

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Smiljka Č. Kesić

**HRONOTOP PUTA U ROMANIMA  
VLADIMIRA NABOKOVA – AMERIČKI  
KORPUS**

doktorska disertacija

Beograd, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE  
THE FACULTY OF PHILOLOGY

Smiljka, Č. Kesić

**CHRONOTOPE OF THE ROAD IN  
VLADIMIR NABOKOV'S NOVELS –  
AMERICAN CORPUS**

doctoral dissertation

Belgrade, 2016

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

С. Ч. Кесич

**ХРОНОТОП ДОРОГИ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ  
РОМАНАХ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА**

Докторская диссертация

Белград, 2016 г.

Mentor: prof.dr Aleksandra V. Jovanović, vanredni profesor,  
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Članovi komisije: prof. dr Zoran Paunović, redovni profesor,  
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu  
prof. dr Dragan Bošković, vanredni profesor  
Filološki fakultet, Univerzitet u Kragujevcu

Datum odbrane:

## HRONOTOP PUTA U ROMANIMA VLADIMIRA NABOKOVA NA ENGLESKOJ JEZIKU

Rezime: Konceptualizacija „puta“ ima različite funkcije i svojstva u narativnom postupku još od antičkog perioda književnosti, npr. kao potraga, pustolovina i hodočašće. U razvitku romana, takav je model bio presudan za žanrovsko određenje književnog dela, dok u književnosti modernizma/postmodernizma „okvirna priča-putovanja“ pojačava utisak verodostojnosti narativa. Rad *Hronotop puta u romanima Vladimira Nabokova na engleskom jeziku* ima za cilj da rasvetli kako taj model funkcioniše okviru poetike ovog pisca. Konceptualna metafora puta jeste okvir za dublju teorijsku analizu kretanja/„prelaza“ kroz prostor i vreme, uključujući niz hronotopskih motiva i ne zanemarujući opštepoznate (post)modernističke preokupacije domovina- emigracija, egzil – dom, utopija-distopija. Osim toga, *hronotop puta* bi se mogao dvojako interpretirati. Putnik je u (post)modernističkom diskursu Vladimira Nabokova narator i/ili protagonista, ali i čitalac. Sa druge strane, u okviru datog narativa, metafore puta manifestuju se i kao mentalni proces kroz koji protagonisti prolaze i kao „odredište“ do kog pokušavaju da stignu. Ta dva aspekta međusobno su povezana i suštinska za interpretaciju, a iscrpna analiza koja se zasniva na teoriji o konceptualizaciji i hronotopskim svojstvima puta, pokazaće na koji način su asocijacije vezane za koncept puta tematizovane u romanima Vladimira Nabokova na engleskom jeziku.

Ključne reči: hronotop puta, metaforizacija puta, večno vraćanje istog, nostalgija, Nabokov, (post)modernizam, egzil.

Naučna oblast: Anglistika

Uža naučna oblast: Engleska književnost

UDK broj:

# CHRONOTOPE OF THE ROAD IN VLADIMIR NABOKOV'S NOVELS IN ENGLISH LANGUAGE

Abstract: Conceptualization of journey has multifaceted functions and features in the narrative technique ever since the period of ancient literature, e.g. as a quest, adventure or pilgrimage. In the development of the novel, such model was central to determine the genre of the literary work, whereas in the modernist/postmodernist literature „the frame of travel discourse“ intensifies the reliability of narrative. This academic thesis, *The Chronotope of the Road in the Novels of Vladimir Nabokov in English Language*, is aimed at explaining the employment of this model within this author's poetics. The conceptual metaphor of the road is the starting point to the in-depth theoretical analysis of transformation and „transition/passage“ through space and time, including a series of chronotopic motifs in addition to the familiar postmodernist preoccupations such as homeland-emigration, home-exile, utopia-dystopia. Apart from that, *the chronotope of the road* could be interpreted in two different ways. In the postmodernist discourse of Vladimir Nabokov's novels the traveller is both the narrator or/and protagonist and the reader. On the other hand, within the given narrative, the travel metaphors are also manifested as mental process the protagonists go through as well as the „destination“ they try to reach. These two aspects are intertwined and essential for the interpretation, and the comprehensive analysis based on the conceptualization and chronotopic features of the *road*, will show how are associations of the travel concept thematized in the novels of Vladimir Nabokov written in English language.

Key words: the chronotope of the road, travel metaphors, eternal recurrence, nostalgia, Nabokov, (post)modernism, exile.

Field of Research: Anglistics

Particular Field of Research: English Literature

UDC number:

## SADRŽAJ

I UVOD.....	1
II DEFINISANJE PREDMETA ISTRAŽIVANJA.....	13
2.1. Hronotop – opšta određenja.....	14
2.2. Vreme i prostor u književnosti (post)modernizma.....	23
2.3. Hronotop puta – opšta određenja.....	32
2.3.1. Hronotop puta prema klasifikaciji Mihaila Bahtina.....	35
2.3.2. Hronotop puta u romanima Vladimira Nabokova.....	38
2.4. Zaključak.....	43
III AKO JEDNE ZIMSKE NOĆI NEKI PUTNIK.....	44
3.1. Metafore puta.....	45
3.2. Konceptualizacija puta u delu Vladimira Nabokova (sa referencom na priču Itala Kalvina).....	52
IV POVRATAK I VEČNO VRAĆANJE ISTOG.....	59
4.1 Večno vraćanje istog.....	61
4.2. Mnemotop: hodati stazom sećanja.....	67
4.2.1. Nostalgija i mit o Odiseju.....	75
4.2.2. Detinjstvo.....	81
V UNAKRSNE RELACIJE – HRONOTOP PUTA U ROMANIMA VLADIMIRA NABOKOVA NA ENGLJESKOM JEZIKU.....	84
5. 1. Hronotop puta i narativni postupak.....	86
5. 2. Hronotop puta i umetnička reprezentacija motiva .....	91
5. 3. Hronotop puta i diferencijacija hronotopskih motiva.....	97
5.3.1. Hronotop puta i hronotopski motivi.....	97
5.3.2. Hronotop puta kao portaga.....	100
5.3.3. Hronotopski motiv susreta u funkciji hronotopa puta.....	102
5.3.4. Hronotopski motiv granice/praga u funkciji hronotopa puta.....	103
5.3.5. Hronotopski motiv doma u funkciji hronotopa puta.....	109
5. 4. Hronotopa puta i funkcije.....	111
5. 5. Zaključak.....	113

VI DRUGE OBALE.....	115
6.1. <i>Lolita</i> .....	126
6.1.1. Uvod.....	126
6.1.2. Struktura romana i hronotop puta.....	133
6.1.3. Himera prošlosti.....	139
6.1.4. Hambertov put i Amerika.....	144
6.1.5. La Mirana/Lolita.....	149
6.1.6. Zaključak.....	152
6.2. <i>Prozirne stvari</i> .....	156
6.2.1. Uvod.....	156
6.2.2. Struktura romana i hronotop puta.....	161
6.2.3. Prošlost, snovi, utvare, sećanja.....	168
6.2.4. Putevima Armane Šaman .....	172
6.2.5. Vit/Prozirne stvari.....	176
6.2.6. Zaključak.....	178
6.3. <i>Ada</i> .....	182
6.3.1. Uvod.....	182
6.3.2. Struktura romana i hronotop puta.....	189
6.3.3. Silazak u Had .....	194
6.3.4. Vanov put.....	198
6.3.5. Ardis Hol/Vaniada.....	202
6.5.6. Zaključak.....	205
6.6. <i>Bleda vatra</i> .....	207
6.4.1. Uvod.....	207
6.4.2. Struktura romana i hronotop puta.....	211
6.4.3. Šejd.....	214
6.4.4. Kinbot.....	218
6.4.5. Zembla/Bleda Vatra.....	221
6.4.6. Zaključak.....	224
VII ZAKLJUČAK.....	227
BIBLIOGRAFIJA.....	235



*What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.  
Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden. My words echo  
Thus, in your mind.<sup>1</sup>*

*Leti ko lišće što vir ga vije,  
za let si, dušo stvorena.  
Za zemlju nije, za pokoj nije  
cvijet što nema korijena.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup>T. S. Eliot *Four Quartets*, "Burnt Norton".

<sup>2</sup> Tin Ujević, *Igračka vjetrova*.

## UVOD

Cilj ovog rada je da kroz temeljnu analizu konceptualizacije puta predstavi sve uočljive aspekte i elemente kretanja u prostoru i vremenu u romanima koje je Vladimir Nabokov napisao na engleskom jeziku. S obzirom na to da se ta narativna konstrukcija odlikuje specifičnim modelima i zakonitostima, uključujući i metatekst, jedno putovanje kroz prostor i vreme u okviru narativa i diskursa o putovanju, tom istraživanju dat je naziv “hronotop puta”. Razlog tome je što se uz regularne prostorno-vremenske preokupacije u posmodernističkoj književnosti, pridodaje još jedna ideja - ideja o cikličnosti i to ne i jedino u smislu regeneracije, smene određenih faza/etapa na putu što je nedvosmisleno uvek prisutna odlika nabokovljevske poetike (transformacije kojima se iskazuje fuzije prošlosti i sadašnjosti u prostor) već i u jednom afirmativnom smislu, koji su mnogi označili kao nabokovljevski esteticizam i okrenutosti lepoti, radosti igre i čaroliji pripovedanja, pronalaženju izgubljenog doma u umetnosti. U (post)modernim okolnostima egzila i lutanja, tako je akcentovana težnja za sintezom.

Generalno, metaforizacija puta u književnom delu, realizuje se kao potraga za istinom, spoznajom, mirom ili večnim životom. U književnosti antičkog doba do danas, put je u književnom delu predstavljen kao povratak nekom odredištu, što je kičma, temelj na osnovu koje se gradi konstrukcija književnog dela – sva klasična dela tradicionalne umestnosti baziraju se na ovom modelu: *Ep o Gilgamešu*, *Odiseja*, *Eneide* ili Danteova *Božanstvena komedija*. Najčešće se tematizuje kao potraga koja podrazumeva niz etapa, transformacija na putu, čime se iskazuje veliku želju protagonista za unutrašnjom promenom. Tokom razvoja romana, konstrukcija zasnovana na konceptu puta ima funkciju da integriše različite događaje u sižeu romana, dok u književnosti modernizma, takav model najčešće otvara mogućnosti sinteze fragmentarnih delova romana.

Sa druge strane, Abil (Abbeele 1992: xiii) se kritički osvrće na konceptualizaciju puta u književnom delu. Budući da je taj model eksploatisan na mnogo različitih načina, on smatra da je banalizacija i eksploatacija tog istog modela neminovna:

Uprkos tome što asocira na zanimljivo i inovativno, motiv putovanja se ubraja u otvoreno najbanalnije motive u zapadnoj književnosti. Od Homera do Vergilija, preko Danta i Servantesa, Defoa i Getea, Melvila i Konrada, Prusta i Selina, Nabokova i Bitora, i sve do najpostmodernijih pisaca, jedva da se može pomenuti književno delo u kojoj tema putovanja ne igra neku ulogu (Abbeele 1992: xiii).<sup>1</sup>

Osim toga, drugi “problem” nastaje oko samog paradoksa kretanja. Drugim rečima da li se konceptualizacijom puta kao načinom da se organizuje književni tekst banalizuje i “put” pretvara u kliše ako se dom predstavlja kao večito kretanje. No, Abil dalje tvrdi (Abbeele 1992: xiv) dalje da banalizacija putovanja pokriva i razotkriva važnost koju taj fenomen ima za zapadnu kulturu (otvara nove horizonte – Grčka, Rim, renesansa, potraga za znanjem, progress, sloboda kretanja).

Etimološki, u srpskom jeziku put<sup>2</sup> ima sledeća značenja: *kretanje, prolaz, pravac ili etapu razvoja*. Slično, na engleskom jeziku postoji mnogo reči za isti pojam *road, path, passage, route, course*. S tim u vezi, a radi istraživanja konceptualizacije puta, nama je značajna reč *road =course of events that will lead to a particular outcome* i u frazi na engleskom *chronotope of the road*. Pošto put podrazumeva neki proces, tok stvari i etape na putu i pokazuje kružno kretanje. Među mnogim drugim rečima semantički je interesantna reč *journey*, izvedena iz latinskog i drugih romanskih jezika, kako bi se time označio jedan deo dana<sup>3</sup> ili šire smena noći i dana, cikličnost, nečiji životni put.

