Martyna Major

doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
e-mail: martyna.major@gmail.com

Ten, kto szuka skarbów… Innowacyjność *Wykładów o literaturze* Vladimira Nabokova

Someone who is looking for a treasure… Innovativeness in *Lectures of literature* by Vladimir Nabokov

Książka jest jak ciasno upakowany kuferek.
Przy odprawie celnej ręka celnika zanurza
się w nim niedbale, ale ten, kto szuka skarbów,
bada wszystko bardzo dokładnie[1].

I

Próbę określenia, iż dane dzieło charakteryzuje się dużym stopniem innowacyjności rozpocząć należy od działania zmierzającego do uzyskania definicji samego fenomenu innowacji. Zjawisko to, badane wielokrotnie i na różne sposoby, posiada tyle opisów, ilu jest analizujących je badaczy. Można jednak wyróżnić kilka zasad, które przyświecać winny tworzeniu dzieł, mających posiadać ów tajemniczy przydomek innowacyjnych.

[1] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2001, s. 138.

Innowacyjność pozostaje, pomimo swojego pozornego oderwania, w ścisłych związkach z konwencjami charakteryzującymi ogół kultury. Kreatywny autor powinien posiadać orientację w zakresie otaczającej go kultury, ponieważ konieczna jest znajomość granic, które pragnie się przekroczyć. Niepodobna stworzyć czegoś innowacyjnego, jeżeli nie posiada się wiedzy na temat aktualnego stanu badań i poszukiwań. Jednak istotne jest dostrzeżenie owej zależności w sposób, w jaki czyni to Derek Attridge, a mianowicie poprzez uznanie kultury za bazę, w której odnaleźć można luki czekające na wypełnienie[2]. Artysta powinien wykorzystywać wspomniane przez badacza puste miejsca – luki, by tworzyć dzieła innowacyjne. Będą one zatem posiadały fundament w postaci kultury, lecz w odpowiedni sposób przekształcony poprzez wprowadzenie nowych treści lub zasad, czyli cech świadczących o innowacyjności. Słowem-kluczem jest właśnie owo przekształcenie, dające możliwość mówienia o oryginalności dzieła.

Nie można oczywiście uznać, iż każde, nawet najmniejsze, przekształcenie zastanych granic i konwencji zasługuje na miano wytworu oryginalnego. Do prawidłowej weryfikacji konieczne jest zwrócenie uwagi na cel podejmowanych działań. By zasadne było mówienie o innowacyjności, dzieło winno „wytwarzać szczególny rodzaj różnicy względem tego, co było wcześniej, różnicy zmieniającej dany obszar i umożliwiającej późniejsze praktyki"[3]. Na uwagę zasługuje w tym momencie szczególnie druga część cytowanej definicji, bowiem dotyczy ona czasu następującego po pojawieniu się owocu działań kreatywnego artysty (w tym przypadku efektem starań stanie się dzieło literackie.). Wytwór jest, w myśl zasady praktyczności i użyteczności, przejawem pozytywnym, jeśli skłania kolejnych czytelników do przemyśleń na tematy w nim poruszane. Dzieło innowacyjne powinno inspirować odbiorców do zmiany sposobu postrzegania rzeczywistości, kultury, literatury. Krótko mówiąc, winno zyskać sobie grono naśladowców[4].

---

[2] D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 60-61.

[3] *Ibidem*, s. 60.

[4] Jest to jeden z zasadniczych warunków uznania danego odkrycia za innowację, ponieważ „odkrycie zostaje dokonane tylko po to, by mogło być powtarzane, wykorzystywane i wpisywane w odmienne konkrety". W myśl tej teorii każdy wytwór innowacji może być uznawany za takowy tylko wówczas, jeśli doczeka się grona odbiorców, pragnących kontynuować rozpoczęte przez innowacyjnego badacza dzieło. Kolejne przekształcenia i wykorzystania wzmacniają status innowacji, równocześnie dając jej szansę na dalszą egzystencję w sytuacji, gdy staje się ona faktem powszechnie znanym i akceptowanym. Należy nadmienić także, iż kolejne wykorzystania, pomimo swej istotnej funkcji, będą już tylko naśladowaniem innowacji, nie zaś innowacją samą w sobie. Poprzez swoją wtórność

Innowacja dostrzegana jest zawsze niejako *ex post* – w perspektywie przeszłości, na tle której wyróżnia się dzieło oryginalne. Założeniem artysty-innowatora jest zwykle motywowanie kolejnych badaczy, chcących naśladować innowację, dopracowywać ją, bazować na jej założeniach. Jednak nadal, pomimo możliwych kontynuacji i przekształceń początkowej idei zawartej w późniejszych opracowaniach, to pierwotne dzieło powinno stanowić podstawę. Ono winno stać się obiektem pierwszych badań. Dopiero później odnieść się można do kontynuatorów, porównując ich idee z pierwowzorem.

Dwa opisane powyżej wyznaczniki innowacyjności znajdują swoje odzwierciedlenie w *Wykładach o literaturze* Vladimira Nabokova. Badacz ten, dzięki swoim specyficznym poglądom na pisarstwo oraz sztukę czytania utworów literackich, wprowadza do nauki o literaturze pewne przekształcenie – oderwanie od znanych oraz akceptowanych kanonów i schematów. Proponuje nowe spojrzenie na czytelnika, jak również na dzieło. Z drugiej zaś strony, poprzez formę wykładów kierowanych do młodych ludzi – studentów literatury, spełnia kolejne kryterium innowacyjności. „Produkuje" następców swoich idei, osoby, które będą patrzeć na literaturę inaczej, przez pryzmat poglądów mistrza[5].

