje raz jeszcze na dominację w nabokowowskiej koncepcji świata pogardy dla wszystkiego, co ma charakter programowy i nadane jest z góry.

Принципиальной особенностью мирозерцания Набокова был тот явленный в его прозе дух и пафос внутренней свободы, который не позволял абсолютизировать никаких вещей, понятий и явлений мира сего²⁸.

Pisarz wypowiada wojnę *tyranii mód, gustów i autorytetów*. Ostatecznie uwalnia się w ten sposób od widma literackich konwencji, odrzucając je, by posłużyć się słowami Gombrowicza, niczym *przyciasne ubranie*.

S U M M A R Y

The satirical description of the Soviet Russia in Władimir Nabokow's novels written in Russian is under discussion in this paper. Irony, parody and grotesque are used by Nabokow to criticise both the Soviet system and the behaviour of common Soviet people.

P E 3 I O M E

Предметом анализа в настоящей статье является русскоязычная проза Владимира Набокова в контексте кризиса искусства начала XX века. Рассматриваются элементы пародии, иронии и гротеска, которые используются писателем прежде всего для обличения литературного веризма.

На развалинах прежней конвенции Набоков строит личную теорию искусства, которое, по мнению писателя, может отражать лишь себя или свое стремление выйти за собственные пределы.

²⁷ Zob.: E. Ермолин, *Ключ Набокова. Пути новой прозы и проза новых путей*, «Континент», 2006, № 127, <http://magazines.russ.ru/continent/2006/127/ee20.html>.

²⁸ Тамże.