Kad je reč o delu Vladimira Nabokova, najadekvatniji sinonim bio bi engleski termin *course* (tok) budući da se tim pojmom iskazuju značenja koja se odnose na misaoni

---

<sup>1</sup> Osim ukoliko nije posebno naglašeno sve izdvojene i interpolirane citate u tekstu ovog doktorskog rada sa engleskog jezika prevela je S. Kesić.

<sup>2</sup> *Rečnik Matice srpske* Novi Sad 1973, P-S, str.302-303.

<sup>3</sup> Na francuskom i italijanskom etimološki je ta reč vezana za reč dan (*giorno/jour*), pa čak postoji diferencijacija u odnosu na tu reč - *giornata/journee*, kao lepo ispunjen dan.

proces/tok misli - sećanja, snovi, psihološke transformacije, mentalna proživljavanja prethodno doživljenih trauma, ali upućuje na jezik - diskurs (*discourse, travel discourse*). Percepcija “puta” u književnom delu Vladimira Nabokova reflektuje se kako na planu teksta, tako i na planu metateksta. Narativna struktura Nabokovljevih romana je kompleksna, utoliko što se analizom različitih značenjskih slojeva iznova iskazuju nova značenja.

Nadovezujući se na prethodni stav, Bahtin (1989: 373) nalazi da je narativ puta<sup>4</sup> posebno interesantan sa stanovišta veze prostor-vreme i da je metaforizacija puta u tom smislu posebno izražena. Put se u modernističkom/postmodernističkom tekstu manifestuje kroz predstavu dislociranosti, potragu za nestalim domom, emigraciju/egzil - realni odlazak iz zemlje koji proizvodi određenu čežnju/nostalgiju ili unutrašnji zaklon i izolovanost od sredine. Tako je, na primer hronotop puta realizovan kao potraga, i potraga za izgubljenim domom” može da korespondira sa američkim mitom za obećanom zemljom.

Diskurs putovanja u modernizmu konotira i neka druga skrivena značenja - značenja koja su odraz konteksta i duha vremena: krizni događaji, ratovi migracije, drastične ekonomske i društvene promene impliciraju stalna kretanja i napuštanje doma. Imajući u vidu razmere tih promena, u ovom svetu, svi su u pokretu i svi postaju putnici, na taj način se, otvara se prostor za generisanje novih narativa. Zilkoski (Ziloscy 2008: 12) je dobro primetio da kada govorimo o konceptualizaciji puta, posebno u književnosti romantizma slobodno možemo upotrebiti sintagmu ‘putovanje na ruševinama’ (*ruins travel*). Postapokaliptično putovanje nastaje na ostacima civilizacija i svetova, putovanje posle sveta koji je nestao.

...i ta stalna traženja skloništa rađala su u nama čudno osećanje  
beskućnosti: upravo tu počinje tema beskućnosti – potmulji predgovor  
kasnijim, mnogo surovijim lutanjima. (Nabokov 1995: 135)

Svet koji je nestao, a koji pisac nastoji da otrgne od zaborava, u sećanju, kreativno je transponovan u jezik književnosti i umetničko stvaralaštvo i upravo je to je jedina dimenzija gde zauvek ostaje netaknut. Harmonija sveta detinjstva i bolno kasnije postojanje, izgnanstvo u mnogo dubljem smislu od emigracije, to je poetični prostor jednog

---

<sup>4</sup> Kada je reč o diferencijaciji hronotopa, na engleskom je u upotrebi je reč *road* u identičnom smislu.

letnjakovca gde odrasta, ‘savršeno normalno trojezično dete’ (Nabokov 1995: xiv), i putuje do obale mora fascinirano točkovima i “rođenjem osećaja vremena” (Nabokov 1995: 10). U tom svetu prepliće se: staro i novo, patrijarhalno i liberalno, siromašno i raskošno, urbano i ruralno.

Vrlo upečatljivo, upamćen je taj svet u detaljima: tenisko igralište, slagalice, karte, Branje gljiva, ljubičasta boja od branja jagoda, izložba pasa, hazardne igre. Među tim slikama je i vrlo živa slika majke koja igra poker do četiri ujutru. I jedan vrlo značajan detalj, trenutak kada u porodica čuje, kao udar zvona: Tolstoj je mrtav.

Potom se te slike utapaju, sva mesta se spajaju u jedno klupko, u sinhronizovanim sinematičnim prizorima i refleksijama od Krima do Kembridža i Berlina, a potom i emigracije u Ameriku pa sve do usamljenog hotela na obali Ženevskog jezera. Kao da je neko presekao deo života dečija putovanja transkontinentalnom železnicom do obale Bijarica i zamenio jedan san noćnom morom prinudnog izmeštanja iz zemlje u zemlju, sa kontinenta na kontinent. Sva putovanja prinudna – igračke vozovi koji padaju u bare kraj hotela Oranien, postaju zloslutno predskazanje u snu Ane Karenjine

Emigrantska priča počinje nakon oktobarske revolucije (1917-1919), porodica Nabokov seli se najpre na Krim, a potom u Berlin. Vladimir Nabokov odlazi na Kembridž gde je počeo da studira prirodne nauke, jer se prethodno zaljubio se u lepotu transformacije leptira, ali se umesto toga okrenuo studijama romanistike, mada je provodio vreme putujući kao lepidoterist.

Nabokovljevo izgnanstvo nije bilo samo fizičko izmeštanje iz bajkovitog sveta samo Rusije pre revolucije, Nabokov je kasnije, u svakoj narednoj sredini iskusio osećaj izolovanosti, nepripadanja i unutrašnju emigraciju. U Berlinu gde nastaju najznačajnija dela na ruskom jeziku pod pseudonimom Vladimir Sirin<sup>5</sup> - *Podvig* 1932 (*Glory*) *Dar* (*The Gift*), *Očajanje* (*Despair*), on ne oseća kao svoj grad. Zanimljivo, Nabokov je svojih prvih 8 romana napisao baš u Berlinu i mesto dešavanja je sasvim ili delimično Berlin. Osim skromnog života i neintegrisanosti u život ruskih emigranata, Berlin iz koga se prinudno iselio zbog uspona nacističke države sa suprugom Verom i sinom Dimitrijem ostaje mesto

---

<sup>5</sup> Vladimir Sirin, predratni pseudonim koji je koristio dok je pisao romane na ruskom jeziku.

patnje zbog nenadanog gubitka oca<sup>6</sup>. Ciljajući na istaknutog člana „Konstitucionalno-demokratske partije” Pavela Miljukova, Vladimira Dimitrijeviča Nabokova usmrtio je ruski carista u sali Berlinske filharmonije 1922. godine. U svom prvom objavljenom romanu na ruskom jeziku – *Mašenjka (Mary)*, centralna tema je egzil i fikcionalizacija puta.

Najpre se činilo da pruža malo bekstvo ili utehu iz sadašnje nestabilne fragmentirane sredine. Do kraja romana, ovaj put, koji je nastao iz ličnih sećanja, otvara novi pravac za Ganjina, “skrivena prekretnica za njega, nekakvo buđenje”, buđenje koje neočekivano dovodi do sećaja stabilnosti u egzilu (Pichova 2002: 17-18).

Počevši od svog prvog romana i u korpusu dela pisanih i na ruskom i na engleskom jeziku Nabokov kao da upisuje deo sebe pokušaj da rekonstruiše događaj iz 1917. godine sa železničke stanice, „a vi znaju kakvi su se zalasci sunca proročanski širili te godine nad zadimljenom Rusijom...(1995: 140). Zato će za Nabokovljevu poetiku uvek značajna biti tema povratka, i ta tema će živeti u različitim oblicima i varijacijama, kako bi i taj u realnosti uzaludan susret bio ovekovečen. Nabokov će se, kako je to primetila Magdalena Medarić u svojoj studiji o Nabokovu *Od Mašenje do Lolite* upravo zato okrenuti“ tradicionalnom književnom postupku dovođenja likova na jedno mjesto – hotel, ljetovalište, bolnica“ (Medarić 1989: 17).

Novo bekstvo usledilo je u Parizu, pa u Sent Nazaru<sup>7</sup> odakle je ugledao nov kontinent. Pisanje na engleskom jeziku, Nabokov je otpočeo pre odlaska u Ameriku 1938. godine objavljivanjem romana – životopisa, *Stvarni život Sebastijana Najta* koji je pisan u kupatilu jednog hotela u Parizu. Sudbina pisca je bila takva da je veći deo života proveo na putu, a poslednje godine života u francuskom gradiću Montro na koga često aludira u romanima i u luksuznom hotelu *Montro Palas (Montreux Palace)* u pitoresknom okruženju jezera Lemana: „radnja se najčešće odvija na mestima kao što su vozovi koji prolaze i u rasturenom rasporedu predmeta pansionskih enterijera” (Pichova 2002: 18). Boraveći na

---

<sup>6</sup> „On će doći do nas u našu običnu blistavu večnost, sporo sležući ramenima kako je to nekada činio, a mi ćemo poljubiti njegov mladež na ruci...Sve će se vratiti“ (Boyd 1990: 463).

<sup>7</sup> „Bio je to ogromni dimnjak Šamplena koji je čekao da nas odvede u Njujork, dok otac, u zaključanim redovima *Speak, memory [Pričaj, sećanje]*, kaže da je bio beo“ (Nabokov 2009: xiii).

mestima gde dolaze turisti i putnici, sve senzacije, utiske, opaske ili fenomene mogao je da prenese u svoja književna dela poput duhovitog dijaloga iz romana *Ada*<sup>8</sup> koji sledi:

Krenuću, rekao je Englez, od banana  
To nisu banane, gospodine. To je *ananas*. Sok od ananasa.  
A, tako. Pa dajte mi onda bistru čorbu. (Nabokov 2003: 407)

Sve te prostore Nabokov će kasnije iskoristiti u svojim romanima ne samo da bi upotpunio atmosferu i približio čitaoca svetu koji opisuje, već da bi ga upotrebio za rad tematizacije nepovratno izgubljenog doma, fikcionalizacije puta

U relevantnom delu za analizu modernizma *Izgnanici i emigranti, (Exiles and Emigres* 1970), Teri Iglton (Terry Eaglton) smatra da se percepcija našeg sveta promenila utoliko što nam svet više nije toliko veliki i dalek, te da se turbulentni događaji kao što su ratovi, pad imperija, ekonomska kriza i društvene anomalije koje uzrokuju emigraciju i drugi propratni fenomeni (pojava kosmopolisa, razvoj nauke i tehnologije) reflektuju na planu umetničke reprezentacije. U postmodernizmu, ta predstava jeste taj svet (Smethurst 2000: 3), do te mere da se u novom informatičkom dobu, stapa “fiktionalno” i “stvarno”, nevidljivo i opipljivo, kao u Nabokovljevom prvencu na engleskom jeziku, u romanu *Stvarni život Sebastijana Najta* i gubi autentično u simulakrumima stvarnosti (Bodrijar 1991; Sheehan u Connor 2004: 32).

Tačno je da priča o putovanju tokom istorije književnosti uticala na žanrovsko određenje književnog dela (Korte 2000: 15). Međutim, pitanje je da li bi se svaka priča (od *Epa o Gilgamešu*) potencijalno mogla interpretirati prema modelu hronotopa puta jer se u svakoj priči konceptualizuje put kao put života junaka?

Međutim funkcija toga modela u (post) modernističkom delu se održala generišući dublje slojeve značenja, nastavljajući se na model po kome priča o putovanju daje oblik/strukturu onome što je podtekst, izvlačeći latentna značenja iza očiglednog

---

<sup>8</sup> Odabrani citati iz primarne literature dati su na srpskom (hrvatsko-srpskom) jeziku iz sledećih publikacija: Nabokov, V. 2003. *Ada*, prev. Vujica, S. Beograd: „Zepter“. Nabokov, V. 2002. *Bleda vatra*, prev. Albahari, D. Beograd: Narodna knjiga- Alfa. Nabokov, V. 1988. *Lolit*, prev. Vučićević, B. Narodna knjiga: BIGZ. Nabokov, V. 2003. *Prozirne stvari*, prev. Paunović, Z. Beograd: Plato.

“avanturističkog” okvira. Poetika kretanja/putovanja u Nabokovljevom radu podrazumeva naglašenu dislociranost, nostalgiju, centralnu temu povratka, portagu za domom i svojim izgubljenim rajem detinjstva.