II

Wykłady o literaturze zachwycają precyzją badania utworów literackich, pochylania się nad każdym detalem, dostrzegania tego, co do tej pory było całkowicie niewidoczne dla czytelników lub też, przez niedopatrzenie, umykało ich uwadze. Nabokov wplata kwestie teoretyczne w analizę poszczególnych utworów literackich, a poprzez to daje czytelnikom (początkowo wyłącznie słuchaczom wykładów) możliwość zauważenia teoretycznych zależności w samym tekście, osadzenia teorii w praktyce. Autor stawia kilka tez, które zaskakują swoją odkrywczością i nowatorskim charak-

utracą status oryginalności. Zob. J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie Innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów,* red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 85.

[5] W dedykacji będącej równocześnie pożegnaniem ze studentami Nabokov stwierdza, iż podejmowane przez niego próby miały nauczyć słuchaczy obcowania z literaturą na zasadach, które on sam wyznaczył. Mówi: „Starałem się zrobić z was dobrych czytelników, którzy czytają książki nie po to, by infantylnie identyfikować się z ich bohaterami, nie po to, by z młodzieńczą naiwnością uczyć się z nich życia, nie po to wreszcie, by, jak to czynią akademicy, upajać się tworzeniem ogólnych prawd. Usiłowałem nauczyć was czytać książki dla ich formy, zawartych w nich wizji, dla ich artyzmu". V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit*., s. 482.

terem, a równocześnie są bliskie czytelnikowi i stosunkowo łatwe do wprowadzenia do sposobu lektury tekstów literackich.

Pierwszym założeniem, stanowiącym priorytet dla sposobu czytania tekstów, jest dla Nabokova odejście od czytelnictwa naiwnego. Autor *Lolity* zauważa, iż wyróżnić można co najmniej dwa rodzaje wyobraźni czytelniczej. Celem pierwszej, ocenianej przez Nabokova negatywnie, jest emocjonalny odbiór dzieła literackiego[6]. Zatrzymanie się na tym poziomie odczytania literatury zamyka drogę do głębszego poznania struktury dzieła, bowiem powoduje skupienie się na warstwie fabularno-przygodowej. Taki „ograniczony" czytelnik, charakteryzujący się ową „pośledniejszą" formą wyobraźni nie dostąpi prawdziwej przyjemności obcowania z tekstem literackim. Przyjemność tę może zapewnić mu wyłącznie „'bezosobowa' wyobraźnia i gotowość przeżywania artystycznych rozkoszy"[7]. Nabokov przekonuje studentów, że najistotniejsze jest ustalenie równowagi pomiędzy umysłami autora i czytelnika. Chodzi o dostrzeżenie pewnej nici powiązań, które pozwolą odbiorcy odkryć pierwotne zamiary i motywację działań autora dzieła. Ten drugi – prawidłowy – typ odbioru nie może jednakże pozostać całkowicie obiektywny, pozbawiony emocji i przeżyć, charakterystycznych dla pierwszego rodzaju wyobraźni czytelniczej. Jak twierdzi sam autor: „zachowanie pełnego obiektywizmu w tych sprawach jest oczywiście niemożliwe. Wszystko, co wartościowe jest w pewnym sensie subiektywne"[8]. Jednak, nawet w sytuacji braku możliwości osiągnięcia pełnego obiektywizmu odbioru dzieła, warto zachować pewien dystans, rozdzielający świat przedstawio-

---

[6] Nabokov rozwija ową myśl w następujący sposób: „Czytelnik przeżywa intensywnie sytuację opisaną w książce, ponieważ przypomina mu ona coś, czego doświadczył sam lub ktoś mu znany. Albo z kolei ceni sobie książkę dlatego, że ta coś ewokuje […]. Albo też – i jest to najgorsze, co może zrobić czytający – identyfikuje się on z jakąś postacią z książki." *Ibidem*, s. 37. Doskonałym przykładem definiowanego przez badacza negatywnego podejścia do kwestii literatury staje się postać Emmy Bovary, którą to Nabokov nazywa złą czytelniczką. Emma bowiem „odbiera książki emocjonalnie, powierzchownie, z młodzieńczą niedojrzałością, utożsamiając się z rozmaitymi heroinami romansów". Zob. *Ibidem*, s. 197.

[7] *Ibidem*. Problematykę uczuć towarzyszącym odbiorowi literatury podnosi również Roland Barthes, który podkreśla, iż: „podniecenie, jakie ogarnia nas może przy czytaniu powieści, nie jest podnieceniem „wizji" (w istocie, nic nie „widzimy"), lecz sensu, to znaczy wyższego porządku relacji, który także posiada swe wzruszenia, nadzieje, groźby, triumfy: 'to, co się dzieje' w opowiadaniu, z punktu widzenia rzeczywistości (realnego) dosłownie jest niczym; 'to, co się zdarza' – to sama mowa, przygoda mowy, której pojawienie się budzi radość." Zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4, s. 327-359. Przemyślenia te będą bardzo istotne również przy omawianiu poglądów Nabokova na temat formy utworu literackiego – jego struktury i stylu, które analizowane będą w dalszej części wywodu.

[8] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit.*, s. 197.

ny i świat rzeczywisty[9]. Ta rezerwa pozwoli uniknąć czytania za pomocą emocji, równocześnie nie powodując całkowitej utraty możliwości głębokiego zachwytu nad książką. Czytelnik, którego projektuje w swoich wykładach Nabokov, winien odnaleźć złoty środek pomiędzy dwiema postawami czytelniczymi. Musi z jednej strony okiełznać swoją wyobraźnię, z drugiej zaś zachować przyjemność lektury[10].

Założenie, które proponuje autor wydaje się strategią przydatną wielu czytelnikom, tracącym możliwość dostrzeżenie szczegółów przez zbyt emocjonalne podejście do utworu. Skupianie się na elementach świata przedstawionego – specyficznego daru autora dla czytelnika, powoduje konieczność racjonalnego – analitycznego odbioru dzieła. Dlatego, jak podkreśla autor *Bladego ognia:*

> najlepszym temperamentem dla czytelnika, takim, który albo się ma, albo należałoby rozwijać, jest połączenie temperamentu artysty i naukowca. Ktoś, kto jest tylko pełnym entuzjazmu czytelnikiem o artystycznej naturze ma skłonności do subiektywizacji swej postawy wobec książki, natomiast naukowy chłód w ocenie może przytłumić żar intuicji. Jeśli jednak potencjalny czytelnik jest całkowicie pozbawiony pasji i cierpliwości – pasji artysty i cierpliwości naukowca – nie będzie czerpał satysfakcji z obcowania z wielką literaturą[11].

