



Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу
VI 2015 11
универзитет у бањој луци
филолошки факултет



МИМИКРИЈА И ИГРА У НАБОКОВЉЕВОЈ
БЛЕДОЈ ВАТРИ

Апстракт: *Поштраја* за било каквим лојосом Набоковљевој романа *Бледа ватра мола* би се *ире-творити* у *Сизифов* *јосао*, јер *сусрети* са овим *ириводе*ним *свѣтом* није *сусрети* са *сислом* већ *мрежом* *сислова*. У овом *раду* *исираживали* смо *корелацију* *свѣта* *Бледе* *ватре* са *одређеним* *аспектима* *свѣтлости*, у *свѣту* *текста* *изражену* *кроз* *форму* *иродије* и *ириситивања*. Као *теме* *референцине* *оваквом* *јолазишту* *акцентивали* смо: *онос* *фикције* и *реалности* *имитиран* *ауторовим* *ириводе* *дачким* *јосиуиком*; *сексуални* *дискурс*; *иродију* *свѣта* *интелектуалаца* (*јрофесора*, *хритичара*, *и-**саца*), *чиме* *Набоков* *деконструирате* *свѣт* *коме* и *сам* *ирода*. У *лив* *оној* *свѣтлости* *видан* је не само *кроз* *изражену* *најѣтост* *јроизашлу* из *нових* *конструакта* *већ* *јознајних* *релација*, *већ* и *кроз* *одсу-**ство* *очекиваној* *јроисекло* из *консензуса* о *вредновању*. *Пример* за *то* је *јривидна* *скрајнујост* *Хејзл*: *иако* *срп* *ове* *јунакиње* *јокреће* *јисање* *јоеме* и *читав* *ланац* *дојађајности*, *мало* је *јрисујна* у *роману*, а *ириводе* *наизглед* *јривидним* *дејтаљима*, *ојашњава* и *разлој* *тјоме* – *она* је *јуначка*, *не* *баш* *леја* и *јревише* је *осетљива*, *јојино* *исјод* *захтева* *ириводе* *свѣта* *чији* је *она* *део*.

Кључне речи: *ира*, *иродија*, *мимикрија*, *јлуралитет* *свѣта*, *конвенционалност*.

Увод

Набоковљев роман *Бледа ватра* има специфичну структуру састављену од различитих врста текстова. Сачињена је од предговора, поеме, коментара и регистра, а имена аутора наведених сегмената – песника и његовог коментатора су Џон Шејд и Чарлс Кинбот. Будући да су очекивања писца коментара, Чарлса Кинбота, изневерена, зато што у поеми не налази оно што очекује, он приступа коментарисању основног текста на „креативан начин“. Пред читаоцем се отвара више могућности читања:¹ књига се може читати класично – од почетка до краја, могу се упоредо пратити поема и коментари. Трећа могућност је да, пратећи и поему и коментаре, читалац послуша и упућивање с белешке на бе-

лешку или стих. Којим год путем да се читалац упуту, или чак ако испроба сваку од понуђених опција, „ореол“ несазнањивог не нестаје, баш као што писац унутар корица књиге, Џон Шејд, упозорава: то није просто текст, већ склоп, наопако окренута подударност, то је мрежа смислова.

Набоков, попут мађионичара, кога се са усхићењем сећа јунак његовог романа, успева да нас овом књигом *завече*, да нам као актуелну наметне позицију тренутног приповедача и наведе нас да дуго и упорно лутамо. Осим тога, „Набоковљев роман потпуно дезорјентише читаоца и на крају га приморава да се прихвати активне улоге у стварању текста“ (Јоковић 2002: 210).

Значење имена и интертекстуалност

О важности и значају интертекстуалности² у овом роману говоре бројни проучавао-

¹ Указујући на овај проблем, полазећи од троугла писаца – књижевно дело – читалац, превасходно кроз нараголошку инстанцу непоузданог приповедача, Веселин Марковић каже: „Набоков није компоновао само шаховске проблеме, већ и нарративне проблеме, те многа његова дела читаоци не могу да схвате у потпуности, ако не проникну у тајне приповедања“ (Марковић 2011: 9).

² Иако је Јулија Кристева, полазећи од Бахтинове полифоничности књижевног текста, поставила теоријске темеље интертекстуалности, упућујући критички механизам са појма аутора на концепт текстуалне

ци Набоковљеве *Бледе вайре*. Иако ће у раду бити наведена разнолика комуникација између књижевних текстова, подсетићемо само на неке од примера аутора који апострофирају Набоковљеву кореспонденцију са Шекспиром као суштински вид међутекстуалног дијалога. Мери Мек Керти написала је да овај роман „кружи као мољак или као месец око Шекспирове моћне ватре и његових дела“ (Mc Cartu, интернет). Розенбаум одлази корак даље тврдећи да је овај роман највеће шекспирско дело које је произвео двадесети век „једина фикцијска проза која нуди Шекспирове нивое дубине и комплексности, лепоте, трагедије и мистерије“. И даље инсистирајући на Шекспировом делу као архитексту *Бледе вайре*, као Набоковљеву „музу“ види Шекспиров дух, који по Розенбауму даје „инспирацију“ и за настанак спева и за настанак коментара (Rosenbaum, интернет).