Shodno tome, u ovom radu, imam nameru da pokažem kako umetničke predstave i motivi imaju vrlo snažnu funkciju u (post)modernističkoj konceptualizaciji puta i tematizovanju prostorno-vremenska izmeštenosti, posebno kad je reč o artikulaciji teorije o hronotopu puta. Modernističko i postmodernističko, pominju se ovde, jedno uz drugo, mada nas teorija uči da je jedno drugome suprotstavljeno<sup>9</sup> (McHale, 1987; Hutcheon, 1989; Lyotard, 1984). Međutim, u određenim književnim delima pisaca, kao što su Džojls ili Nabokov, granice su varljive, a postmodernističko bi značilo preradu modernističkog modela, te komplementarnost, pre nego antagonizam.

U književnom opusu Vladimira Nabokova, kako formalno, u organizaciji književnog teksta, tako i sadržinski, pomenuta težnja za sintezom u okviru konceptualizacije puta jeste rekonstrukcija neopovratnog gubitka, zahvaljući putu sećanja – naglašena je važnost sećanja (*recollection*) i transcendentnog. Kada tumači pripovest Nabokova, Majkl Vud kaže: „u pitanju je model kojim se nadoknađuje gubitak [...]” (Wood 1994: 94). U *Adi*, Van Vin upotrebljava poseban termin za prošlost kao proizvod sećanja – naziva je konstrukcijom, nekakva “namerna sadašnjost” naspram “varljive sadašnjosti” živog života kao nerekonstruisana “trenutnost” (Seidel u Bloom 1987: 239-240). Svet koji junaci rekonstruišu iznova, dvojako se iskazuje, i u pogledu sadržaja, i u pogledu forme i narativne strukture književnog teksta.

Katkad se Nabokovu zamera odsustvo društvene kritike i angažovanog tona u književnim delima. Ličniji, sentimentalniji ton, koji slika unutrašnji svet junaka i estetski princip na kome počiva tekst romana, ne znači da pisac ne nalazi druge, suptilnije načine da izrazi slabost i usamljenost junaka u okruženju u kojem su dominantni teror, malograđanski duh ili utvrđeni obrasci ponašanja, niti da izbegava da suoči čitaoca sa posledicama

---

<sup>9</sup> O specifičnostima postmodernizma i razlikama u odnosu na modernizam videti kod: McHale, B. 1987.

*Postmodernist Fiction*. London: Routledge; Hačion, L. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. Gvozden, V. i Stanković Lj. Novi Sad: Svetovi.



totalitarnih društava (*U znaku nezakonito rođenih*), koncentracionih logora (*Pnin*) ili konzumerizma (*Lolita*).

Svet za kojim čeznu Nabokovljevi junaci jeste *reliquiae reliquiarum* – izbledeo i ispran. Odnosno, u poretku stvari, u tzv. postmodernom svetu, nostalgija je istisnuta, banalizovana i parodirana, dok je protagonistima romana (autoru?) inherentna, zato i jeste vešto prikrivena iza ironičnih formulacija, banalnih aluzija, aporija, čudovišnih fiksacija i refleksija. Nadanja se raspršuju, identitet junaka se rastače u prostoru između stvarnosti i fikcije: „I dalje sam osećao kako Gravitacija, taj pakleni i ponižavajući doprinos našem opazajnom svetu, urasta u mene kao kakav čudovišni nokat na nožnom prstu, sa ubodima i klinovima nepodnošljivog bola [...] (Nabokov 1998: 129-130).

Uslovno govoreći junak (i pisac i čitalac) stalno je na putu, pošto se sinteza za kojom čezne nikada do kraja ne realizuje. Paradoks, na kraju krajeva, jeste da je kretanje večno, uvek večno vraćanje, i tako mesto kretanja postaje dom, “i za prosvećenog kosmopolitu i surfera po internetu, važi ista izreka: dom je toliko složen da uvek putujemo, čak i kad živimo” (Zilcoscy 2008: 13). Dom postoji kao fiksacija, ali u realnom prostoru jasno (ne postoji/razoren), na putu, podrazumeva fizičko izmeštanje. Ursula Le Guin, u romanu *Čovek praznih šaka (The Dispossessed)* kaže: „Možeš opet da se vratiš kući, Opšta Vremenska Teorija to potvrđuje, dok god si svestan da je dom mesto gde nikada ranije nisi bio“ (Le Guin 1974: 55).

Polazne ideje za ovaj rad, *Hronotop puta u romanima Vladimira Nabokova na engleskom jeziku*, upravo potiču od reafirmacije i dekonstrukcije mita o Odiseju. Na primer, u zbirci eseja *Budućnost Nostalgije* (2005) govori se relacijama i tenzijama između odlaska i povratka, te o *nostosu* i nostalgiji: žudnji za onim što je izgubljeno. U tom smislu, čini se Nabokovljeva književnost prominentno iskazuje potrebu za povratkom i (post)modernističku fikcionalizaciju puta, izmeštanja iz prostora i vremena: “ideja o postmodernom hronotopu izložena je kao pokušaj da se organizuju i artikulišu glavne osobine pomeranja na relacijama prostor-vreme što pospešuje postmodernistički ugao gledanja“(Smethurst 2000: 6).

Vozovi, hotelski pansioni, železničke stanice, egzotična mesta dominiraju narativom kao prostori liminalnosti, kao prostori permanetnog puta u izgubljeno detinjstvo (“krasota

koja može uticati na ceo život”), svi su ti elementi dati kako bi se iskazala usamljenost, nepripadanje, izolovanost u odnosu na realan svet, okruženje, ljude - čežnja za nekom zemljom koja ne postoji, koja nikada nije postojala, koja postoji samo u sferi imaginarnog. Tako da se “američko”, kad je reč o književnom opusu Vladimira Nabokova može prepoznati u prethodnoj izrečnoj tvrdnji. Ne samo zbog poznatih slika američkih predela ili reprezentacije američkog konzumerističkog društva, u Nabokovljevom delu prepoznajemo poetizaciju američkog mita o granici (*Wild West Frontier*).

Ipak, izuzimajući jezik, ponekad je zaista teško reći na osnovu čega se utvrđuju razgraničenja između književnih dela koja su napisana na ruskom, odnosno engleskom jeziku, imajući na umu specifičnost nabokovljevske postupka i obrade teme. Uz to, tekstovi romana preplavljeni su literarnim i drugim aluzijama, referencama ispisanim i na francuskom jeziku. Barbara Štrauman (Barbara Straumann) tvrdi da iako se čini da su kasniji romani *Ada* (1969), *Prozirne stvari* (1972) i *Pogledaj, arlekine!* (1974) opet još udaljeniji od kulturnog konteksta romana američke trilogije<sup>10</sup> (Straumann 2008: 122), svugde provejava duh kosmopolitizma. Neki su bilingvalizam<sup>11</sup>, incestuozan odnos prema jeziku (Naiman, 2010) interpretirali kao još jedan dokaz izolovanosti i nepripadanja:

Moja je lična tragedija što sam morao da napustim svoj prirodni govor, svoj nesputani bogati, bezgranično poslušni ruski jezik zarad drugorazredne vrste engleskog, lišene ma kojeg od onih aparata – varljivog ogledala, crne sonotske pozadine, podrazumevanih asocijacija i tradicija – koje domaći iluzionist, s razlepršanim peševima fraka, može magično da upotrebi kako bi na vlastiti način, prevazišao tu baštinu (Nabokov 2002: 354).

Ova teza, koncipirana je tako da istraži pomenute dominantne preokupacije u književnom radu Vladimira Nabokova u odnosu predmet istraživanja – hronotop puta. To podrazumeva analizu unakrsnih relacija u narativnoj strukturi romana i fikcionalizaciji “puta”. S jedne strane, ekspresija tog koncepta je vrlo jednostavna, zato što se svi elementi

---

<sup>10</sup> Trilogija obuhvata romane *Lolita* (1955), *Pnin* (1957) i *Bleda vatra* (1962).

<sup>11</sup> Prevod nije moguć, moguća je samo parafraza. To je bio razlog zašto je kritikovan. Edmund Vilson (Edmund Wilson) dugogodišnji prijatelj, Nabokovljevi prevodi koje je Vilson kritikovao – Evgenije Onjegin, Alisa u zemlji čuda

vizuelno ukazuju na *cikličnost*, koja se manifestuje u cirkularnoj narativnoj strukturi (sistem koncentričnih krugova) i težnji koju iskazuje junak za povratkom ili kako je sam Nabokov objasnio u romansiranoj autobiografiji *Druge obale (Speak, Memory)*, u pitanju shema koju provlači u ovom ili onom obliku u svim svojim romanima - *teza-antiteza-sinteza*.

Usled složenosti književnog izraza, interpretacija romana zahteva primenu teorijskih postavki iz različitih oblasti, koje možda na prvi pogled deluju nekompatibilno, ali su upravljene prema konceptualizaciji puta. Shodno tome je i ovaj rad podeljen u nekoliko celina. U prvom delu rada, definiše se predmet istraživanja, oslanjanjem na pomenuta teorijske postavke Mihaila Bahtina, konceptualne metafore puta i ideje o večnom vraćanju istog. Teza je potkrepljena odabirom relevantnih primera iz opšte književnosti sa posebnim osvrtom na primere iz opusa Vladimira Nabokova na engleskom jeziku.

Teorijski deo, organizovan je u tri veće celine. Najpre, data je opšta analiza hronotopa u odnosu na Bahtinovu teoriju hronotopa (1936), kao i reprezentacija prostor-vreme u (post)modernističkoj književnosti, klasifikacija pojedinih tipova hronotopa uz ključno razgraničenje i spajanje pojmova hronotop/hronotop puta. Iz ugla filmske umetnosti i fotografije, pojmovne kategorije Žila Deleza i Rolana Barta (*slika-kristal; punctim*), značajne su pogledu vizualnosti, prikaza slika snova i transformacija, reprezentacije sećanja. Autentična je i naglašena primena sinematskih postupaka u narativnom toku koja prirodno korespondira sa težnjom za sinhronizacijom u prikazu određenih epizoda kao Eliotovoj poemi *Četiri kvarteta*, kao fuzija *onoga što će biti i onoga što je bilo* (Rolan Bart, fotografija *Čovek pred pogubljenjem* 2011: 87; Eliot *Četiri kvarteta* 1943).

Nastavljajući se na to, razmatra se koncept metaforizacije puta u narativnoj strukturi Nabokovljevih romana prema konceptualnom modelu koji su kreirali Lejkof, Džonson (Lakoff, Johnson, 1980) i Kevečes (Kovacs, 1993). U posebnom odeljku *Večno vraćanje istog*, tema povratka ili puta kao povratka, predstavljena je pre svega u Borhesovoj *Istoriji večnosti* i kod Ničea u nekoliko filozofskih spisa: *Vesela nauka, Volja za moć, Ecce Homo, Tako je govorio Zaratustra*. Osim toga, kada se govori o temi povratka kod Nabokova ona neizostavno mora da uključi mit o Odiseju, nostalgичno putovanje,

problem dislociranja, cirkularne modele filozofije vremena i sećanja u umetničkoj praksi (Marsel Prust).

U četvrtom delu ovog rada istražuju se unakrsne relacije u odnosu na Nabokovljev korpus romana na engleskom jeziku, 'prenos značenja' puta kao pripovesti, opšte karakteristike narativa, objašnjenja koja se odnose na to kako se iskazuje hronotop puta u delu Vladimira Nabokova, funkcija hronotopa puta, sistem hronotopskih motiva koji su u funkciji hronotopa puta, istražuje se polje liminalnosti u književnosti Vladimira Nabokova. Radi prikaza pojedinih motiva, pominju se svi romani napisani na engleskom jeziku uključujući i posthumno objavljen i nedovršen *Laurin original*. Romani koje je pisao Vladimir Sirin na ruskom jeziku takođe se pominju tamo gde je neophodna komparacija ili utvrđivanje paralelizama u značenju.

Budući da se može uočiti podudarnost i paralelizam pojedinih segmenata romana u pogledu kompozicije romana, načina tematizovanja teme povratka, relacije između protagonista romana, konceptualizacije puta i uloge hronotopskih motiva u funkciji hronotopa puta, sledeći romani predmet su posebne analize: *Lolita*, *Prozirne stvari*, *Ada i Bleda vatra*. Korpus odabranih romana, odlikuje se komplementarnošću u pogledu motiva u funkciji hronotopa puta, kao predmeta istraživanja, potom, paralelizmom u pogledu teme i karakterizacije junaka.