---

[9] Subiektywizm, o którym wspomina Nabokov jako o elemencie koniecznym do prawidłowego odczytania utworu, odnosić się może do poglądów dotyczących postrzegania świata i rzeczywistości w koncepcjach Martina Heideggera. Niemiecki filozof uznawał, iż nie ma możliwości potwierdzenia istnienia jednej rzeczywistości, z którą mogliby utożsamiać się wszyscy ludzie. Twierdził natomiast, iż każdy człowiek posiada swój indywidualny sposób obserwacji i postrzegania otaczającego go świata, wynikający m.in. z osobistego doświadczenia i predyspozycji. Zob. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 49-65. Potwierdza się zatem pogląd Nabokova o niemożności osiągnięcia pełnego obiektywizmu w odbiorze dzieła literackiego (traktowanego jako element rzeczywistości, z którą styka się czytelnik). Każdorazowo zakładany początkowo pełny obiektywizm zostaje wyeliminowany przez subiektywne postrzeganie. Jednakże, jak twierdzi autor *Lolity* ideałem, do którego powinien dążyć każdy odbiorca literatury staje się oderwanie od osobistych przeżyć i uczuć, w celu osiągnięcia zaszczytu obcowania z „czystym" dziełem literackim.

[10] Koncepcję dwóch poziomów wyobraźni Nabokova można powiązać z ideą dwóch rodzajów czytelników autorstwa Umberto Eco. Autor kreujący swoją opowieść tworzy czytelnika modelowego, posiadającego odpowiednie kompetencje, pozwalające na odbiór danego dzieła. Byłby zatem ów czytelnik modelowy podobny do czytającego umysłem i „miejscem między łopatkami" czytelnika Nabokova. Czytelnik empiryczny – rzeczywiście dostępujący kontaktu z lekturą (pozostawiony niejako w toku lektury samemu sobie) może, jeśli nie uzyska odpowiednich wskazówek i strategii, stać się czytelnikiem naiwnym – emocjonalnym, podatnym na wpływy, wspomnienia, namiętności. Zob. U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 63-64.

[11] V. Nabokow, *Wykłady o literaturze, op. cit.*, s. 37.

Znów pojawia się sławiona przez Nabokova równowaga, której nie może zabraknąć prawdziwemu czytelnikowi.

Postulowana przez autora *Lolity* harmonia wytwarzana jest poprzez wielokrotne stykanie się z tekstem dzieła. Stąd wywodzi się kolejna zasada, która powinna przyświecać odbiorcy, chcącemu zasłużyć na status dobrego czytelnika – wielokrotność. „Dobry czytelnik, wielki czytelnik, czytelnik aktywny i twórczy jest czytelnikiem wielokrotnym", przekonuje swoich studentów Nabokov[12]. Pierwszy kontakt z dziełem nie daje odbiorcy możliwości dostrzeżenia wszystkich elementów tworzonego przez autora świata, nie pozwala na analizę szczegółów. Pierwsza lektura sprzyja natomiast próbom generalizacji, uchwycenia nadrzędnego (w mniemaniu wielu czytelników) sensu utworu. Prawdziwość koncepcji Nabokova potwierdza się w badaniach Umberto Eco. Włoski badacz zauważa, że czytelnik, który styka się z dziełem po raz pierwszy nie jest w stanie dostrzec związków czasowych pomiędzy wydarzeniami rozgrywającymi się w utworze[13]. Dopiero kolejne próby odczytania pozwalają na zauważanie swoistych zależności pomiędzy konkretnymi zdarzeniami, ułożenie „kawałków" dzieła w całość. Wspominane związki czasowe to nic innego, jak opisywane przez Nabokova szczegóły, stanowiące o realnym znaczeniu utworu.

---

[12] Podsumowaniem kwestii wymagań, jakie Vladimir Nabokov stawia czytelnikom, stać się może nieco ironiczny opis, który Jerzy Pilch przytacza w *Drugim dzienniku*. Cytowany przez Pilcha Michał Szymański pisze, że: „wymagania, które Nabokov stawia dobremu czytelnikowi, były […] wyśrubowane. Dobry czytelnik to czytelnik wielokrotny, obdarzony niecodzienną wyobraźnią, którą potrafi okiełznać, podążając za tekstem. […] Za nic ma idee, obrazy epoki, literackie szkoły i prądy. Najważniejszym instrumentem dobrego czytelnika – to chyba najsławniejsza fraza Nabokova – jest analityczny umysł i czułe miejsce między łopatkami, odcinek kręgosłupa, którym wskutek spotkania z cudowną kombinacją elementów literackiej fikcji wstrząsa przyjemny dreszcz. […] Dreszcz jest przeczuciem innego świata, przeczuciem, że jest się 'jakoś, gdzieś związanym z innymi formami egzystencji, w których sztuka stanowi normę." Cyt. za: J. Pilch, *Drugi dziennik*, Kraków 2014, s. 118. Wspominany przez Szymańskiego dreszcz, mający pozwalać na dostąpienie zaszczytu kontaktu ze „światem" literatury istotny będzie zwłaszcza dla dalszych rozważań, tyczących się zjawiska „ja" tekstowego.