Као мотивацију даљег тока истраживања у овом раду, нагласићемо везу између Шекспира и имена главног јунака. Главни јунак романа је, како на самом крају сазнајемо, Боткин, амерички научник руског порекла, мада би читаоцу било природније да га перципира онако како се зове током читаве књиге – Кинбот (што је очигледно анаграм имена и писац жели да ми то приметимо). Само Боткиново име значи бодеж, које у интуитивно-семантичком коду има задатак да нас емотивно припреми за могућност да ће носилац таквог имена извршити самоубиство и то баш на тај начин.³

У оригиналу на енглеском језику пише се „botkin“ и израз је позајмљен из Шекспировог

производње, Линда Хачион указује „да још увек тражимо критички језик којим бисмо расправљали о иронијским алузијама, реконтекстуализованим цитирањима, двоструким пародијама жанра [...] интертекстуалност замењује изазвани однос аутор – текст односом између читаоца и текста, односом који текстуално значење поставља унутар историје самог дискурса“ (Хачион 1995: 212).

³ Овакав књижевни поступак није реткост код Набокова, на шта нам указује Зоран Пауновић, апострофирајући сличну ситуацију у роману *Лолита* (у вези са аутоматским пиштољем): „Набоков, попут доброг, савесног писца криминалистичких романа, већ на почетку упућује на оружје којим ће на крају бити извршен злочин“ (Пауновић 1997: 110).

Хамлејта, чувеног Хамлетовог монолога: „Бити или не бити“, у коме исказује став да се слобода од неправди и зала које живот пружа може добити „голим ножићем“.⁴ Анаграм његовог право (или првог) имена, Кинбот, на енглеском означава компензацију породици жртве од стране убице, што јесте својеврсно поигравање статусом др Чарлса Кинбота – као самоубице (реалан крај велике туге и неподношљиве усамљености) и убице – убице својих виртуелних светова, а обе позиције су у директној узрочно-последичној вези.

Интертекстуалност у форми алузије очигледа је и у коментаторовом односу према песнику, не баш пријатне спољашњости. Свој однос према „свом“ песнику Кинбот (надаље ћемо користити ово име, јер је природније с обзиром на пишчеву интенцију), објашњава кроз романтичарске елементе генијалне личности, типичан дуалитет грозне спољашњости и дивне унутрашњости, те тако песник Џон Шејд из перспективе његовог обожаваоца подсећа на Сирана де Бержерака.

Будући да је реч о духовној вези, лишеној физичке предодређености, паралела се може направити и са Сократом и љубављу коју су његови ученици гајили према учитељу, као она Алкибијадова описана у Платоновој *Гозди*. Исто осећање Кинбот изражава на следећи начин: „Његова глава [...] садржи мозак другачије врсте од оних синтетичких пекмеза упакованих у лобање које га окружују“ (Набоков 2002: 19), доживљавајући га као зналаца који не само да опажа, већ и преображава свет. Дајући архаичан (условно речено архетипски) синкретички статус Шејдовом сажимању природе у текст, додељује му улогу очекиваног и жељеног праисконског божанства, чиме на очигледно пародичан начин, Набоков деконструира узвишену позицију аутора.

⁴ У раду је наведено само једно значење ове речи, док Каплан указује на то да боткин, у одређеним енглеским фраземима, означава особу која се угурала, особу за коју нема места: „A person wedged in between two others where there is proper room for two only, especially in phrase 'to ride' or 'sit bodkin'“ (Kaplan, интернет).

Описујући њих двојицу (себе и Шејда), Кинбот себи даје улогу Пруста, а такву своју одлуку поткрепљује објашњењем у коментари-ма, где свој став инаугурише у поетички императив по коме сећања треба презентовати онако како наилазе, јер су једино тада права. Оваквим тумачењем Кинбот је своју интимну потребу верификовао као поетичку нужност и тако оправдао своје неуобичајено дуге коментаре. На тај начин, такође, инсинуира да је вишеструко помињање Пруста знак који јасно указује да је *Бледа вайџра* израсла на тековинама *Трајања за изгубљеним временом*.

Ролан Барт је дефинисао интертекст као „немогућност живљења изван бесконачног текста“ (1975: 36), а Набоковљев роман, у сагласју је са овом тврдњом и пружа могућност указивања на још низ примера овакве врсте. Међутим, за овај рад је важно истаћи да интертекстуалност у роману *Бледа вайџра* није увек нешто што свесно имплицира међутекстуалне везе, неретко је то свесно заводљива замка која нас може одвести на погрешан пут. Овде је реч о постмодернистичком феномену у вези с којим Линда Хачион каже да „од читаоца захтева не само препознавање текстуализованих трагова и књижевне и историјске прошлости, већ такође и свест о ономе што је – путем ироније – са тим траговима учињено“ (Хачион 1996: 214).

Иако је Кинбот непоуздани приповедач, читалац с временом почиње да му верује, саосећајући са његовом самоћом, на пример, те лако може доживети као истину неку од бројних фантазија и обмана, а немогуће их је сверазоткрити. Јасан пример таквог концепта проналазимо у следећој текстуалној ситуацији, заправо начину на који их наратор разјашњава. Стихови гласе:

„Је ли из Шерлока Холмса онај момак чији Трагови беху наопако кад је обрнуо ципеле?“ (Набоков 2002: 24)

Писац коментара то тумачи као песникову измишљотину, иако је познато да у причи Артура Конана Дојла „Последњи проблем“ Шерлок Холмс пада у амбис водопада, лаж-

рајући своју смрт, док у следећем наставку објашњава како је искористио наопако обуване ципеле да би убедио своје непријатеље да је мртав. Наглашавањем да је песник измислио случај „обрнутих трагова“ јасно се манифестује ментални рефлекс порицања свега онога што има везе са реалношћу, а ремети причу коју сам Кинбот жели да прихватимо као истиниту или не доприноси њеној „истинитости“, као што је овде случај.