Kad je reč o ovim romanima pisanim na engleskom jeziku, tačno je da u njima postoje izrazite specifičnosti, tako da taj korpus deluje na prvi pogled heterogeno. Ova tvrdnja se, pre svega, odnosi na samu formu romana. Međutim, u svakom od tih romana možemo uočiti velike sličnosti u pogledu građenja likova i to tako da se u pojedinačnom romanu često javljaju međusobne reference i značenja. Ono što je svugde prisutno jeste vizuelni dojam 'puta' koji ti likove prelaze – predstava njihove (ljudske) životne sudbine, ali i paralelno sa tim i veza koju autor ostvaruje sa čitaocem pošto tekst generiše uvek nova značenja i uvek *večna vraćanja istog*.

Pisac čitaocima (i sebi), postavlja pitanje da li se putovanje junaka završava smrću? Da li junaci žive večno imajući na umu tezu *da je umetnost duga, a život kratak*? Na koji način se ostvaruje prostorno-vremenska sinteza na planu značenja i kompozicije teksta? Da li se može o govoriti o različitom stepenu apstrahovanja puta u navedenim romanima? Priča

o putovanju deluje kao namerno postavljena zagonetka koja prostorno-vremenski povezuje čitaoca (i čitaoca koji još to nije), naratora, junake, i samog autora. Dejvid Ratlidž (David S. Rutledge) skovao je termin ovom fenomenu nazvavši ga “permanentna misterija” (2011).

Treba napomenuti još da odnos prema ovom piscu zahteva veliku odgovornost<sup>12</sup> imajući na umu ono što tvrdi Leona Toker: “sve veći broj studija potvrđuje da je [Nabokov, prim. aut. ] glavni prozni pisac i da njegovo delo zahteva i zaslužuje mnogostruka čitanja, budući da je potrebno dosta kako bi se njegova umetnička estetska zagonetka odgonetnula (Toker 1989: 2).

Još u prvim godinama izgnanstva moja majka i ja mogli smo bez truda da obiđemo u sećanju ceo park, i njegov stari deo, sad ipak opažam da Mnemosina počinje da luta; izgubljeno zastaje u magli, gde se tu i tamo, kao na starim mapama, ocrtavaju *magloviti, tajanstveni probeli: terra incognita*. (Nabokov 1995: 85)

---

<sup>12</sup> O refleksiji, ulozi transformativnih slika, pronalaženju ključnih motiva u funkciji i relevantnih podataka o konceptualizaciji puta nalazimo mahom kod sledećih autora *Rowe, Barthon Johnson, Leona Toker, Rian Boyde, Page Stegner, Marina Grishakova itd.*

## II DEFINISANJE PREDMETA ISTRAŽIVANJA

U prvom poglavlju teorijskog dela ovog naučnog rada definiše se predmet istraživanja na osnovu na opšte definicije pojma *hronotop* u literaturi i umetnosti, teorijskoj nauci i filozofiji. Posebno se razmatra definicija, potom svojstva, funkcije i značaj hronotopa u književnom diskursu utvrđena prema klasifikaciji Mihaila Bahtina (Bahtin, 1981). Hronotop puta, suštinski se izdvaja u Nabokovljevoj poetici, kao osnovni hronotop. Pitanje klasifikacija različitih manjih tipova hronotopa/hronotopskih motiva u književnom delu, značajno je zbog uočavanja svojstava, razlika (i sličnosti), u okviru krovnog pojma ‘hronotop puta’, kao predmeta istraživanja ovog naučnog rada i bahtinovskog hronotopa otvorenog puta.

U teoriji, takođe, postoji viđenje da Bahtinova diferencijacija pojedinih hronotopa i mogućih podtipova nije sasvim jasna, s obzirom na to da se prilikom interpretacije književnog dela može uočiti da se pojedina svojstva ukrštaju na dinamičan način (Hutchinson 1992: 155), tj. ne možemo uvek sasvim jasno da razgraničimo pojmove ‘hronotop’ i ‘hronotop puta’. Uz to, pojam *hronotop puta* (Bahtin 1989: 209; Vice 1997: 210) nam omogućava da u interpretaciji postmodernog teksta uključimo i vreme, u kome je književno delo nastalo, vreme radnje književnog dela, kao i vreme interpretacije i na taj način postignemo efekat sveobuhvatnosti i cikličnosti. Shodno tome, svi navedeni aspekti i elementi u narativnoj strukturi Nabokovljevih romana značajni su za analizu prostora-vremena ‘puta’. Uz to, naglašavaju se vizuelne i sinematske karakteristike, kao i komplementarnost između pojedinih romana u književnom opusu Vladimira Nabokova.

Nakon prikaza opšteg teorijskog modela, sledi analiza unakrsnih relacija hronotopa puta u književnom delu Vladimira Nabokova: kompleksna svojstva i funkcija hronotopa puta u narativnoj kompoziciji Nabokovljevih romana. Analiza, elemenata kompozicije ukazuje na to da postoje predstave određenih liminalnih prostora, prostorno-vremenskih pasaža, a to su kako će ih Bahtin nazvati ključne tačke u sižeju romana (Bahtin 1989: 209) – tačka povratka kao ponavljanje tačke odlaska. Prostorne i vremenske odrednice su

neodvojive jedne od drugih, a suština nije u pukoj faktografiji, već o prostoru-vremenu koje se zasniva *na neopipljivim svojstvima, atmosferi, ključnim događajima, emocijama, sećanjima.*

S obzirom na to da je najpre bilo neophodno objasniti vezu između hronotopa puta i metaforizacije puta, a potom i centralnom temom Nabokovljevih romana, a to je tema povratka, u ovom poglavlju su data opšta određenja hronotopa. Zbog toga je jedno drugo, posebno poglavlje posvećeno umetničkoj reprezentaciji hronotopa u narativnoj strukturi Nabokovljevih romana i predstavljen je niz hronotopskih motiva u funkciji predmeta istraživanja poput *hronotopa susreta, hronotop granice, hronotop doma itd.* Ta analiza obuhvata i prostore liminalnosti – posebnu vrstu motiva sa hronotopskim svojstvima. U tom smislu, posebno mesto u Nabokovljevoj literaturi na engleskom jeziku predstavlja konceptualizacija Amerike.

## 2.1. Hronotop – opšta određenja

U akademskoj literaturi, prva asocijacija na pomen reči hronotop i hronotopske karakteristike, vezuju za ime Mihaila Bahtina, bukvalno prostor-vreme, kovanica izvedena iz grčkog jezika *χρόνος* ('vreme') and *τόπος* ('prostor'), i određenje je za kompleksni niz značenja u književnom tekstu: „Suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti, nazivaćemo *hronotop* (što u bukvalnom prevodu znači „vremeprostor“) (Bahtin 1989: 193). Dalje se navodi da je hronotop u odnosu na Ajnštajnov pojam ‘vreme-prostor’ je nešto slabiji od identiteta, ali jači pojam od metafore ili puke analogije.

Pobliže o definiciji, svojstvima i klasifikaciji hronotopa možemo pročitati u Bahtinovim teorijskim delima<sup>13</sup> i osobito u eseju „Oblici vremena i hronotopa u romanu“<sup>14</sup> (1937-

---

<sup>13</sup> O pojmovima hronotop i srodnoj terminologiji (heteroglosija, polifonija, dijalogizam) videti u Bahtin. M. M. 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Nikolić, M. Beograd, Bahtin. M. M. 1989. *O romanu*. prev. Badnjarević, A. Beograd: Nolit,

1938). Bahtin taj pojam preuzima iz nauke, ali se značenja u književnom diskursu ne poklapaju sasvim sa onima u prirodnim naukama i imaju drugačiju primenu. On predlaže da se vreme-prostor<sup>15</sup>, vremenske i prostorne odrednice ne posmatraju izolovano, već ukazuje na to da predstavljaju jedinstveno polje, posmatraju se u totalitetu, prožimaju se.

Bahtin navodi da književno-umetnički hronotop igra ulogu u žanrovskom određenju romana, a uz to čitav niz drugih elemenata romana jezik književnog dela, značenja itd. Bahtin smatra da je književni lik hronotopičan (Bahtin 1898: 193), tj. da u tekstu generiše više značenja, na primer Odisej ili Don Kihot, tumači se različito u zavisnosti od relacija koje uspostavljaju i konteksta. U romanima *Ada*, *Prozirne stvari*, *Lolita* i *Bleda vatra* Vladimira Nabokova vreme je apsorbovano u prostoru, ali prostor-vreme izlazi iz uobičajenih definicija, obuhvata sve u svemu.

a ako se krene naniže, duž našeg visokog parka, stiže se najzad do ustave vodenice – i tu, kada se gleda preko ograde na bučno uspenušanu vodu, čovek se oseća kao da plovi stalno unatrag, unatrag, stojeći na samoj krmi vremena (Nabokov 1995: 43).

Međutim, hronotopska svojstva o kojima je govorio Bahtin postaju uočljiva i prepoznata, naročito kod nekih autora putopisne literature romantizma. U književnosti romantizma desio se zaokret u odnosu na klasične karakteristike putopisne literature, gde su događaji dati faktografski, često hronološki i u epistolarnoj formi. Poznato je, međutim, da je literatura romantizma reflektivna, okrenuta subjektu, junak je tokom svojih lutanja i razmišljanja okrenut samome sebi i na sopsstveni, impresionistički način, doživljava svet, a prostor koji autor predstavlja obojen je emocijama, atmosferom, sećanjima. Poznato je i da italijanski gradovi postaju omiljena destinacija putovanja po evropskom kontinentu – statusni simbol aristokratije tzv. *grand ture*. Važnije je da nije reč isključivo o prikazu realnog prostora junakovog 'hodočašća', već je reč o konceptualizaciji te omiljene

---

<sup>14</sup> Taj se esej može pronaći u *O romanu* na srpskom jeziku. Na engleskom jeziku o definiciji, svojstvima i klasifikaciji vidi ed. Emerson, Holquist *Speech Genres and Other Late Essays*, potom *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: reflections, applications, perspectives* i *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*.

<sup>15</sup> Ajnštajnova kovanica je konstruisana kao space-time (prostor-vreme), i ne kao kod Bahtina rus. *Хрономон* (vremeprostor) što bi moguće značilo da Bahtin daje prednost vremensim odrednicima.



destinacije – mesta su zasićena prošlošću, pričama i mitovima, putevima legendarnih ličnosti u koje se subjekt utapa iz perspektive svog vremena. Ta destinacija dakle, postaje ilustracija dinamičnog odnosa prostora i vremena, fuzije prostora i vremena. Tako se i pre Bahtinove kategorizacije, o hronotopu moglo čitati u Geteovim zapisima. Gete pominje vreme-prostor u teorijskom delu *Spisi o književnosti i umetnosti*, ali i svom putopisnom dnevniku *Putovanje po Italiji*, „[...] tekst se spaja sa figurom hodočašća – i otuda preokupacija fizičkim prisustvom i lokacijom – uključujući čin pisanja na eksplicitan i performativan način“<sup>16</sup>(Barry u Zilcoscy 2008: 59).

U putopisnom iskustvu kroz Italiju – *Putovanje po Italiji*, uočavamo relativizaciju vremena u prostoru. Ta artistska slika stapanja vremena u prostoru data je na najvećem primeru večnog grada – Rim je kvintesencija hronotopičnosti – ne samo zbog svoje „starine“, već zbog činjenice da nosi u sebi i ideju cikličnosti, stalnog propadanja i obnavljanja, 'kriznih trenutaka i događaja', opsednutosti 'krajem sveta'. U pitanju je metaforičko značenje kraja, krizni događaj koji ima reperkusije na pojedinačne sudbine tokom istorije i iz čega se izvode beskrajni umetničke predstave rekonstrukcije i obnavljanja. U *Eneidama*, Jupiter je obećao Veneri da će osloboditi Rim ograničenosti vremena-prostora, te se taj grad slavi kao *urbs aeterna* i svi putevi vode u Rim. Takva konceptualizacija prostora može se naći i kod Bajrona, na primer u putopisu, *Put u Oksijanu*, kod Montenja – *Eseji/Dnevnik putovanja* gde je Italija predstavljena kao destinacija *par excellence*<sup>17</sup>, ali primera ima svakako još više. Sve što je prethodno rečeno, sadrži ideju hronotopičnosti, vrlo slično Fukoovom sistemu heterotopija – gde se grad na primer nikad ne posmatra samo iz jednog ugla, već obuhvata mnoge složenije relacije.

Osim u navedenoj putopisnoj literaturi, ideju o jedinstvu prostora i vremena daje i Edgar Alan Po u eseju "Eureka" (1848) gde kaže da su "prostor i trajanje jedno".

---

<sup>16</sup> Odabrane citate kritičkih studija, eseja, naučnih članaka i disertacija sa engleskog jezika na srpski jezik prevela je autorka ovog doktorskog rada osim ako nije drugačije naznačeno u tekstu.