[13] Zob. U. Eco, *Siedem przechadzek po świecie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 40. Umberto Eco opiera koncepcję wielokrotnego czytelnictwa na przykładzie swojej przygody czytelniczej związanej z powieścią *Sylwia*. Autor dostrzega zasadność wielokrotnego czytania, powracania do dzieł literackich. Jak sam stwierdza: „Doświadczenie wielokrotnego czytania tekstu na przestrzeni czterdziestu lat udowodniło mi, jak bardzo mylą się ci, którzy twierdzą, że rozbiór tekstu i szczegółowa interpretacja to wyrok śmierci dla magii dzieła. Za każdym razem, gdy tylko brałem do ręki *Sylwię*, mimo że znałem jej anatomię – być może dlatego, że znałem ją tak dobrze – znowu się w niej zakochiwałem, jakbym czytał ją po raz pierwszy." *Ibidem*, s. 18. Na podkreślenie zasługuje zwłaszcza fragment potwierdzający zasadność dokładnej, szczegółowej analizy i interpretacji dzieła. W ten bowiem sposób proponował lekturę dzieł Nabokov, któremu przyświecał cytat z Flauberta – „Jakimże mędrcem byłby człowiek, gdyby poznał dobrze choćby pięć lub sześć książek". Cytat za: V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit.*, s. 33.

Pragnieniem Nabokova – czytelnika i interpretatora, jest możliwość odbioru dzieła literackiego w podobny sposób, w jaki postrzega się dzieło malarskie. Kiedy patrzymy na obraz, jesteśmy w stanie objąć wzrokiem jego całość, dostrzec równocześnie wiele szczegółów, symboli, zależności. Książka nie daje czytelnikowi takiej możliwości, ponieważ zmusza do długiego, żmudnego aktu czytania, niejednokrotnie rozłożonego na wiele dni[14]. To przedłużone spotkanie z utworem skutkuje najczęściej zatraceniem wielu elementów istotnych dla zrozumienia koncepcji pisarza, jego autorskiej wizji. Dopiero drugi, trzeci i kolejny akt czytania umożliwia czytelnikowi postrzeganie książki zbliżone do percepcji obrazu. Skoro czytelnik zna już przebieg fabuły, wie, w jaki sposób następują poszczególne zdarzenia, jest zaznajomiony z całym wachlarzem bohaterów danego dzieła – posiada zatem ogólną orientację w zakresie warstwy fabularnej, może skupić się na tym, co umyka podczas pierwszej lektury – na szczegółach.

Pełne zrozumienie sposobu badania dzieł literackich, jakie cechuje autora *Lolity*, nie jest możliwe bez uprzedniego zapoznania się z tym, co Nabokov nazywa formą powieści. Forma składa się, w mniemaniu rosyjskiego pisarza, z dwóch komponentów: struktury i stylu. Struktura byłaby w tym przypadku „zaplanowanym modelem dzieła literackiego, zaś styl – manierą autora, prowadzącą do nadania utworowi wartości literackiej i odczucia doskonałości"[15]. Założenie, że każdy utwór zbudowany jest z dwóch opisanych powyżej składników powoduje konieczność dwutorowej jego interpretacji – opartej na badaniu struktury (czyli przede wszystkim warstwy semantyczno-fabularnej utworu[16]) oraz na analizie stylu danego autora, objawiającego

[14] Bliski koncepcji „jednorazowego" odbioru tekstu literackiego był również Edgar Allan Poe. W swoich tekstach teoretycznych pisarz podkreślał wielokrotnie, iż pisze krótkie formy literackie – opowiadania właśnie po to, by czytelnik mógł zapoznać się z nimi podczas jednorazowego seansu czytelniczego. Autor *Ligei* utrzymywał bowiem, że nawet krótka – kilkugodzinna przerwa w odbiorze powoduje oderwanie się od tekstu oraz utracenie więzi z przedstawionym przez autora światem. Zob. F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973. Nabokov posuwał się jeszcze dalej, ponieważ pragnął, by odbiór był natychmiastowy – dokonywany niemal w ułamku sekundy. Jednakże obie koncepcje prowadziły do podkreślenia znaczenia czasu odbioru w jakości czytania i rozumienia literatury.

[15] Zob. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit.*, s. 168.

[16] Jednak należy bardzo ostrożnie posługiwać się pojęciem fabuły, bowiem dla Nabokova stanowi ona wartość drugorzędną. Struktura powieści to, jak pisze autor: „przebieg danej historii, celowość podążania autora za tym czy innym wątkiem, dobór postaci, użytek, jaki z nich robi, ich wzajemne relacje, różne związane z nimi motywy tematyczne, splątanie i krzyżowanie wątków […]." Zob. *Ibidem*. Słowem, które nasuwa się samoistnie jest funkcjonalność owych elementów. Nie chodzi o podążanie za fabułą, bowiem ono nie prowadzi do wniosków, mogących zainteresować odbiorcę literatury. Istotny jest natomiast cel działań autora oraz ocena zasadności i sprawności wykorzystania wydarzeń i postaci,

się w „sposobie, w jaki funkcjonuje struktura”[17]. Zgodnie z przesłankami wynikającymi z tekstu należy odnieść się w pierwszej kolejności do zagadnień struktury powieści. Do tej pory nauczyciel wskazywał jak czytać, teraz zaś mówi, na co czytający winien zwrócić baczną uwagę.

Szczegóły, detale, drobnostki – oto, co zdaje się być najistotniejsze podczas lektury książek, zwłaszcza zaś wielkich, powszechnie uznawanych dzieł literackich[18]. Kierowanie się gotowymi uogólnieniami, powielanie schematów czytelniczych, znanych już przed aktem czytania opinii na temat utworu, oddala czytelnika od samego tekstu. Nabokov radzi, by najpierw „zebrać z wielką miłością słoneczne okruchy”[19], potem zaś dokonywać generalizacji sensu utworu. Podążając za sposobem myślenia autora *Wykładów o literaturze* nie jest możliwe dostrzeżenie i zrozumienie całości świata kreowanego przez Karola Dickensa w *Samotni,* jeśli czytelnik przystąpi do lektury z gotowymi oczekiwaniami w kwestiach wątku miłosnego powieści oraz dramatu ubogich, nieszczęśliwych dzieci. Zniknie wówczas, jak podkreśla w analizie dzieła Nabokov, równie emocjonujący i ciekawy wątek biograficzny czy też kryminalny, nie wspominając już o charakterystycznym stylu twórczości Dickensa, przejawiającym się w grach słownych i specyficznie tworzonych opisach miejsc.