Јован Попов у својој књизи *Ослобођени читалац* замера Набокову на херметичности интертекстова: „Чак и кад се интертекстуалне везе јасно назначују, као што је случај са Шекспиром, ономе ко англосаксонску традицију не познаје довољно, ти подаци неће бити од велике користи“ (1993: 143). Као пример наводи синтагму „поуповски херојски куплет“ што неупућеном читаоцу (ономе који не зна да је Поуп најистакнутији енглески класицистички песник) ништа не говори, а то представља још једну тешкоћу тежњи за исправним читањем романа.

Сам наслов романа, *Бледа вайџра*, такође потиче из Шекспировог опуса. Кинбот нам сам говори да је реч о стиху из трагедије *Тимон Ајџињанин*, а стих је део нарације у којој се каже да је Сунце лопов, јер привлачи својом снагом и тако пљачка море, док се Месецу даје улога архилопова који краде од Сунца своју „бледу ватру“.

Овај интертекст је доживео бројна тумачења. Једним од прихватљивијих третира се оно које је дао Џон В. Хагопјан, по којем се Шекспирово Сунце треба схватити само условно као лопов, пошто је оно истовремено извор живота. Месец је лопов, паразит, одраз, а не извор светлости. Следствено томе Џон Шејда би могао бити сунчани лик који искуство црпи из стварности да би га преточио у уметност, док Кинбот паразитски узима материјал из Шејдове поеме, а измишљотину свог болесног ума намеће стварности, из чега закључује: „*Бледа вайџра* је у суштини студија о две врсте имагинативне креативности [...] једне здраве, а једне болесне“ (Попов 1993: 122).

Зоран Пауновић, запажа јасну паралелу између стихова другог певања Елиотове *Лу-*

сџе земље и одломка из трећег певања поеме *Бледа ваџџра*, указујући нам да је реч о пародији.⁵ Према његовом мишљењу, то је био и начин да Набоков искаже свој негативан став према Елиоту као писцу, који је већ раније јасно изрекао у писму Филипу Раву, у коме Елиота дефинише као другоразредног писца (1997: 197).

Кинботово пољуљано психичко стање наглашено је вишеструко: чињеницом коју сам износи – да пре него оде лекару попије нешто за смирење, како његов брзи пулс не би завео „лаковерну науку“, учесталим мигренама и слично, али и самим именом лекара – Алерт, што је енглеска реч за узбуну.

У вези са стихом, у коме песник као јалов посао види покушај да се јавна истина преточи у приватну, чиме системом замене указује на интимност поетске исповести поеме *Бледа ваџџра*, Кинбот у свом коментару помиње Бодлера и Свифта.⁶ Наглашавајући да су они из породице славних песника, филозофа и сликара, који су или полудели или потонули у сенилну имбецилност, пита се да ли је Шејд имао проблем да одабере одређена имена, будући да је избор јако велики, па је оставио празну цртицу између њих, чиме генијалност изједначава са лудилом.⁷ На тај начин, шизофрени несхваћени уметник и професор, индиректно себе ставља у интелектуално повла-

шћени положај покушавајући да се лоцира међу бесмртне геније.

Реалност фикције

Набоковљев јунак је човек чије су везе са сопственом традицијом и културом још увек јаке, који не може да се адаптира на нове околности; постаје тако усамљен да га инстинкт самоодржања води у имагинарну стварност. Управо је та изолованост приморала Боткина да постане Кинбот, а Кинбота да постане Чарлс Вољени. Зато и предлаже „свом“ песнику, да песму наслови шаховским термином „Solus rex“.⁸ Оваква поставка јасно кореспондира са постструктуралистичким раздијањем антитезе између субјективног и објективног, на основу тврђе да се ништа не зачиње у субјекту и да је увек узроковано културом, њеном валоризацијом: „Оно што је изван субјекта конституише субјективност; субјект задира у објективност онога што зна“ (Белси 2011: 75). Дакле, наглашена културолошка „расцепљеност“ јесте достојна мотивација оне која настаје у таквој личности.

Унутрашњи сукоб централног карактера, нерешени односи са околином, као и потрага за починитељем убиства, јесу матрице великих наратива, али ова „велика“ прича је деконструисана. Она нема линеаран ток и јасне односе између јунака, а својим мноштвом загонетки и прича у којима се смењују време, простор, приповедни токови и главни јунаци, претвара се у пастиш детективног романа.⁹ Ми читаоци постајемо детективи у откривању

⁵ *Пустџа земља*: „Каква је то бука? / Ветар испод врата. / Каква је то сад бука? Шта то ради ветар? / Ништа, опет ништа.“ *Бледа ваџџра*: „Каква је то чудна шкрипа – да ли чујеш? / То је капак са степеништа драга. / Ако не спаваш упалимо светло. / Мрзим овај ветар! Играјмо шах.“ (Пауновић 1997: 107). Треба још рећи да је поменути део *Пустџе земље*, Елиот насловио „Партија шаха“.