<sup>17</sup> Samo o tome, o predstavi Italije i italijanskih gradova postoji posebna studija i renesansnih studija, npr. Pfister, M. 1996. *The Fatal Gift of Beauty: The Italies of British Travellers: an Annotated Anthology*, Amsterdam: Rodopi; O konceptualizaciji Italije, taj princip prenošenja literature se na druge oblasti života, turizam između ostalog, gde da se od materijala iz fikcije kreiraju turističke destinacije i čitav spektar usluga, i u radu Lipovšek, E. Kesić S. 2015. *Commodification of Culture in Fiction-induced Tourism*. Novi Sad: TIMS Acta.

U postmodernoj književnosti, hronotopska svojstva su uvek kompleksnija, relacije su sveobuhvatne u odnosu na strukturu i siže književnog dela i prožimaju sa na način koji nije moguć kod jednostavnih hronotopa u realističnoj književnosti. „Oni su tako napravljeni da uključuju mnoštvo oblika, kao i prostor-vreme u romanu [...] (Smethurst 2000: 125).

Bahtinova terminologija kojom se definiše literarni hronotop i objašnjava koncepcija jedinstva prostora i vremena preuzet iz nauke, matematike i fizike. U književnosti modernizma preslikavanje tog principa u umetničkom stvaranju izraz je promenjene percepcije, promenjenog životnog stila i strukture dana. Ajnštajn se u nizu eseja, *Eter i teorija relativiteta*, delimično oslanja na principe i hipoteze Ernsta Maha, udaljavajući od Njutnovе filozofije, a prostor-vreme predstavlja kao jedinstvenu celinu<sup>18</sup>. Ajnštajnovi zaključci iz opšte i posebne teorije relativiteta (1905. i 1916.) upućuju na to da kretanje (putovanje) čini da vreme postane ‘relativno’. Na osnovu novih revolucionarnih naučnih saznanja sa početka 20. veka sada je bilo moguće zamisliti prostor koji je fluidan, nije fiksiran i nije razdvojen od koncepcije vremena. Četvrta dimenzija se shvata kao jedinstvo prostora i vremena u kontinuumu. Na ovome se nadograđuju druge teorije, ne-euklidovska<sup>19</sup>/hiperbolična geometrija Lobačevskog i Boljaja, gde se svet ne posmatra u okviru jedne ravni ili Uhtomskog i teorije o senkama: „Jedinstvo Ajnštajnovog sveta je složenije i dublje od Njutnovog, to je jedinstvo jednog višeg poretka (kvalitativno različito jedinstvo)” (Morson/Emerson 1990: 366).

Naravno, u literaturi modernizma/postmodernizma neki od ovih principa prenose se iz nauke u književno delo, i pomažu iščitavanje književnog dela prilagođena su tom mediju. Ono što se iz nauke izvodi je ideja i vizuelna predstava cikličnosti vremena, fluidnost, relativnost, koja se najbolje iskazuje filmskom tehnikom. Tako se uspostavlja sadejstvo između različitih umetnosti i sfera ljudskog života. Smetherst (Smethurst, 2000) tvrdi da se primena hronotopa u književnosti postmodernizma, ne može isključivo svesti na svojstva nelinearnog vremena, izmeštenosti iz vremena, kao i da taj koncept prodire u svaki segment realnosti – prostor koji se proširuje.[..]Mogućnosti nelineranog vremena, ili da se putovanje

---

<sup>18</sup> Vidi Einstein, A. 192?. *Sidelights on Relativity*. trans. G.B. Jeffery and W. Perrett. New York: E. P. Dutton and Comp.

<sup>19</sup> Matematičari su upoznati sa hiperboličnom geometrijom, ali primena naučnih principa se potpuno oslanja na Euklidovu teoriju gde nepostoji mogućnost da se dve paralelne prave ikada spoje.

napred i nazad u okviru istorijskog vremena, takođe nalazi u prozi i pre postmodernističkih romana, najviše u romanima naučne fantastike i bajkama (Smethurst 2000: 174).

Od kraja 19. veka, zanimanje za nauku postaje interesantno književnicima radi tematizacije putovanja kroz prostor i vreme, da li kroz predstavu natprirodnog, paralelnih univerzuma, fantastičnih svetova počevši od Meri Šeli (*Frankenštajn*, 1818) pa sve do romana Žila Verna (*Neobična putovanja* koja uključuju *Put oko sveta za 80 dana*, *Dvadeset hiljada milja pod morem*, *Putovanje u središte zemlje*). Herbert Džordž Vels (Herbert George Wells), jedan od najpoznatijih pisaca naučne fantastike<sup>20</sup> u romanu *Vremeplov*<sup>21</sup> piše da nema razlike između Vremena i bilo koje od tri prostorne dimenzije osim što se svest kreće duž nje (Wells, 1895). Na vrlo sličan, fantastičan način, reverzibilno vremensko kretanje i ukrštanje ljudskih sudbina predstavio je Skot Ficdžerald u *Čudesnoj sudbini Bendžamina Batona*. Ovakva hronotopična svojstva naučno-fantastičnog romana mogu se prepoznati kod Vladimira Nabokova, u ideji o “paralelizmu svetova”, u *Bledoj vatri* ili u *Adi*, kome on daje naziv ambidekstrični svemir/univerzum (*ambidextrous universe*).

Hronotop ima primenu koja izlazi iz okvira književnosti: crne rupe, teorija haosa<sup>22</sup> (Werner 1999: 26), mediji, muzički spotovi i TV reklame, antropologija, sociologija, turizam. Jedna filozofska postavka razrađuje se od ideje o relativnosti vremena izložene su još u Aristotelovoj *Fizici*. Centralna tema u Platonovom *Timaju* je vreme kao pokretljiva slika večnosti (Borhes 2005: 7). Prema Platonu vreme nastaje delovanjem demijurga koji otelovljuje forme u prostoru koji ih u sebe prima Aristotel smatra da Platon u *Timaju* ne pravi razliku između mesta (*place*) i prostora (*space*). Objedinjeno shvatanje vremena i prostora pominje se i u *Ispovestima* Svetog Avgustina.

O pojmu prostor-vreme govore i filozofi Morgan Lojd i Samjuel Aleksander<sup>23</sup> kako bi na osnovu toga razradili poseban filozofski sistem. Aleksander identifikuje prostor-vreme

---

<sup>20</sup> Naučnofantastična književnost gradi sajber (virtuelni), često sredstvo aktuelizacije alternativnog vremena. .Napredak nauke i tehnologije pomaže u davanju objašnjenja o stvarima koje još uvek nisu dogodile, ali bi se mogle zamisliti u budućnosti“ (Smethurst 2000: 174).

<sup>21</sup> Iz biografskih podataka doznajemo da je Nabokov u detinjstvu čitao upravo te knjige. Vidi Boyd *American Year, 1991*.

<sup>22</sup> Verner (Werner) u tumačenju Nabokovljevog romana Prozirne stvari nelinearno dovodi u vezu sa haotičnim, tj. interpretira haos i kao red i kao nered.

<sup>23</sup> U romanu *Ada*, ima dosta referenci na Aleksandera, Ajnštajnovu teoriju relativiteta i izrečenih stavova glavnog junaka Van Vina o pitanju prostora-vremena i fenomenu četvrte dimenzije.

sa čistim kretanjem i posmatra ga kao izvor i mesto nastanka svih postojećih stvari. Kretanje je jedno svojstava prostora-vremena –Prostor je u svojoj prirodi temporalan, dok je vreme spacijalno” (Alexander, 1920).

Za Kanta prostor i vreme su nezamenljivi oblici saznanja. Kant je vreme odredio kao apriornu formu unutrašnjeg čula, a prostor spoljašnjeg. Mi nikada ne opažamo a da to nije prostorno i vremenski definisano; a opet nikada ne opažamo ni prostor ni vreme jer ni vreme ni prostor nisu materija. Kant smatra da su obe dimenzije deo okvira na osnovu kojih gradimo strukturu naših misli. Prostorne odrednice govore o tome koliko su daleko udaljeni predmeti, a vremenske se koriste da bi kvalitativno uporedili intervali između događaja ili samo trajanje događaja. Iako Kant smatra da su *transcendentalno idealne* u tom smislu, one su takođe *empirički realne*—to jest nisu puka iluzija.

Dok Kant određuje prostor i vreme kao nužne oblike spoznaje, u Bahtinovoju teoriji se interpretiraju ne kao transcendentni, nego kao oblici realne stvarnosti (Holquist 1981; ). Zato se ta činjenica navodi kad je reči o vezi Bahtina i neokantijanske filozofske škole. Postojale su manje uspešne interpretacije tokom šezdesetih, sedamdesetih, tendencija da se delo pripiše različitim teorijskim pravcima marksizmu, strukturalizmu, poststrukturalizmu itd. (Todorov, Kristeva). Morson i Emerson se ne slažu da treba interpretirati Bahtina u odnosu na filozofiju Bergsona- neokantijanstva i smatraju da se u kasnijim radovima Bahtin udaljava od te filozofije. Morson i Emerson smatraju da misli postoje kao "živi događaji" (Morson, Emerson 1990: 9).

Bahtinova teorija je doživela izuzetnu popularnost u različitim naučnim disciplinama: lingvistika, psihologija, sociologija, antropologija, teorija književnosti, mediji imajući u vidu da je moguće iskoristiti višeznačnost prostorno-vremenskog hibrida za interdisciplinarni karakter moderne nauke i čitav niz pojmova koji proistekli iz te formulacije. Istovremeno je to povod za kritiku te teorije u pogledu nedovoljnog razumevanja filozofije hronotopa ili zloupotrebe bahtinovskih pojmova:

Bahtinova slava danas umonogome počiva na nekoliko neologizama i upotrebi postojećih reči na nov način koje se ubrzano svode na kliše - polifonija, dijalogizam, karneval i karnivalizacija, hronotop, heteroglosija, metalingvistika i slično (Morson, Emerson 1990: 10).

Razlog tome je dijaloški karakter ove studije, mogućnost preplitanja iskustava iz različitih oblasti, a posebno činjenica da nije u pitanju niz termina koji se kogu svesti na samo jedno značenje ili određene postupke, „već u je osnovi u pitanju različit pristup proučavanju jezika i književnog diskursa“ (Morson, Emerson 1990: 20). U eseju pod nazivom “Beleške ka istorijskoj poetici”, Bahtin želi da uspostavi vezu između teksta i društveno-političkog konteksta, da primeni šire određenje pojma hronotop od onih koji se odnose na diferencijacije motiva koji se nameću u književnom tekstu. Drugi razlog popularizacije termina odnosi se na postmodernističko poimanje realnosti kao fikcije, tj. prepoznavanje fikcije u realnosti, posebno imajući na umu razvoj tehnologije, IT sektora i multimedijalnih umetnosti.

Od francuskih simbolista i naročito u modernističkoj književnosti, opčinjenost pesničkom slikom i ‘vizuelnim’ postaje sve intezivnija. Već je pomenuto, u ovom radu, da se utisak zgušnjavanja prostora u vremenu može postići filmskim sredstvima zato što kamera i pokretna slika zbog drugačijeg medija prirodno iskazuju taj fenomen.<sup>24</sup> Fotografija, film i konceptualna umetnost su adekvatniji medij za vizuelizaciju prostora gde se vreme zgušnjava budući da se kadrovi mogu premeštati, duplirati, preoblikovati. Delez kaže da „vreme zavisi od kretanja i pripada mu, pa mu definicija može biti nalik na onu u antičkoj filozofiji: vreme je broj kretanja (Delez 2010: 61).

Delez (Delez, 2010) navodi dosta hronotopičnih modela iz filmske umetnosti Felinija, Roselinija, Antonionija, Hičkoka, Godara itd. Literarna hronotopičnost se lakše razume kroz filmske slikovite prikaze, dinamične predstave i zato što te scene ostaju urezane u našem sećanju kao pokretne slike. U stvari, u filmu se zato upečatljivije reprezentuju hronotopska svojstva nego u literaturi. Delezova teorija o filmskoj umetnosti potkrepljuje ovu tezu. Osim u filmu, komentarišući fotografiju *Čovek pred pogubljenjem* ovim pitanjem bavio se i Rolan Bart *punctum* tačke gde se stapaju prošlost i sadašnjost (Bart 2011: 47) u

---

<sup>24</sup> Paralelni događaji: film, parna mašina, pojava prvih masovnih paket aranžmana, doba romantizma, želja za otkrićem egzotičnih prostora i izučavanje orijentalnih kultura, ekspanzija etnografskih i arheoloških istraživanja, uspon kolonijalizma i prvi filmovi o putovanjima – *Hale's Tours of the World*. Film braće Limijer *Voz ulazi u stanicu* (1896) nije prvi prikazan film kako se obično misli, ali je u pitanju slika-amblem. Bilo bi možda zato interesantno komparativno istraživanje paralelnog razvoja železnice, masovnog turizma, čitanja i filma.

radu *Svetla komora, beleška o fotografiji*. U filmskoj umetnosti, slikarstvu i fotografiji zato proučavanje hronotopa može biti korisno i taj princip se može preslikati i na druge oblike izražavanja, medije i neke delatnosti, poput marketinga.