Poszanowanie dla zasady dostrzegania szczegółów i nadawania im ogromnej roli w obrębie warstwy semantycznej utworu widoczne jest w analizach, których dokonuje Nabokov. Jednym z najbardziej ilustratywnych przykładów tej techniki jest obserwacja tycząca się kolorystyki w przywoływanej powyżej *Samotni* Dickensa. Nabokov analizuje tę kwestię bardzo dokładnie, by ostatecznie wysnuć wniosek, iż każdy z bohaterów powieści posiada przypisany kolor, który widoczny jest w jego otoczeniu w momencie, gdy bierze on bezpośredni udział w akcji utworu[20]. Każda z barw ma przy tym funkcję charakteryzującą daną postać, przydającą jej konkret-

---

które pojawiają się w danej powieści. Badając strukturę nie analizuje się zatem kolejności wydarzeń rozgrywających się w utworze, lecz sprawność łączenia owych wydarzeń, ich wzajemne powiązania, skutki z nich wypływające.

[17] *Ibidem*.

[18] Nabokov wielokrotnie powtarza studentom – zwłaszcza w czasie analizy konkretnych utworów literackich, znamienne słowa: „Czytając, powinniśmy dostrzegać i pieścić szczegóły; Pieśćcie najdrobniejsze szczegóły.” Mnogość wskazówek dotyczących problematyki szczegółów prowadzi do wniosku, iż Nabokov pozostawał wierny ten metodzie interpretacyjnej oraz chciał przekonać swoich słuchaczy, iż stanowi ona podstawę dobrego odczytania dzieła. Zob. *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

[20] Zob. *Ibidem*, s. 109.

ne cechy, wartościującą. Można zatem uznać, że pozornie nieposiadający znaczenia szczegół – barwa towarzysząca postaciom, dla Nabokova stanowi bazę do interpretacji i pozyskiwania nowego sensu.

Drugim niezmiernie ważnym elementem dzieła literackiego, jak zostało już nadmienione nieco wcześniej, jest styl. Nabokov nakłania czytelnika do poszukiwania specyficznych wyznaczników stylu danego autora, które, jak podkreśla, pozwalają na jednoznaczną identyfikację dzieła z osobą twórcy. Badacz charakteryzując styl mówi, iż:

> to nie narzędzie, nie metoda, nie kwestia samego doboru słów. Jako coś więcej niż to wszystko razem, styl jest wewnętrznym komponentem lub cechą charakterystyczną osobowości autora. A zatem, kiedy mówimy o stylu, rozumiemy przez to niepowtarzalną naturę konkretnego artysty i sposób, w jaki ta natura wyraża się w jego twórczości[21].

Autor *Lolity* nadmienia ponadto, iż styl wybitnego artysty jest dobrem, które niejako doprasza się analizy i próby zrozumienia. Każdy człowiek posiada swój charakterystyczny styl, jednak nie przejawia on znamion geniuszu. Tylko styl artysty zasługuje na uznanie. Nabokov łączy zatem specyficzny styl pisarski ze zjawiskiem talentu artystycznego, tym samym negując wszelką możliwość wykształcenia interesującego i bogatego stylu u osoby, która nie posiada talentu do tworzenia literatury[22].

Wykłady o literaturze stanowią niezwykle bogaty zbiór analiz stylów znanych europejskich pisarzy. Każdy z wykładów[23] obfituje w badania stylu autora. Są one wyróżnione i dokładnie opisane – jak dzieje się to w przypadku *Mansfield Park*, *Samotni Pani Bovary*, czy *W stronę Swanna* lub też ukryte w toku interpretacji, co widoczne jest m.in. w opisie opowiadania *Dziwny przypadek doktora Jekylla i pana Hyde'a*. W działaniach Nabokova zauważyć można pewną celowość. Jest on miano-

[21] *Ibidem*, s. 102.

[22] „Dlatego właśnie nie wierzę, żeby można było nauczyć pisać kogoś, kto nie posiada wrodzonego literackiego talentu. Tylko w takim przypadku można pomóc młodemu autorowi odnaleźć siebie, uwolnić jego język od klisz, wyeliminować niezdarność, wytworzyć nawyk poszukiwania z anielską cierpliwością właściwego słowa, […] które odda z największą precyzją dokładny odcień i intensywność myśli". *Ibidem*, s. 103.

[23] Posługując się słowem „wykłady" autorka ma na myśli całości tematyczne, związane z konkretnym dziełem literackim, nie zaś wykłady w znaczeniu akademickim.

wicie zwolennikiem stwierdzenia, iż czytelnik powinien z łatwością i naturalnością rozpoznawać dzieło konkretnego autora po samym tylko stylu utworu. Styl autora staje się więc niezwykle istotnym elementem dzieła literackiego. Dokładna, bardzo dociekliwa analiza stylistyczna każdego z omawianych dzieł prowadzi do wyrobienia w studentach nawyku zwracania bacznej uwagi na tę problematykę i wychwytywania owych charakterystycznych wyznaczników pisarstwa danego autora. Tylko wówczas powiedzie się proponowany przez Nabokova eksperyment z rozpoznawaniem autorstwa fragmentów utworów[24].