⁶ Свифт је од малена боловао од Манијерове болести (болести средњег уха) која као манифестацију има вртоглавицу, између осталог, док је Бодлер умро од излива крви у мозак, чему су претходила два напада после којих је остао непокретан и нем до смрти.

⁷ Ментална неуравнотеженост је оно што повезује све поменуте личности из романа. Симптоми њиховог таквог стања јесу мигрене, вртоглавице и несвестице (имају их и Кинбот и Ксавијар и Шејд, а Шејдова ћерка је приказана као особа са психијатријском дијагнозом).

⁸ „Solus rex“ је термин којим састављачи шаховских проблема називају такозвану „краљевску усамљеност“, тј. изолованост фигуре краља чиме се он излаже нападу других фигура.

⁹ Као што Љиљана Ђук указује „површински“ сиже романа је типичан за детективски жанр: „Шта је фабула *Бледе ваџџре*? На површинском слоју приче Кинбот је лудак који је умислио да је избегли краљ. Прогони га Градус, члан зембланских Сенки, који се примиче свом циљу заједно са крајем приче. Уместо Градуса, извесни Џек Греј, видевиши у Џону Шејду судију Голдсворта, који га је отерао на робију, убија седег песника и бива ухваћен. Кинбот халапљиво преузима поему и, разочаран што у њој не налази стихове о Зембли, спушта фусноте (коментаре) на

правог идентитета, почетне станице одакле тај иницијални јунак с лакоћом прелази у друге светове, мењајући не само име у том неком од светова, већ и читав хронотоп приче.

Набоков се непрестано поиграва, речима, смисловима, заплетом, а можда је највећа игра у роману та, што је улогу приповедача поверио умно поремећеној особи. Чарлс Кинбот је луд. То је став у чему се сви слажу што се критике тиче, али и ликови из романа који са њим долазе у додир. У роману то изговара савсим миноран лик, неименована дама „разјарена госпа“ у чијем је друштву на једном скупу Кинбот боравио. Сусревши га усред пиљарнице, говори му: „Штавише, ви сте луди.“ (Набоков 2002: 17).

Ова чињеница наводи на питање, не да ли се у причу може веровати, да ли има реалистички конструкт, јер такво питање у постмодернистичком роману није релевантно, већ у којој су мери помешане две врсте фантазије – она која би требало да прати линеарни ток радње и она шизофрена која се отима разумном поимању. Кинбот, показујући типично понашање болесника такве врсте, окреће чињенице наглавачке, само да би себи дао за право. На пример, иако је читаоцу очигледно да се читава „пријатељство“ између њега и његовог песника своди на неколико сусрета, он то покушава да представи као наднаравну блискост која је усрећила обојицу. У таквој хиперактивности поремећеног усамљеника, он узима улогу свезнајућег приповедача, што се у роману пародично потврђује Кинботовом радозналошћу која прераста у опседивну жељу да сваки детаљ живота Џона Шејда буде помно испраћен.

„Нарација *Бледе вайри* расцепљена је у игри одраза на стварну, ону која евоцира стварни свет, и виртуелну која је искривљени одраз 'праве стварности', потеклу из извора који то заправо није – из ума наратора Чарлса Кинбота“ (2005: 133), тврди Мирна Радин Сабадош.¹⁰ У таквом тумачењу односа лите-

стихове. На крају свог посла и на крају романа и сам се убија“ (2013: 529).

¹⁰ Флуидност приповедачких инстанци Љиљана Ђук у свом раду наглашава реторским питањем: „Припо-

варних реалности мора се поставити питање да ли је онда Кинбот интраонтолошки наратор, онај који описује референтни свет своје приче из перспективе једног од њених учесника, будући да он може бити и екстраонтолошки наратор, онај који евоцира свет приче изван приче?

Парабола о књижевном поступку заступљеном у *Бледој вайри* може бити случај не превише надареног краљевског зембланског сликара Ејштајна, када је подражавање у питању (сликање портрета, конкретно). Оно у чему се поменути сликар показао као веома успешан јесте приказивање разноврсних предмета који су окруживали његове моделе. Његова специјалност била је тзв. трик ока, тј. стварање слике која даје тако снажну илузију стварности, те посматрач није сигуран да ли је предмет стваран или насликан. Свестан тога, међу своје украсе, убацивао је и по један предмет, који је другде имитирао бојом. Рачунао је да ће тако још више истаћи свој таленат, али то је само откривало следеће: „Да 'стварност' није ни субјект ни објект истинске уметности што ствара своју посебну стварност која нема никакве везе са просечном 'стварношћу' коју запажа заједничко око“ (Набоков 2002: 109).

Прелазак из једног референтног света у други Боткину-Кинботу не представља проблем, низање различитих стварности је потпуно природна ствар овом ментално нестабилном јунаку. Бришу се границе онога што сматрамо фикцијом и онога што по својим обележјима то није, чиме текст ове књиге прераста у хипертекст, све реалности постају могуће, а линеарна структура времена је разбијена. Самим тим се улога читаоца увећава од базичне, рецепијентске, и приближава улози коаутора.