Osim što Delezova slika-kristal korespondira svojstvima hronotopa, te se filmovi mogu interpretirati u skladu sa tom teorijom, svojstva „filmskog“ su itekako prepoznatljiva u delu Vladimira Nabokova, zbog osnovne teme povratka, zbog nostalgije, zbog puta sećanja koji se spaja sa trenucima realnosti, zbog osećaja sna i imaginarnog u cikličnim krugovima. Delez navodi putanju aktuelne slike i slike sećanja u filmu *Dan se rađa* gde „postoji mnoštvo putanja od kojih svaka prolazi kroz neko područje uspomena i vraća se na sve dublja, sve neumoljivija stanja sadašnje situacije“ (Delez 2010: 76)<sup>25</sup>.

U pitanju je potpuno drugačiji koncept od onog koji nalazimo npr. u Lesingovom *Laokonu* gde su prostorna/likovna i vremenska umetnost poezije razdvojene. Delezova slika-kristal po definiciji odgovara pojmu *sinestezije*, gde, filmično i čulno – auditivno i taktilno u slikama Nabokovljevih romana korelira sa psihološkim vremenom sećanja i mentalnim slikama. U *Adi*, u posebnom odeljku, „Tekstura vremena“, glavni junak, Van Vin, želi da prevaziđe sve teorijske definicije prostora-vremena, to su pokretne slike natopljene osećanjima, metamorfoza predela i senzacija. Marsel Prust, u romanu *U Svanovom kraju* (1913), opisuje seosku crkvu detinjstva Kombreja kao zgradu koja zauzima, takoreći, četiri dimenzije prostora—od kojih je ime za četvrtu Vreme. Sećanje.

U postmodernoj književnosti, konceptualizacija apsorbovanje prostora u vremenu ima drugačiji karakter, prerada i artikulacija glavnih karakteristika pomeranja u odnosu vreme-prostor što pojačava postmoderne načine viđenja stvari. Primena teorije hronotopa relevantna je i adekvantna u interpretaciji (post) modernističkog romana. Osećaj cikličnosti i prenosi se u postmodernističku književnost, pretapanje prošlosti u sadašnjosti, ili iz anticipirane budućnosti vidljiva prošlost – stvaranje mentalne slike kod recipijenta, imadžizam radi sećanje – jedna prošlost u sadašnjosti. U tom smislu, relevantna je ničeanska teza o svetu kao prostoru prolaženja i prostoru tumačenja, tj. beskrajno tumačenje kao stalna odlika (Nietzsche 1978: 298)<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Ova Delezova konstatacija podseća na cikličnu strukturu i faze sna.

<sup>26</sup> Videti poglavlje „Tema povratka i večno vraćanje istog“.

Analitički, hronotop ukazuje na temporalnu dimenziju aktivnosti i način na koji je vreme segmentirano, organizovano i kontrolisano. Ukazuje na protok vremena, razmere vremena, i kako su prošle, sadašnje i buduće aktivnosti povezane i predstavljaju učesnici. Hronotopski pojam prostora odnosi se na to kako akteri razvijaju odnose bliskosti i distanci, formalnosti i neformalnosti, bliskosti i ravnodušnosti...(Philipson et al 2013: 58). Slično, Bahtin koristi termin heterohronija) raznovremennost', *kako bi označio različite slojeve vremena*.

Barbara Korte veruje da je „putovanje prostorno-vremensko iskustvo pošto su mesto i vreme – u skladu sa Kantovom terminologijom, 'apriorne' – kategorije kroz koje uvek opažamo, osmišljavamo, i postupamo u realnosti“ (Korte u Zilcoscy 2008: 25).

Iako jeste u pitanju drugačiji medij od film, posebno pošto film dopunjuje zvuk i muzika, literatura dvadesetog (dvadesetprvog) veka želi da interpolira vizuelno, pokretnu sliku, filmsku tehniku i sinematske osobine u narativ: nelinearano kretanje junaka u prostoru i vremenu napred-nazad, *flashback* i *slowmotion* tehnika, pretapanje u sećanja, optičke varke ili metamorfoze, umekšane pesničke slike na mesto melodije u filmskoj umetnosti, sve to da bi kako bi se izrazilo prostrorno-vremensko račvanje ka unutra i spolja. To je umetnički postupak koji omogućava da se vizuelno dočara kao put kojim iz budućnosti posmatramo prošlost, što ulazi u filozofsko- naučne kategorije četvrte dimenzije.

Naravno, budući da se različiti modeli, preuzeti iz srodnih oblasti, koriste u interpretaciji i analizi nekog književnog problema i funkciji to moglo bi da se postavi pitanje da li je i do koje mere takvo preuzimanje legitimno i moguće. Međutim oslanjanje na modele iz drugih oblasti nije puko preuzimanje – ključna je umetnička obrada koja se razvijaju i u romanu 18. i 19 veka, ali književnosti (post)modernizma postaje dominantna.: „[...]izvodi se ne samo iz sižea, već iz nečeg što je teže odrediti, načina pripovedanja ne samo zato što postoji mnogo više toga od samog zapleta u romanu, već i zato što se i sam siže ne može pravilno razumeti kao zbir narativnih tehnika” (Morson, Emerson 1990: 19).

Iz svega zaključujemo da, teorijski, bahtinovski hronotop korespondira sa definicijom delezovog pojma slika-kristal: „hronotop ima značaj za siže, *ima čulno-očigledan karakter*, prioritarna tačka za razvijanje *scena*“ (Bahtin 1989: 380; moje naglašavanje).

Taj delezovski čulni karakter prostora-vremena najjasnije se uočava kroz poseban postupak refleksije u romanima Vladimira Nabokova. Prizmatični model omogućava međusobne relacije prostora-vremena u kome se ogledaju svi - publika, čitaoci, autor, književni likovi – simbolički predstavljeni u tekstu književnog dela u *leit* motivima – ogledala, površini vode, oknu prozora, kroz objektiv kamere ili fotoaparata. Postoji, potom, refleksija likova u drugim likovima, u igri reči, anagramima, na polju intertekstualnosti, refleksija u transformacijama predstavljenog pejzaža ili preplitanju scena, projekcija slika, kao i na relaciji predmet – protagonista. Svi ti elementi nalaze se u funkciji hronotopa puta.

## 2.2. Vreme i prostor u književnosti (post)modernizma

Kako smo već naveli iako se Bahtinovo definisanje hronotopa i određenje literarnih hronotopa u interpretaciji književnog dela odnosi na stariji tip romana, mi taj sistem, međutim, možemo primeniti i na strukturu modernog romana, posebno imajući u vidu specifičnosti modernističkog i postmodernističkog pravca. Kako je već posebno pomenuto, na primeru Getea, već se u književnosti romantizma može uočiti relativizacija prostora u vremenu, subjektivno vreme, tzv. psihološko vreme doživljenog prostora. Taj postupak se produbljuje u književnosti modernizma/postmodernizma, što je dodatno, u saglasju sa „naučnim duhom vremena“, gde se principi nauke (teorija relativiteta) transponuju u umetnost, umetničkim sredstvima.

Veliku ulogu imali su transformativni (moguće revolucionarni) procesi, osećaj kraja (*fin de siecle*), moderna sredstva komunikacije, tehnologija, problemi globalizacije, ostali politički i ekonomski faktori uticali su na formu pisanja: „Više ne možemo da zavisimo od priče koja se odvija sekvencijalno, kao stalno akumulirajuća istorija koja maršira po pravoj liniji od zapleta do raspleta, jer se previše toga događa suprotno matrici vremena, previše toga neprekidno preseca priču lateralno“ (Sodža 2013: 35). Nije reč o veštačkom preslikavanju jednog naučnog modela, već o potpuno prirodno subjektivnom



doživljaju vremenu, pa sledstveno tome umetničkom prikazu fuzije prostora i vremenu. Lično doživljeno vreme iskazuje se prirodno budući da je na prelazu između dva veka (*turn of the century*) došlo do ozbiljnih društvenih i ekonomskih promena, promena u strukturi svakodnevnog života, u smislu osećaja ubrzanja i fragmentiranosti vremena - podvojenosti privatnog i profesionalnog dela dana, a tome je doprineo uzlet kapitalističkog sistema i razvoj novih tehnologija. Naravno da se refleksija tih fenomena u umetnosti i književnosti iskazuje kroz eksperimentalnu i fragmentiranu formu umetničkog dela, kroz nehnološku reprezentaciju događaja, kroz preslikavanje ideje o cikličnosti o strukturu književnog teksta. Modernizam<sup>27</sup> je tako nastao kao odgovor na modernizaciju.

U književnosti modernizma/postmodernizma, eksperimentisanje u smislu diferencijacije između subjektivnog i objektivnog vremena, evidentno je u romanu toka svesti čiji su glavni predstavnici Džojls, Vulf, Fokner. Subjektivno vreme suprotstavljeno je objektivnom vremenu<sup>28</sup> koje pripada industrijskom dobu, empirijski se meri pomoću instrumenata. Viljem Džejms je u radu *Principi psihologije* (1890) uveo novu percepciju vremena. Džejms je smatrao da prošlost i sadašnjost postoje u prividnoj sadašnjosti: tj. da u trajanje sadrži deo sadašnjosti i deo prošlosti. Džejms je zamišljao svet kao tok. Realno vreme, tačka gledišta, refleksija razmišljanja, Kako bi se reprezentovala, fragmentiranost karaktera i pokazao način na koji se ukrštaju tačke u prostoru i vremenu, Viržinija Vulf i Džejms Džojls su te principe primenili u romanu toka svesti.

Valter Benjamin (Walter Benjamin) je u svojim esejima opisao fragmentarnost modernog života u , ubrzanje nova tehnologija, filozofija vremena Bergson (roman toka svesti, odrednice npr. otkucaji sata, poetika sećanja i u 1 ili 2 dana promiče čitav život. Ispostavlja se da je narativna temporalnost složena kombinacija vremenskih sistema i vremenskih-vrednosti zasnovanih na poetici modernista i fenomenološkoj naratologiji (videti e.g. Ricoeur 1990; Fludernik 2005; Mendilow 1965: 63–85).

---

<sup>27</sup> „Tradicionalistima tog vremena, okovanim u stare strukture i ograničenja modernosti, ti avangardni pokreti izgledali su kao stanovnici nekog drugog sveta, neke alternativne modernosti, nekog 'postmodernog' identiteta u smislu da se on nije mogao uklopiti u nasleđene i etablirane tradicije“ (Sodža 2013: 43).

<sup>28</sup> Različito shvatanje vremena u odnosu na strukturu dana i načina života, na različitim meridijanima, percepcija vremena u Americi i Indiji, D. H. Lawrence u *Jutra u Meksiku*

Bergson je govorio da prošlost živi sa nama, a neki tipovi amnezije (npr. sindrom Korsakoff) to potvrđuju, kada pacijent nije u stanju da opiše sadašnje stanje stvari, ipak počinje da o tome govori kada sadašnjost postane prošlost i služi kao ilustracija semiotičkih aspekata vremena (Grishakova, 2012). Riker (Ricoeur), smatra da književnost faktički sintetizuje poredak objektivne, kosmologijske i subjektivne elemente fenomenološkog vremena i nudi provizorno rešenje vremenskih aporija (Ricoeur 1984). Tekstualni svet i fizički stvarni svet se projektuju jedan u drugi.

Svakako, počevši od Kanta izražena je diferencijacija subjektivnog i objektivnog vremena. Ugao gledanja postaje dominantan faktor u prvim naznakama modernizma, u romantičarskoj književnosti. Ali se paradoksalnoj prirodi vremena može čitati kod Pjatigorskog and Uspenskog koji navode *Ispovesti* Svetog Avgustina<sup>29</sup>: “Pa šta je onda Vreme? Vrlo dobro znam šta je u pitanju, pod uslovom da me niko ne pita; ali ako me neko pita i ja pokušam da objasnim, zbunim se” (Ricoeur 1983: 7). dok raspravlja o poimanju sadašnjice kao “asemiotične”, koja se istog trenutka percipira kao tok. Prema njihovom mišljenju, semiotizacija sadašnjosti zahteva distanciranje ili izmeštanje.