Z drugiej jednak strony autor *Wykładów o literaturze* wielokrotnie podkreśla, iż świat, który pisarz tworzy jest całkowicie oderwany od otaczającej go rzeczywistości[25]. Zatem, cechy stylu Kafki, Dickensa czy też Stevensona, które widoczne są w ich utworach, nie mogłyby odnosić się do realnego autora, lecz raczej do podmiotu (postaci narratora), dostrzeganego przez czytelnika w utworze. Zależność ta powoduje konieczność odniesienia się do problematyki szeroko opisywanej i badanej, mianowicie kwestii podmiotu – „ja" tekstowego[26]. Analizując *Mansfield Park* Nabokov dostrzega, iż Jane Austen kreuje jedną z bohaterek opowieści na wyrazicielkę własnych poglądów i ideałów. Fanny Price to postać stanowiąca odwzorowanie uczuć angielskiej pisarki. Nabokov używa określenia *filtr* mającego jeszcze mocniej podkreślić związek pomiędzy bohaterką opowieści i autorką. Autor *Lolity* pisze, że Fanny odgrywa w powieści rolę czynnika *przesiewającego*, ponieważ to przez pryzmat jej odczuć i przekonań czytelnik poznaje inne postaci, zaangażowane w akcję utworu.

---

[24] Zob. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit.*, s. 284. Nagrodą za wytworzenie w sobie umiejętności rozpoznawania dzieła wyłącznie po stylu pisarskim jego autora jest według Nabokova satysfakcja odbiorcy, przejawiająca się w *radosnej pewności*.

[25] Problematykę mimetyczności (lub jej braku) w obrębie tekstów literackich szerzej opisuje Michał Paweł Markowski w tekście dotyczącym pojęcia reprezentacji. Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, Kraków 2006, s. 287-333.

[26] Nabokov projektuje własną – gruntownie przemyślaną, koncepcję trzech typów obecności autora w dziele. Pierwsza, niejako tradycyjna, postuluje obecność narratora, który przemawiając w pierwszej osobie staje się reprezentacją autora. Badacz uwzględnia ponadto tzw. narratora „na pół etatu" (określenie V. Nabokova), pełniącego prócz roli narratora również funkcję bohatera opowieści, traktowanego na równych prawach z innymi protagonistami. Drugi typ to już tzw. „bohater przesiewowy", stający się zwierciadłem, przez które czytelnik „widzi" wszystkie opisane w utworze relacje, miejsca, postaci. Ostatni rodzaj reprezentacji stanowi autorska koncepcja Nabokova – tzw. *perry*, czyli postać istniejąca na prawach podobnych do kreacji bohatera przesiewowego, lecz pozbawiona znaczenia dla struktury utworu. *Perry* bowiem tworzony jest wyłącznie w celu uzyskiwania przez odbiorcę dostępu do konkretnych miejsc i osób. Zob. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit.*, s. 149.

Postać Fanny Price w powiązaniu z jej rolą w opowieści o rodzinie Bertramów konotuje skojarzenia z teorią „ja" sylleptycznego. Jest to, jak opisuje Ryszard Nycz:

> „ja", które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe[27].

„Kopciuszek" z Mansfield (określenie V. Nabokova) i Austen stać się mogą, w myśl powyższej teorii, dwoma odbiciami tego samego „ja". Autorka przelewa część swojego światopoglądu w obręb świata przedstawionego tworząc postać siostrzenicy lady Bertram. Tym samym zyskuje możliwość głębszego wnikania w strukturę samego tekstu, jego swobodnego przekształcania.

Kwestią, która może przeczyć wysuwanym powyżej wnioskom jest brak zgodności nominalnej pomiędzy „ja" empirycznym i „ja" tekstowym[28]. Jednakże, sprzeczność ta staje się mniej wyraźna, przy zwróceniu uwagi na opisaną przez Nabokova etymologię imienia Fanny[29]. Poprzez powiązania rodzinne pierwowzoru postaci panny Price Jane Austen buduje relację z bohaterką, nadaje jej status nadrzędny w stosunku do innych postaci pojawiających się w powieści.

Drugim odnoszącym się do tej teorii typem bohatera zdaje się Estera, postać opisana przez Karola Dickensa w *Samotni*. Nabokov zwraca uwagę, iż Estera zostaje zrównana z autorem, bowiem ona sama „pisze" niemal połowę powieści. Autor oddaje bohaterce głos, pozwala jej na pozornie swobodne kształtowanie formy opowieści, jednak sam nadal jest obecny i kontroluje działania bohaterki. Tym samym model:

---

[27] R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 109.

[28] Ryszard Nycz zakłada, iż „najbardziej znamiennym sygnałem […] jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzec można, śmiałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii". Zob. *Ibidem*.

[29] Nabokov tłumaczy studentom, że imię Fanny autorka nadaje bohaterce na cześć swojej ukochanej bratanicy. Zabieg ten powoduje subiektywizację postaci panny Price. Równocześnie przydaje on Fanny status postaci wybranej przez autorkę, spełniającej specjalną rolę w toku akcji powieści. Tym samym Jane Austen stworzyła sobie możliwość bezpośredniego „wejścia" w strukturę tekstu, wypowiadania się w utworze, bez konieczności wprowadzania dodatkowego podmiotu (występującego w roli narratora) – ilustrującego jej poglądy i przekonania, a równocześnie zaburzającego strukturę utworu. Zob. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit*., s. 98, 148-149.

> dawniejszy, z założenia hierarchiczny i wertykalny, oparty na opozycji powierzchni i głębi, wyparty zostaje przez model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym „ja" rzeczywiste i „ja" literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się właściwościami […][30].

Znamienna wydaje się zwłaszcza wspominana przez badacza interakcyjność, która zakłada równy status obu postaci – empirycznej i tekstowej, a także równoznaczność przysługujących im praw.

Wejście w świat wykładów Vladimira Nabokova prowadzi nieuchronnie nie tylko do próby zmiany własnego sposobu czytania literatury – dostosowania się do wzorców postulowanych przez mistrza i nauczyciela, lecz także do poszukiwania odbiorców, którzy owe schematy wcielają w życie. Można powiedzieć, iż jest to swego rodzaju szukanie wzorów, będących potwierdzeniem ideałów Nabokova, zwłaszcza we współczesnym świecie, w którym rola literatury wyraźnie upada[31]. Jednym z przykładów takich interpretatorów staje się Jerzy Pilch, przede wszystkim w obrębie wydanych przez siebie dzienników, stanowiących swoistą wykładnię sposobu czytania literatury[32].