До неког од светова у којима се Боткин зове једним од наведених могућих имена, стиже се измештањем тачке гледишта: говорник се претвара да припада неком стварном свету и описује га у реалном модусу, доживљавајући

ведач је измислио и лудог краља Кинбота и краљоубицу Градуса. Истакнути стари песник страда између две измишљотине. Али, како је могуће страдати од измишљотине ако и сам ниси измишљотина?“ (Ђук 2013: 532).

промену идентитета (идентитет редефинише у складу са стварношћу којој у том тренутку припада), постајући један од „својих“ јунака.

Овде се може уочити Набоковљево поигравање ексцентричним, само што сада то није уобичајена Другост, већ Другост произашла из једног јединог шизофреног јунака који прича причу из позиција личности које се налазе у његовом уму. Наиме, насупрот америчкој, доминантној средини (само име града Њу Вај јасно кореспондира са концептом америчке изузетности и америчког сна), дакле поетиком Супермена, на пример, добијамо причу из фокуса емигранта интелектуалца који се осећа лоше међу колегама који му образовањем нису дорасли, те сврху постојања проналази у бављењу „поуповским херојским куплетом“; затим причу краља Чарлса Ксавијара Вољеног, одбеглог из земље која је географски лоцирана као далека земља у оквиру Русије, а он осим носталгичног има и „реалан“ егзистенцијални проблем – јури га завереник који је из Земље дошао да га убије; свакако и причу чувеног песника, који се својим генијалним талентом издваја из америчке колотечине, те би и он спадао у групу ексцентрика, а он сам има и своју личну трагедију – смрт (самоубиство) ћерке. Сви они су контекстуализовани личном трагедијом, а не окружењем, као што би било очекивано.

Овом корпусу личности, садржаних у глави једног шизофреника, припада и завереник, убица, Мартин Градус, као и прича из његовог угла, јер, објашњава нам писац коментара, ма којом врстом превоза он путовао у својој реалности „унутрашње око га некако увек види, а мишићи ума га осећају“ (Набоков 2002: 113). Да га не би требало избацити из мозаика личности садржаних у Боткину, говори и следећи коментар: „Упутио се у западну Европу, с гнусним циљем у срцу и напуњеним пиштољем у џепу, баш оног дана када је један невини песник у једној невиној земљи започињао Друго певање *Бледе вайџре*“ (Набоков 2002: 65).

Замка може бити прича о Зембли, јер је испричана узвишеним тоном који стилски одговара причама о вољеном краљу и храбром

дегу, и звучи попут праве бајке. Тиме Набоков наводи читаоца да основну причу доживи као вероватну, иако је самим тим што је написана – фикција, а да утопијски нестварну Земблу – метафикцију, доживимо као фикцију.

Сексуални дискурс¹¹

Сексуална склоност ка истом полу потенцијална је од почетка романа. Кинбот, чак и када пише о духовној привржености свом комшији песнику, не одолева да га замисли као „прекрасно развијеног дечака“.

Александар Еткинд, у свом тексту „Тајне заблуделог пола“, истражујући феномен симболике Сунца и Месеца, говори и о сексуалном дискурсу код Набокова. Полазиште за своје читање *Бледе вайџре* пронашао је у текстовима Василија Розанова, који је био ватрени противник аскетизма. Розанов гејоцентрично¹² претпоставља: „Привученост истополном љубављу стоји иза феномена као што су стваралачка генијалност, религиозни аскетизам и револуционарни подвиг“ (Еткинд, интернет). Наиме, Розанов, у основи одлуке одређених значајних људи светске историје и културе да буду аскете, види страх од социјалне осуде хомосексуалности која узрокује целибат – а њихова сексуална енергија се трансформише у вансеријски погон који узрокује неслућене пословне резултате.

Еткинд, слажући се са овом тезом и апострофирајући проблем хомосексуалаца који, дојећи се анимозитета оних другачијих одлучују да буду у сенци, тврди да *Бледа вайџра* има

¹¹ Дискурс – у значењу језичке структуре која надлази ниво реченице, система исказа које повезује заједничко значење и вредности (Coates 2004: 216).

¹² У његовој теорији је јасан одјек теорије његовог савременика Сигмунда Фројда и фројдовског несексуалног инвестирања сексуалне енергије или сублимације поменутог нагона. Услед ограничености простора, нећемо излагати Фројдову теорију, већ нам је циљ да укажемо на нелогичност таквог става Розанова – јер он сублимацију приписује само геј заједници, пребрегавајући универзалност ове психоаналитичке теорије, чиме попут самог Кинбота, који кроз пародичан код наратива романа, поистовећује лудио и генијалност, геј оријентацију инаугурише у предиспозицију за бриљантне пословне успехе.

два јунака – хетеросексуалца Шејда и хомосексуалца Кинбота. „Шејда често говори о Сунцу и скоро никад о Месецу [...] Шејда је сретан и моногаман [...] Кинбот – усамљени хомосексуалац у сталној потреби за партнером. Шејда одраста у свом дому; Кинбот је емигрант без сталног дома [...] Шејда пише поезију, Кинбот – коментаре [...] Кинбот живи ноћу [...]“ (Еткинд, интернет).

Уколико би се овакво тумачење, засновано на бинарним опозицијама, прихватило као релевантно, то би захтевало реинтерпретацију већ изреченог објашњења наслова књиге. Међутим, постаје упитно да ли је то правац у коме се треба кретати, поготову зато што став аутора потиче из статуса Другости која тежи да прерасте ту своју позицију?