U skladu sa novim doživljajem sveta i prostora, modernisti teže da u svojoj umetnosti nagoveste razne subjektivne doživljaje stvarnosti i uključe percepciju posmatrača. Istorija se više ne doživljava kao završen proces, niti kao progres čovečanstva, već kao prostor koji je moguće reinterpretirati i sagledati iz druge perspektive u skladu sa novim individualnim vizijama i potrebama. (Jovanović 2012: 37)

Pojam subjektivnog ili psihološkog vremena odnosi se na osećaj vremena individualnog iskustva tokom nekih situacija; konstituise se na bazi opštih dispozicija percipiranja vremena (određeno je strukturom mozga i usvojenim okvirima, uključujući i one kulturne) memorija neke osobe i trenutni čulni podsticaj, i racionalna prerada, kao i emocionalne komponente (Korte in Zilcovscy 2008: 31).

Neki autori čak poput Hansa Mejerhafa (Hans Meyerhoff) uvode šest različitih kategorija kako bi se sagledali subjektivni i objektivni aspekti vremena u književnosti

---

<sup>29</sup> Sv. Avgustin *Ispovesti*, knjiga XI.

uključujući subjektivni relativitet, neprestani tok, ili trajanje, dinamičku fuziju ili međusobno prodiranje, uzročnog reda u iskustvu i sećanju; trajanje i temporalnu strukturu memorije u odnosu na sopstveni identitet, večnost, prolaznost, ili temporalni pravac ka smrti (Meyerhoff 1960: 85).

Opisujući svojstva hronotopa puta, on smatra da su ovde zbog potencijala metaforizacije prostor i vreme veoma međusobno povezani (Bahtin 1989: 234-235). Značajno je pomenuti činjenicu da putem nostalgije, prošlost biva stopljena sa savremenim trenutkom. Kad je reč o Nabokovu, njegovi junaci putuju u prošlost, on opisuje prostore sećanja, njegovi su tekstovi pozornica sećanja. Upisuje se fikcionalni prostor, mentalna slika mog prostora. Fokus na vremenu, a potom na *proživljenom prostoru (lived space)* u kome se konceptualizuje imaginarno. Intuitivni doživljaj stvarnosti.

U delu *Problemi poetike Dostojevskog* (1929), Bahtin se bavi ovim pitanjem izučavajući razvoj usamljene svesti i lično vreme: „Odnosi vremena i prostora, i ličnosti koji ih nastanjuju menjaju se prema kontekstu teksta književnog dela i u istoriji književnosti, a i šire” (Vice 1997: 201).

Međutim, dok je nehajno upirao reflektore prošlomišljenja na prošlosti u kojem su uske, ogledalima obložene staze ne samo išle na različite strane, već i koristile različite nivoe (kao što kola s mazgom prolaze ispod luka vijadukta kojim motor zuji), Van je počeo da se hvata u koštac, još uvek neodređeno i dokon, sa naukom koja će ga opsedati u zrelih godinama – problemima prostora i vremena prostora versus vremena, prostora iskrivljenog vremena, prostora kao vremena, vremena kao prostora – i prostora koji se odvaja od vremena, u konačnome tragičnom trijumfu ljudske spoznaje: jesam jer umirem. (Nabokov 2003: 109)

Slične osobine naćićemo u Darelovom *Aleksandrijskom kvartetu* ili *fulcrum* koji ne može da se smesti u okvir prostora i vremena realnog sveta i gde se realizuje fuzija prošlosti i sadašnjosti. Aleksandrija je simbol spacijalizovanog vremena i vremenska fuzija.

Paradoksalno, paralelno sa prikazom psihološkog vremena junaka, dolazi do pseudo-lociranja u koordinatnom sistemu. Nabokov u pripovedanju navodi datume *Lolita* 4, Juli, 25. Decembar mada, ironično, pribegava relativizaciji vremena, “još jedno od

pogrešnih sredstava kako bi se odredio stvarni život” (Rutledge 2011: 34), “kreativno vreme nasuprot vremena časovnika”. U Nabokovljevoj *Adi*, čak je dat šematski prikaz genealogije porodice na osnovu koje se utvrđuju odnosi iz prošlosti i koji su čitaocima često zbunjujući. Osim toga, u jednom, izrazitom putopisnom, delu romana, Nabokov interpolira pisma razglednice. Kao da primenjuje model epistolarne forme tako karakteristične za roman i putopise 18. veka.

Kao da u pripovedanju postoji sistem prenošenja, transpozicija, *vremenskih dilatacija*, transformativnih slika na sličan način kako ih opisuje Lorenc (Lorentz), a pojavljuje se kad promatrač promatra sat koji se giba u odnosu na njega i vidi da je on sporiji nego kad miruje, kao u Dalijevim slikama *Upornost pamćenja* (1931). Vremenski okvir nostalgije, prošlih događaja, to je jedini takav okvir koji privlači pažnju Nabokova (Rutledge 2011: 35). Isto kao što je prostor natopljen vremenom prošlosti koja je sabijena u sadašnjosti tako je budućnost ukinuta.

Lična prošlost ima osobine umetničkog, pošto se zahvaljujući našem (nepouzdanom) sećanju javlja u mnogim verzijama isto kao što i tekst ima mnogo verzija. Van Vinova filozofija o vremenu i prostoru u Nabokovljevom romanu *Ada* je invokacija i istovremeno parodiranje Bergsona i Prusta, posebno u pomenutoj “Tekstura vremena” u *Adi*. Ratlidž (Rutledge) smatra da postoji okvir u svemu, nešto slično onome što je Virdžinija Vulf razradila u romanu *Izlet na svetionik* (1927), “skriveni unutrašnji život” “okvir privatnih misli ne stvarnosti” (Rutledge 2011: 35).

To je naročito izraženo korišćenjem epifanije, (*moment of vision*), i u poeziji gde se su subjekt i objekt stapaju – Džojls, Vulf, Eliot, Vilijam Karlos Wilijsams itd. Filozofski enomen koji Hajdeger pojmovno naziva *Dasein*, biće-u-svetu, a Huserl čista fenomenologija. Hajdeger u *Bivstvovanju i vremenu* otvara pitanje prostornosti i temporalnosti bića, dok Fel (Fell) pominje spiralno kretanje u *Hajdeger i Sartr: Esej o biću i mestu*. To vrlo liči na Nabokovljev ugao gledanja u *Predavanjima o književnosti (Lectures on Literature)*: “prošlost i sadašnjost i budućnost (vaše knjige)[...]spajaju se u iznenadnom bljesku; na taj način se percipira čitav krug vremena, što je još jedan od načina da se kaže da je vreme prestalo da postoji” (Fell 1980: 378). “Međutim trenuci se ne mogu izraziti ukoliko se ne dovedu u vezu zajedno sa predmetima kojih ih sadrže u prostorni poredak.

Trenutak pripada sadašnjosti i prošlosti; pripada prostoru (Love 1970: 23). “Postoji sveprisutna bojazan da naše mentalne mape neće moći da se prilagode trenutnim stvarima,, Tim Vuds govori postoji tzv. afektivni prostor, lična sećanja i javno predstavljanje (Woods/Middleton 2000: 277)

S tim u vezi je pitanje da li su prostorne i vremenske odrednice ravnopravne ili neke preovlađuju. Na primer, Kermod (Kermode) tvrdi da je ono što mi nazivamo “spacijalnom formom” zapravo poseban vremenski sistem (slično, prostor je aspekt vremena u modernoj kosmologiji). On koristi poseban termin za prostor-vreme - *aevum*, posredno vreme koje saučestvuje i u zemaljskom (spacijalnom) vremenu i u bezvremenskoj večnosti (Kermode 1968). Moguće je ovu metaforu obrnuti kako bismo vreme teksta videli kao metatekstualnog prostor.

Kod Bahtina, prostor-vreme je jedinstven fenomen “vreme kao da se zgušnjava, poprima formu, postaje umetnički vidljivo; slično, prostor postaje nabijen i odgovara na kretanja vremena, zaplet i istoriju ” (Vice 1994: 191). Bahtin smatra da su u hronotopu puta vremenske odrednice, ipak, izraženije, dok su kod pastoralnih, prostorne. U romanima Vladimira Nabokova na engleskom jeziku, dom se rekonstruiše do markiranih prostora prošlosti za kojim se traga, tako da tamo gde postoje elementi pastoralnog hronotopa kao npr. predstava Ardis Hola (izgubljenog raja) u *Adi* ili Amerika u *Loliti* ili Švajcarska u *Prozirnim stvarima* i drugim romanima, prostor za kojim se traga ili izmiče ili naglašava u kontrastu slike prošlosti: hronotop portage podrazumeva hronotop sećanja, te ekspanziju prošlosti. Način na koji se te odrednice u narativu presecaju konstituišu potom vrlo specifične hronotope . Na osnovu toga možemo zaključiti da su kod Nabokova hronotopski motivi, da se poslužimo bahtinovskom terminologijom, u dijalogu.

U radovima Frederika Džejmsona (Fredric Jameson,) i Brajana Mekhejla (Brian McHale) uočava se novo shvatanje prostora. Pojava spacijalnog zaokreta naročito je dominantna kod marksističkih mislilaca, u novim shvatanjima geografije, humanističkih nauka, književnosti, kartografije. Istručuje se pseudo-pejzaž, palimpsestičkih karakteristike, pomeranje i emfaza na mestu i prostoru, udaljavanje od shvatanja da je pejzaž samo pozadina. Tom shvatanju doprineli su Fuko. *Raumgeist* /duh prostora/. Upliv sociologije smanjio uticaj istoricizma.

Začeci modernističkog pokreta – francuski simbolizam, Bodler – *dandy, flaneur*, i Valter Benjamin. Po koji je čitao simboliste. modernizmu posebno počinje slikanje pejzaža radi eksternalizacije unutrašnjeg doživljaja. Generisanje sufiksa *-scape* – *oceanscape, trauma scape, cityscape* itd. Proliferacija *scape* reči pominje se i u Adi<sup>30</sup>. Na primer, grobnica je prostor koji se apsorbuje u vremenu, polazna konceptualna tačka za beskućništvo. Prostor je složena realnost

Lolita: “Lo! Lola! Lolita! – Čujem sebe kako s praga vičem u sunce, a akustika vremena, zasvođenog vremena, pridaje mom zovu i njegovoj izdajničkoj promuklosti takvo obilje zebnje, strasti i bola da bi cimanjem rasporio patentni zatvarač njenog najlonskog pokrova – da je bila mrtva. (Nabokov 2002: 263)

Tako, Sodža<sup>31</sup>(Soja) u *Postmoderne geografije: reaffirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji* (2013), na primer, kritikuje Bergsona zbog njegovog insisitiranja na *duree*, vremenu i zbog toga što je prostornost je svedena fizičke predmete i forme. Kada govori o Bergsonu, Fuko kaže da je on tretirao prostor kao nešto fiksirano, a vreme je dijalektika. Fuko o tome govori zato što je on kritičar historicizma.: „Kantovo nasleđe transcendentalnog prostornog idealizma prožima sve grane moderne hermeneutičke tradicije, prodire u marksistički istorijski pristup prostornosti[...] (Sodža 2013: 169). Kontekst vremena Kant *nacheinander*, Marks kontigentno ograničeno ‘stvaranje istorije’. On citira Terija Igltona iz *Protiv struje (Against the Grain)* 1986 o dekonstruisanju.

Fenomenološki radovi u periodu pedesetih i šezdesetih dvadesetog veka, uticali su na Merlo Pontija (Maurice Merleau-Ponty, 1965) i Gastona Bašlara da “stvore inovativni model spajanja subjekta i prostora” uvodeći pojam “proživljen prostor”, podstakli su

---

<sup>30</sup> Maurizia Natali *The Course of the Empire: Sublime Landscapes in the American Cinema* (ch. 4) u *Film and Landscape*

<sup>31</sup>Sodža smatra da su neki filozofi u stvari geografi – Kant se izdržavao predajući geografiju na Univerzitetu u Keninsbergu. Sodža još piše o tome kako su se marksisti udaljavali od spacijalnog u korist istoričnosti (Sartr, Alitiser, itd) Kritikuju egzistencijaliste. Sodža tvrdi da je Lefevr najoštrij kritičar Sartra, *Bića i ništavila* Ništavilo je predstvlja distancu po Sartru, ali Sodža tvrdi da je neophodan impuls da se distance prevaziđe. Ipak, u pogledu spacijalnog, Sodža smatra zanimljiv, Sartrov *Pitanje metode*, gde hvali Lefevra

“zaokret ka spacijalnom” u studijama narativa (Buchholz & Jahn 2005: 553). Anri Lefevr (Henry Lefebvre) u *Produkcija prostora (La Production de l'espace, 1974.)* uvodi termine espace ... Lefevr je interesantan utoliko što se družio sa Bretonom (poznavao je nadrealizam) saznao za Hegela preko koga je počeo da čita Marksa. Lefevr govori o drugačijoj dijalektici, protivrečnosti prostora.