Pilch odnosi się w swoim wywodzie, motywowanym przeczytanym wcześniej artykułem nawiązującym do poglądów Nabokova, do pisarstwa Tomasza Manna, problematyki literatury bezinteresownej. Jest to natomiast jeden z zasadniczych wyznaczników teorii literatury według autora *Bladego ognia*. Nabokov, pisze Pilch:

> miał błyskotliwą i nieodpartą rację co do wyższości literatury bezinteresownej nad wszelkimi innymi literaturami, miał stuprocentową słuszność co do jej wyjątkowości, jedyności i konieczności istnienia takiej i tylko takiej literatury[33].

---

[30] R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie, op. cit*., s. 111.

[31] Na temat pomniejszania roli i znaczenia literatury w ponowoczesności pisze m.in. Piotr Czapliński. Badacz twierdzi, iż w postmodernizmie: „[…] literaturze przypada miejsce na marginesie życia społecznego – poza medalowym podium, gdzieś w tle polityki, sportu, seksu i biznesu". Tym samym staje się ona dobrem wykraczającym poza najbardziej pożądane. Zob. P. Czapliński, *Języki przełomu*, [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997, s. 286.

[32] Literatura stanowi jeden z trzech (obok religii i piłki nożnej) głównych tematów dzienników Jerzego Pilcha. Autor wielokrotnie interpretuje i omawia przywoływane przez siebie dzieła (co nawiązuje do sposobu przekazywania wiedzy przez Nabokova – nauczyciela), a także – co najistotniejsze z punktu widzenia poruszanej problematyki – dokonuje analizy koncepcji Vladimira Nabokova, wzbogacając opis o własne przemyślenia i konkluzje. Zob. J. Pilch, *Drugi dziennik, op. cit*., s. 116-125.

[33] *Ibidem*, s. 122.

Uwagę odbiorcy zwraca przede wszystkim stwierdzenie o wyjątkowości literatury bezinteresownej na tle innych literatur. Autor *Pod mocnym aniołem* jednocześnie przyznaje rację Nabokovowi i nie zgadza się z całością jego poglądów. Nabokov podkreśla, że tylko literatura bezinteresowna może być nazwana literaturą. Wszystko, co wychodzi poza ramy autoteliczności nie ma prawa być nią nazywane. Pilch zachowuje się nieco ostrożniej. Jego sprzeciw oscyluje wokół kwestii oceny bezinteresowności literatury. Jest to niewątpliwie zadanie trudne, bowiem wybór zmusza do przyjęcia pewnej ilości tekstów oraz, co nieuchronne, do wyłączenia wielu innych – naznaczonych kwestiami ideologicznymi lub teoretycznymi, eliminującymi bezinteresowny wymiar[34]. Jak podkreśla, nie bez charakterystycznej dla siebie ironii, autor *Dziennika*:

> przytaczanie tego rodzaju rozumowań w kraju, w którym karykaturalna tradycja literatury zaangażowanej jest dalej żywa i pielęgnowana – ma dodatkowy smak […][35].

W myśl jednej z głównych przesłanek zawartych w *Wykładach o literaturze* duża część polskiego piśmiennictwa – nazywanego przez Pilch „literaturą zaangażowaną", utraciłaby bezpowrotnie status literatury. Nie można zatem nie zgodzić się z ryzykownością bezwzględnego hołdowania poglądom Nabokova.

---

[34] Jerzy Pilch równocześnie zgadza się z założeniem Nabokova o bezinteresowności literatury oraz zaprzecza mu poprzez zakwestionowanie kryteriów oceny owej bezinteresowności. Tym samym wprowadza pewien stopień niedookreślenia tego, co w zakres literatury może być włączone, co zaś winno być nieuchronnie wykluczone z tego zbioru. Kwestię rozumienia literatury oraz jej granic i funkcji przez Jerzego Pilcha – owej dwuznaczności i dwubiegunowości w interesujący sposób odczytuje Michał Nawrocki, który w jednym ze swoich tekstów dotyczących autora *Pod mocnym aniołem* pisze: „[…] tym co dla Pilcha stanie się kluczowe w odczytaniu Rymkiewicza (i – jak sądzę – nie tylko Rymkiewicza) będzie z jednej strony przyznanie literaturze jej obrazowo-niedosłownego wymiaru, ze strony drugiej będzie to potraktowanie literatury jako najpoważniejszego narzędzia poznania." M. Nawrocki, *Masakra jako lektura. Wykład o Jerzym Pilchu, który czyta Jarosława Marka Rymkiewicza, który czyta Czesława Miłosza, który czyta Tadeusza Gajcego*, [w:] idem, *Wspomnienia o rzeczach, które nie istniały. Eseje na czas niepokoju*, Tarnów, 2013, s. 50. Obrazowo-niedosłowny wymiar odnosić się będzie do autotelicznego charakteru literatury, zaś wymiar poznawczy zakłada jednoznacznie wprowadzenie konkretnej funkcji literatury, mianowicie funkcji prezentacji i interpretacji otaczającego czytelnika świata.

[35] J. Pilch, *Drugi dziennik, op. cit.*, s. 123.

III

Głównym założeniem autorki było wykazanie, iż *Wykłady o literaturze* Vladimira Nabokova stanowią przykład książki innowacyjnej, zmieniającej sposób postrzegania literatury oraz wskazującej drogę dla przyszłych interpretatorów i badaczy. W świetle zgromadzonych i przedstawionych argumentów można śmiało zgodzić się z tezą o innowacyjności koncepcji autora *Lolity.* Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Nabokov stworzył swój własny – pod wieloma względami oryginalny i autorski – wzór czytania tekstów literackich, który potem przekazywał swoim studentom. Zasada, jaką kierował się podczas odbioru literatury, czyli przede wszystkim obowiązek koncentracji na formie utworu, składającej się z dokładnie omówionych podczas wykładów struktury oraz stylu dzieła, doprowadza czytelnika *Wykładów o literaturze* do konieczności wprowadzenia w życie strategii świadomego, zaawansowanego badacza literatury, w miejsce stosowanej przez wielu odbiorców emocjonalnej, uczuciowej interpretacji dzieła. Na uwagę zasługuje ponadto niezwykła dbałość Nabokova o odczytanie każdego szczegółu, detalu, mogącego posiadać wpływ na zmianę warstwy semantycznej utworu. Strategia ta zmusza czytelnika do nieustannego badania najdrobniejszych cząstek znaczeniowych dzieła, lecz równocześnie daje gwarancję dokładnej, całościowej interpretacji.