Набоков се врло храбро у својим књигама бави сексуалним настраностима и то поступком већ поменутих „наопако окренутих трагова“: пишући *Лолити* он се чешће ставља у положај збуњеног професора Хамберта него девојчице Лолите, као што и у случају коментатора Кинбота наизглед има симпатије према његовим склоностима, које се не могу одредити само као хомосексуализам већ и као педофилија.

Страст професора чудака и усамљеника је искарикирана, па као таква читаоцу више личи на слабост несрећног човека због које испада смешан, иако би могао бити приказан и као монструозна личност.¹³ На тај начин Набоков нам указује да његов циљ није дељење моралних савета, већ он настоји да преиспита одређене феномене који су потенцијално табу тема, да их сагледа из оне позиције из које их досад нико никада није сагледавао.

У самом роману узбуркане емоције изазване лепотом младог мушког тела углавном су карикатура, исказане кроз Кинботов наводни покушај да телесну страст сублимира у поетски доживљај. У књижевном поступку имају функцију прекидања патетичног тока приче

¹³ Слично: „Хамберт у *Лолити* настоји да себе прикаже као невину и немоћну, пасивну жртву фаталних сила које су изван било чије контроле“ (Пауновић 1997: 195).

која, ма како деловала пре тога суштински и важно, почиње да изгледа испражњено.

На пример, Кинбот, нашавши се у друштву професора „расплодног академског типа“ сматра друштвено прихватљивијим да Шејда пита за њиховог заједничког ученика – „крхког и достојанственог дечака“ него да јавно искаже своје одушевљење његовим књижевним радом. Или, иако је чезнуо за тим да буде гост у Шејдовој кући, одустаје од посете због „малог семинара“ са два шармантна идентична близанца, чиме од усамљеника који чезне да постане Вољени израста у незаситог сладострасника.

Патетика судбине зембланског краља Чарлса Хсавијара и његове дворске осамљености распада се описом могућности да са бочне стране дворца двогледом гледа „гипке младиће“. Пролаз кроз плакар, уобичајено место старинских тајних пролаза, постаје место сексуалне иницијације краља-дечака, који тамо одлази са својим пријатељем, где су „обојица били у мужевном стању и гугутали су као голубови“ (Набоков 2002: 106).¹⁴

Када атентатор Градус покушава да лоцира краља, не би ли извршио „своју дужност“, на краљев траг указује женствени млади господин Гордон, који има четрнаест или петнаест година. На питање где би краљ могао да буде, Набоков се поиграва клишеима – будући да Гордон не зна где је, јер су се растали пре годину дана, претпоставља да је – како приличи једном височанству – на Азурној обали.

Хсавијар успева да отера од себе краљицу Дису, која му на растанку предлаже да остане у кући која је толико велика да може да прими четрдесет хајдука. Коментатор то објашњава утицајем великих саксија од теракоте у башти (јасна асоцијација на Блиски исток), што се поклапа са теоријом Фредрика Џејмсона који тврди да сваки текст читамо кроз мрежу талоба већ постојећих интерпретација. Декон-

¹⁴ „Интересантно је како Кинботов хомоеротски нагон утиче на слику о Зембли коју моделује његова имагинација. Он предочава представу о државици у којој владар и његови поданици живе у хармонији, а лепе уметности и чисте науке цветају. Негују се култови мушког пријатељства и педофилије“ (Попов 1993: 127).

струкција такве теорије рецепције се одвија и у другој етапи: пошто сваки текст има историју читања, јер разна друштва, читајући исти текст, у ствари га поново пишу, дајући му несвесно другачија значења, овде четрдест хајдука на челу са Али-бабом бивају дегенерисани у предмет еротских краљевих жеља.

Кроз причу о Зембли, Кинбот нас наводи да хомоеротски нагон младог краља психоаналитички објаснимо његовим осећајем кривице због мајчине смрти, као и траумама изазваним нападношћу и упорношћу рођаке која је желела да постане краљица. Манифестација проблема је есплицирана кроз његов брак са војвоткињом Дисом: тада Чарлс Хсавијар показује хетеросексуалну импотенцију. Уз „заборављено сећање“ на тренутке са својим рано преминулим пријатељем, постаје јасна испражњеност првобитне психоаналитичке претпоставке.

Кинботови покушаји да се еротски оствари су најчешћи и најхрабрији, чиме приповедач свесно оповргава претпоставку гејоцентричног Розанова да бављење науком (из угла самог писца коментара, то јесте врхунски важан посао) може бити узрок целибата који не представља фрустрацију, већ бива повод за неминован успех. У роману, сваки неуспех у интересовањима према истом полу (неприкладног узраста), бива окидач за прелазак у друге личности које у њему постоје. Поред узбуђења изазваног заводничким неуспехом који доживљава врло емотивно, прелазак у другу личност је иницирана и севом муње или каквим другим снажним исказивањем природе саме која се не може контролисати, што је на индиректан начин једно те исто.

Хејзл

Женски ликови су преобладајуће представљени као резонатори интригантних или недоречених ситуација у роману, било да је реч о споредним ликовима који се појављују само једном и само узгред, или о литерарно изграђенијим ликовима жена. Подједнако је уочљива неименована госпођа у драгстору која јасно и гласно каже да је Кинбот луд, као и

Шејдова жена која на разне начине покушава да заштити свог мужа од непријатних сусрета са навалентним психопатом Кинботом (или, сходно тези овог рада, оним болесним делом себе); као и краљица Диса која дефинише хетеросексуалну импотенцију Чарлса Ксавијара Вољеног. Пратећи ток „наопако обрнутих трагова“ или такозвани „трик ока“ зембланског сликара, може се уочити да је сходно овом приповедачком принципу, као замка постављена наизглед неважна за даљи ток радње, посве необична ћерка професора Шејда, Хејзл.¹⁵

За разлику од zgodних студенткиња о којима професори у роману причају на својим дружењима уз подгуркивање и лако преводиве знакове невербалне комуникације, или квазиромантичних натукница упућених наочитим дечацима који буде страст у наказном главном јунаку, песникова ћерка Хејзл је другачија: млохава, нејака, неспретна и озбиљна девојка, која је више деловала заинтересовано него уплашено пред оним надреалним што је једно време заокупљало њену пажњу (Набоков 2002: 138). У корелацији са императивима изгледа, понашања и пожељних интересовања доба у коме живи, тј. митологији новог доба која знаковима краде првобитан смисао и даје сопствени, за разлику од претходних прихватаљивих, чак пожељних тема (о zgodним студенткињама и везама професора са малодобним дечацима, а оба случаја су повод за коришћење речи лепо) за Хејзл нема места у том свету.

Иако искаркирана, трагична је тежња родитеља да се те „ужасне и понижавајуће појаве прикрију од комшија“ (где се наизглед мисли на њене телекинетичке тренутке испричане у пародичном тону и хиперсензибилност, нпр: неутешни плач због смрти болесног пса

¹⁵ Истражујући „проблем“ ауторства, Бојд, у иронијском коду, Хејзел назива песниковом музом. Он тврди да постоји дух као муза и да је то заправо дух мртве Хејзел. До такве претпоставке стиже уз подсећање да је Хејзел још током живота имала склоности ка паранормалном, што показује и прича о амбару када она комуницира са *бићем*, а затим је дух мртве Хејзел инспирирао Кинбота да напише коментар (Boyd 1999: 174).

тетке Мод). О њој се не прича ни за живота, нити после смрти, што је акцентовано коментаторовим исказом да је тек понешто о њој успео да сазна од Шејдове некадашње секретарице (поузданог приповедача). Обичност Хејзл у клишеизираном свету и доминацији строго кодираних униформности, постаје разлог за дубоку патњу њених родитеља, те Кинбот закључује да се тог страшног терета отац (Шејд) растеретио пишући поему.

У покушају рационализације на плану света текста, засноване на „стварним“ чињеницама и типичном резонувању и објашњавању породичних ситуација, Хејзл је чудна као и тетка Мод, чија се *друјачијоси*, осим чувања старог болесног (и не лепог) пса огледа и у свесци у којој је сакупљала исечке из новина у вези са темама које је занимају. Интересовања тетке Мод су пародирани још на самом почетку романа, те се њена зачудност током даљег припитовљивања текста не доводи у питање. Другу претпоставку проналази сам Шејд, одлучивши да изађе из удобне позиције несрећног оца чија је кћер наследила неприлагођену тетку Мод, такође у наследном фактору, или како то коментатор Кинбот каже: „Мој јадни пријатељ морао је да се присети драматичних напада из свог раног дечаштва и приупита се није ли то нека нова генетска варијанта исте теме, сачувана путем расплођавања“ (Набоков 2002: 138).

Чини се да је кључна мисао, у ствари, тек узгред изречени квазицитат који говори о томе да је појава осетљиве и захтевне Хејзл, у ствари извор немира за коју су они сматрали да представља „вањско *ироширење лудила*“ (Набоков 2002: 138). Хејзл је *друјачијоси* оне врсте која служи неутаженој фантазми да своју празнину, иницирану снажним осећајем да нешто није у реду, преточи у не баш привлачан изглед и не баш рационални дух пуначке девојке.

Тако празнина, која се може избећи само путем фантазме која је прихватљива (разумљива, читљива) у контексту интегрисаном у већ изграђен симболички поредак, секундарни моделирајући систем текста, по својим владајућим критеријумима, постаје јако сличан

овом нашем свету. А у контексту функционисања носећег лика Кинбота у коме су садржани сви остали, као његове шизофрене варијанте, Хејзл је одабрана да буде онај лик коме ће се смети јавно и јасно приписати лудило – „вањски се проширити“, како коментаторски објашњава.

И када се може учинити да је тренутак да се као релевантан методолошки модус уведе Лаканова тријада: имагинарно – симболичко – реално, и његова теза да су сви људи на овоме свету помало психотици, што јасно комуницира са сликом света у роману *Блега вајра*, Набоков одлази корак даље играјући се и овим савременим обликом психоанализе. Наиме, ментална неуравнотеженост Хејзл апострофирана је догађајем у амбару, у којем се нека светлосна тачка стално креће и „игра“, час брзо час полако (што на плану реалног може бити било каква светлост, рецимо, светлост фарова аутомобила која је прошла кроз рупице на дрвету).