Na miano kontrowersyjnej zasługuje kwestia bezinteresowności literatury – jedna z podstawowych tez głoszonych przez Nabokova. Pogląd odmienny przedstawia bowiem Jerzy Pilch, mocno kwestionując organizację i kryteria, pozwalające zakwalifikować dany utwór do ekskluzywnej grupy dzieł bezinteresownych. Krytyczne spojrzenie autora *Bezpowrotnie utraconej leworęczności* pozwala czytelnikowi dostrzec pewne nieścisłości w teorii Nabokova, wynikające przede wszystkim z przynależności do innych kręgów kulturowych. Inaczej bowiem pisze się o literaturze (nawet przy założeniu, że jest ona całkowicie oderwana od otaczającej człowieka rzeczywistości) w powojennej Anglii, inaczej zaś rozumie się te koncepcje w Polsce − nadal naznaczonej wieloletnim panowaniem obcych ideologii.

Działaniem zasadnym, niejako na zakończenie i podsumowanie wszystkich zamieszczonych powyżej sugestii i prób interpretacji, wydaje się przytoczenie cytatu Vladimira Nabokova, który postuluje, iż: „każdy nowy typ pisarstwa wykształca

nowy typ czytelnika"[36]. Dlatego też każda nowa książka, każde pojawiające się dzieło staje się dla interpretatora wyzwaniem, bowiem poprzez swoją formę (tak istotną dla autora *Lolity*) utwór literacki zmienia czytelników i dostosowuje ich do zaproponowanych przez autora wymogów. Czytanie i interpretowanie staje się zatem nieustanną przygodą, wzbogacającą nie tylko warsztat interpretacyjny czytelnika, lecz także jego świadomość. Nie pozostaje zatem nic innego, jak tylko dostąpić owego luksusu, który „może pomóc […] w osiągnięciu czystej satysfakcji z obcowania z kunsztownym i natchnionym dziełem sztuki […]"[37].

Bibliografia

D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.

R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4.

P. Czapliński, *Języki przełomu*, [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997.

J. Derrida J., D. Attridge, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2001.

J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie Innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów,* red. R. Nycz, Kraków 1997.

U. Eco, *Siedem przechadzek po świecie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995.

U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.

F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973.

M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, Kraków 2006.

---

[36] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit.,* s. 403. Konstatacja autora *Lolity* pozwala na przywołanie słów Jacquesa Derridy, który pisał w następujący sposób o kwestii istnienia bądź nieistnienia czytelnika. „Z definicji czytelnik nie istnieje. Z pewnością nie przed dziełem jako jego bezpośredni 'odbiorca'. Marzenie […] dotyczy tego, co w dziele wytwarza swego czytelnika, czytelnika, który jeszcze nie istnieje, którego kompetencji nie sposób ustalić, czytelnika, który byłby 'uformowany', 'wyszkolony', pouczony, skonstruowany, nawet powołany do istnienia, powiedzmy: wynaleziony przez dzieło." J. Derrida, D. Attridge, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2001, s. 72-73). Badacz uznawał zatem, podobnie jak Nabokov, iż każde dzieło wykształca pewien typ czytelnika, który posiada umiejętność zrozumienia sensu ukrytego w utworze, zrozumienia jego struktury i stylu.

[37] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze, op. cit.*, s. 481.

K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.
V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2001.
M. Nawrocki, *Masakra jako lektura. Wykład o Jerzym Pilchu, który czyta Jarosława Marka Rymkiewicza, który czyta Czesława Miłosza, który czyta Tadeusza Gajcego*, [w:] idem, *Wspomnienia o rzeczach, które nie istniały. Eseje na czas niepokoju*, Tarnów 2013.
R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
J. Pilch, *Drugi dziennik*, Kraków 2014.

Streszczenie

Celem artykułu jest próba udowodnienia innowacyjnego charakteru dzieła Vladimira Nabokova *Wykłady o literaturze* poprzez ukazanie najistotniejszych kwestii pozwalających na nadanie utworowi miana innowacyjnego.

Autorka rozpoczyna od określenia kryteriów pozwalających na uznanie dzieła za innowacyjne. Kolejno podejmuje działania prowadzące do odniesienia idei zawartych w utworze do zaprezentowanych wcześniej wyznaczników, równocześnie dokonując analizy i interpretacji koncepcji V. Nabokova.

Część artykułu zostaje ponadto poświęcona sposobowi rozumienia koncepcji rosyjskiego pisarza przez Jerzego Pilcha. Konfrontacja ta pozwala m.in. na dostrzeżenie konieczności odniesienia sposobu rozumienia literatury do przynależności do konkretnych kręgów kulturowych oraz wypływających z tego faktu różnic interpretacyjnych.
Słowa kluczowe: interpretacja, czytelnik, innowacyjność

Summary

The main aim of the article is to prove the innovatory character of Nabokov's book and present the most significant issues allow to qualify it to the group of innovatory books.

The author starts from the parameters helpful to recognize the book as innovatory. Then, she compares the determinants of innovativeness to Nobokov's ideas.

The part of the article concerns the opinions about Nabokov's ideas produced by Jerzy Pilch. This confrontation gives readers a chance to discover the different ways of understanding literature dependent on cultural field and differences in interpretations connected with this fact.
Keywords: the interpretation, reader, the innovativeness