Хејзл верује да на том месту у појединим тренуцима, које је безуспешно желела да подели са својим родитељима, успоставља контакт више врсте, са другим световима, те комуницира са духом који живи у амбару. У том тренутку поигравање прераста у дурлеску – и дух је луд, као што су и његови хобији посве необични: слободно време је испуњавао бавећи се таксидермијом (вештином пуњења мртвих животиња и њиховим одржавањем) и хербаризацијом (скупљањем биљака у збирку – хербаријум). Крешендо ове пишчеве инвенције у поигравању феноменима свога доба, дат је кроз идеју да дух болује од апоплексије, тј. доживео је мождани удар, од чега је као последица остао поремећај говора. На самом крају се стиже до јасног постструктуралистичког корелатива да се до истине, оне праве истинске истине не може никако доћи или како нас Кинбот обавештава, речи духа које је Хејзл записала заправо су низ словних група без икаквог значења: „Пада ата пут пад ни ћи крат елан нјих прич феур дал еко лан при испр“ (Набоков 2002: 156).

Будући да је Хејзл, уз здушно неразумеваше и неприхватање људи из најближе околине,

завршила самоубиством, настаје дилема да ли је у вези с њом, као, реално значајним женским ликом, случај другачији него када су у питању Кинбот, Шејд, Ксавијар или Градус (да ли је и њена Другост израсла из ума шизофреног приповедача)? Намеће се низ могућности којима би се могла разрешити ова дилема, а ако погледамо оно што сам коментатор каже, и то у облику случајно (ненамерно) изречених истина које искрсну током причања о нечему сасвим другом: „Али с друге стране, тачно је и то да је Хејзл Шејд наликовала на мене у извесном погледу“ (Набоков 2002: 160), јасно је да Хејзл произлази из истог поступка грађења ликова. Индикативно је и то да та мисао неочекивано искрсава после уводног причања о речима огледалима (Марс – срам, Елиот – тоиле [на француском тоалет]), те иако се овога пута не сусрећемо са анаграмом самог имена, постоји довољно индикација да и Хејзл буде смештена у групу ликова насталих истим менталним рефлексом главног јунака.

Закључак

Да би нас збунио при покушају да се временски и просторно оријентишемо у тексту и позвао на игру, Набоков користи неколико наративних средстава: недостатак заплета, непоузданог приповедача, нејасну хронологију и мултилинеарну структуру.¹⁶ Ово наративно надигравање истражили смо кроз критичко преиспитивање консензуса – друштвеног уговора који је доведен у питање. Истакли смо текстуалну инфилтрацију разних дискурзивних пракси, пратећи трагове (и оне „обрнуте“ и прикривене) Набоковљевог иронијског дијалога са свим оним што у роману истовремено и поставља и разара мултипликацијом значења.

¹⁶ О различитости приступа постмодерном тексту Фредерик Џејмсон говори на следећи начин – позивајући се на постмодернистичке ауторе, стару естетику одређује као појединца који гледа у један екран, док је постмодернистички гледалац (у нашем случају читалац) „позван да учини немогуће, наиме да види одједном све екране у њиховој радикалној и насумичној различитости“ (Џејмсон 1995: 52).

Иако је уметност постмодернизма изједначена са текстуалношћу, инфериорношћу према реалистичком, овде смо говорили о корелацији између света текста и стварног света на начин који је иманентан овој врсти поезике, о чему Хачионова у својој књизи каже „повратак свету ’обичне стварности’ [...] свету у који се ти текстови постављају је ’свет’ дискурса, ’свет’ текстова и интертекстова. Тај ’свет’ је директно повезан са светом емпиријске стварности, али сам по себи није та емпиријска стварност“ (Хачион 1996: 210).

Поменута приповедна стратегија носи са собом и јасан критички однос према друштву које бескомпромисно и непопустљиво канонизује правилност (у овом контексту можемо рећи пожељност у социјалном смислу), али и истиче постмодернистички однос према ономе на шта реферира: постмодерна не пориче, већ проблематизује. У случају јунакиње Хејзл, чија је смрт осмишљена као покретач писања поеме (а поема је иницијација писања коментара и тако редом), писац је оставља ван фокуса из наизглед контрадикторног разлога – да бисмо је прецизније уочили.

Напетост између узрокованог и последица проналазимо и у наводном разрешењу наративног слоја који преиспитује жанр детективног романа, а у таквој врсти текста убиство спада у базични хоризонт очекивања. За разлику од жанровског, ово постмодернистичко приповедање не доноси разрешење – већ води у још једну заводљиву странпутицу: уместо краља у егзилу, убијен је песник ове не-обичне поеме. Убивши „свог“ песника, кроз личност Мартина Градуса, Набоковљев Кинбот наизглед проналази своје важно место достојно талента који верује да поседује, али ни поистовећивање с таквом личношћу му не доноси радост, што нас на самом крају књиге враћа на почетак и даје једну другачију, кружну путању овог отвореног текста.

„Много је још тајни скривено у раскошном филигранском ткању овог романа, много путева које тек треба отворати – толико да је тешко поверовати да ће ико икада бити у стању да се тим лавиринтом пробије до краја и разре-

constructs the world to which he himself belongs. The influence of the realistic one is obvious, not only with the presence of the elements relevant to the world, but also in the absence that results from it: the poet's daughter, whose death starts the writing of the poem and a while chain of events is a little present - she is plump, not very pretty and too sensitive, completely below the basic requirements of the time of narration that she belongs.

milojevic.snezana@yahoo.com