Mišel Fuko nije pristao da svoju ideju prostora projektuje kao anti-istoriju (1986) „sudbonosno ukrštanje vremena i prostora“ (Fuko 2005: 31). Događaji stvaraju prostor-vreme i događaju se u prostoru-vremenu. Oblici narativne temporalnosti i spacijalizacije mogu se dovesti u vezu sa subjektivnim vremenom i prostorom i razmatraju se kao oblici subjektivnosti. Posmatrač i posmatrani, subjekt i svet koji se percipira čine virtuelno mobilno jedinstvo (“abjekcija” Julije Kristeve, Merlo Pontijeva “hiastična” struktura, koja prethodi razdvajanju subjekta-objekta: Kristeva 1982, Merleau-Ponty 1987).

Bahtin, takođe, u svom eseju “Oblici vremena i hronotop u romanu” i drugim esejima dijaloškoj imaginaciji nabraja kako se određeni tipovi narativa i elementi hijerarhije pojavljuju uz određene pejzaže kao što je gotski zamak.

Fukoov termin *heterotopia* u eseju „O drugim prostorima“ (1986) odnosi se istovremeno i na fizičke i mentalne prostore (telefonski razgovor, trenutak odraza u ogledalu). Baš kao kod Nabokova gde su telefonski razgovori „prostori“ kroz koje govori sećanje, u *Loliti*, u *Adi*, fuzija prošlosti i sadašnjost, liminalnost između imaginarnog i realnog. Slično, Mark Ože (Marc Auge) uvodi pojam *nemesta* (“non-place”) i definiše ga kao antropološki prostor tranzitiranja (hotel, pokretne stepenice, aerodrome, supermarket). Umetničku primenu toga možemo videti u– *Umjeću putovanja*<sup>32</sup> (*The Art of Travel*) Alana de Botona (Allan de Botton). Takođe, Bašlar o nekim prostorima govori kao o mesto dolaza i odlazaka. Kod Nabokova su takva nemesta tačke susreta i ključnih događaja, ujedno su tipična mesta putovanja i tranzitiranja u “prirodnom obliku.

Šta je realno, a šta je imaginarno je permanentna igra i u naslovima Nabokovljevih romana *Stvarni život Sebastijana Najta*, a s tim u vezi je relativizacija prostor-vreme. Na primer, da li je san, da li je noćna mora? Akcenat je stavljen na neopipljivosti realnog

---

<sup>32</sup> Prevod ove Botonove knjige postoji u izdanju na hrvatskom jeziku u publikaciji

prostora. Pisac se fokusira na pitanje: da li smo svi samo izmišljeni likovi u nečijem umu? On slika iluzornost naših putanja, naših kretanja ka cilju.

Osim što se prepliće kroz sve aspekte života, kada je reč o književnosti, vremenski i prostorni parametri ljudskog iskustva, kreću se izvan poznatog dualizma i spajaju se u prostor-vremenu, imanentno svakom pripovednom delu. Aktivnost pripovedanja korelira sa temporalnim karakterom ljudskog iskustva. Tako se, vreme artikuliše kroz pripovedanje, dok narativ poprima svoje puno značenje umetnuto u vremenskom postojanju (Ricoeur 1984). Na kraju krajeva, literarni tekst uvek je potvrda nekakvog prostora. svaki tekst je konstruisan kao mozaik citata” i “jeste apsorbovanje i transformacija and transformacija onog drugog”. Evolucija književnih žanrova se razume kao “*nesvesna eksteriorizacija lingvističkih struktura na različitim nivoima*” (Kristeva 1980: 66). Tekst zauzima prostor, to je prisutnost, i za ekranom kompjutera. Ove činjenice zahtevaju da analiza obe fundamentalnih kategorija u književnosti bude zajedno tretirana.

S jedne strane, sheme vremena i mesta umetničkog dela su artikulacije ovih neprestanih kognitivnih shema (e.g. sinteze različitih tipova sinteze vremena i prostora). Sa druge strane, one su komponente složenih kulturalno hrono-i prostornih-tipova kroz koje prostor i vreme poprimaju konceptualni značaj. Narativna temporalnost interpretira se kao složeni odnos različite hijerarhije vremena što se iskazuje u modernističkom stavljanjem subjektivnog vremena i razvoja fenomenološke i kognitivne naratologije u prvi plan. (Grishakova 1993: 15)



### 2.3. Hronotop puta – opšta određenja

Bahtin je identifikovao književne hronotope, brojne pojedinačne motive koji funkcionišu na nivou sižea romana – to su ključne tačke gde se vreme apsorbuje u prostoru. U eseju “Oblici vremena i hronotopa u romanu” (1936-7), Bahtin razrađuje određene tipove hronotopa koji imaju ulogu u žanrovskom određenju romana<sup>33</sup>. Brojnim hronotopima na osnovu kojih je koncipirana priča, Bahtin je odredio svojstva. Među njima je i posebna kategorija - *hronotop puta* kome da je dato opštije određenje nego drugim tipovima hronotopa (Bahtin 1989: 373). U okviru te klasifikacije, određenje hronotopa avanturističkog romana preobražaja ima bi mogao imati značaja u pokušaju da se definiše šta je hronotop puta u delu Vladimira Nabokova.

Ta svojstva moramo uzeti u obzir u interpretaciji književnog dela. Osim ključnih tačaka na nivou sižea, hronotop puta se reflektuje na različitim nivoima u narativnoj strukturi romana Vladimira Nabokova. U prilog tome ide Hačinsonovo viđenje Bahtinove klasifikacije hronotopa budući da između različitih tipova postoji dijaloška veza. U Nabokovljevim romanima, heteroglosija je izrazita i podupire prostorno vremensko-urkštanje puteva. Razlog zašto je možda teško razumeti u potpunosti prirodu hronotopa je zato što su sve prisutni i zato što se njihova svojstva podrazumevaju.

Hronotop u književnom tekstu funkcioniše na tri različita plana: način na koji tekst predstavlja istoriju, zatim odnos slika prostora i vremena u romanu, i način da se analiziraju formalne osobine samog teksta: siže, narativna struktura

Ova teza je značajna jer se „put“ iskazuje prirodno i metaforički u romanima Vladimira Nabokova. Hronotop puta se realizuje u smislu vremena prostora teksta/diskursa i odnosa pisac-čitalac, te u dijalogu sa hronotopskim motivima u samom sižeu romana. To znači da definisanje predmeta istraživanja podrazumeva i analizu metaforizacije puta u književnosti Vladimira Nabokova. Budući da su motivi u funkciji centralnog hronotopa,

---

<sup>33</sup> „Poetika bi trebalo da otpočne sa pitanjem žanra, a ne da se završi sa njim. Žanr predstavlja tipičnu formu čitavog dela, čitav opus. Delo je jedino stvarno u formi definitivnog žanra“ (Bahtin 1994: 175).

neophodno je istražiti veze između njih. To znači da tako definisan predmet istraživanja podrazumeva metaforizaciju puta u književnom radu Vladimira Nabokova

Tekst je prostor gde se značenja stalno upisuju, nije fiksiran, permanentno se stvara. Nabokov je takav pisac da se iznova moramo se vratiti, moramo iznova tražiti značenja za sebe. Pripovest postaje beskrajna priča, jer ostaje kao refleksija u mislima čitalaca (kao sećanje), zato se model vraćanja reflektuje u svemu.

Koliko god puta otvorili Kralja Lira nikad nećemo zateći čestitog kralja kako lupa krčagom o sto, u pomamnom terevenčenju, zaboravivši sve jade, prilikom veselog ponovnog susreta sa sve tri kćeri i njihovim psetancima. Nikad se Ema neće oporaviti, oživljena simpatičkim solima iz pravovremene suze Floberovog oca. Kakav god razvoj ovaj ili onaj popularni lik mogao proći između korica knjige, njegova sudbina je utvrđena u našem duhu, i mi, na sličan način, očekujemo da naši prijatelji slede ovaj ili onaj logički o konvencionalni obrazac koji smo im nepromenljivo dodelili (Nabokov 2002: 296).

Naglašena je idiosinkratičnost vremenskog i prostornog konstrukta u dimenziji koja uključuje vreme-prostor autora, ali i čitaoca, recipijenta (i onog koji će to tek postati). U toj sveobuhvatnosti različitih vremensko-prostornih nivoa i istovremenosti, crpi se ideja za nove modele interpretacije.

Prethodno iznesena teza je bitna zato što u jednom najširem smislu, ***hronotop jeste hronotop puta, budući da je svako novo ispisivanje/iščitavanje književnog teksta i novo putovanje, u tome leži kreativni potencijal ove teorije.*** Kako bi se ova teza potkrepila primerima iz korpusa Nabokovljevih romana pisanih na engleskom jeziku, neophodno je ispitati modele koje nalazimo u teoriji o konceptualnoj metafori<sup>34</sup>.

Kada ovo tvrdimo, u stvari, mi želimo da podvučemo da postoji jedinstvena veza između teme književnog dela, predmeta koji autor opisuje i strukture Nabokovljevih

---

<sup>34</sup> Vidi više u poglavlju Ako jedne zimske noći neki putnik...

romana.<sup>35</sup> Većina putopisa koncipirana je na retrospektivnom modelu. Oni su napisani na osnovu rekonstrukcije događaja iz prošlosti. Kao što smo videli postoji opravdanje da se na dva (nekoliko) nivoa razmotri hronotopičnost puta, vreme-prostor fabule i vreme-prostor teksta romana: „A onda je usledila neka vrsta putopisa: Domaćin-pripovedač vodio nas je kroz gustu maglu. Martovske noći, u kojoj su se farovi iz daljine približavali i rasli kao zvezda koja se širi (Nabokov 1988: 36). Bilo koje umetničko delo je multidimenzionalno i “polihronično” kao celina (Herman 1998)

Referenca na vreme u priči o putovanju dobrinosi efektu uverljivosti, odnosno generalnom očekivasnju žanra da se putopisi baziraju na stvarnim putovanjima, ali igraju ulogu u određivanju utiska čitaoca koji će formirati opisano putovanje na bazi narativa puta. (Korte u Zilcosky 2008: 26) Kao što smo videli postoji opravdanje da se na dva (više) nivoa razmotri hronotopičnost puta, vreme-prostor fabule i vreme-prostor teksta romana

Diskursivno vreme Ricoeur *Time and Narrative* postoji korelacija između aktivnosti „aktivnost pripovedanja priče i temporalni karakter ljudskog iskustva” (1984: 52).

Riker navodi termine poput mimezisa, fikcionalnog narativa rekonstrisanog čitanja kako bi izrazio cikličnost u književnom tekstu. Samo kretanje/podrazumeva aktiviranje i prostornih i vremenskih odrednica

U književno-umetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu. Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom. Umetnički hronotop se odlikuje tim presecanjem nizova i slivanjem obeležja. (Bahtin 1989: 194)

Kretanje (naracija) ne odvija se ni linerano ni hronološki već podrazumeva filmsko kretanje napred-nazad, usporavanje, *slow motion*, razvučenost pojedinih epizoda, duže trajanje ili skraćivanje scena, elipsa radi deskriptivnih pasusa i pejzaža.

Put se kako kaže Bahtin pokazuje kao posebno plodotvoran, u pogledu generisanja drugih hronotopa, na primer „sudbonosnog susreta“: najrazličitije sudbine mogu se sudariti

---

<sup>35</sup> O ovome vidi u Toker, L. 1989. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Ithaca: Cornell University Press.

i biti isprepletane" (Bakhtin 1989: 209). U romanima Vladimira Nabokova hronotopski motivi, tj. hronotop susreta ili hronotop granice dijaloški su povezani sa centralnim hronotopom puta, te svi imaju funkciju u izgradnji narativne strukture romana. Razlog tome je zato što taj pojam otvara niz metaforičkih mogućnosti u samoj pripovesti: životni put, put sećanja i put snova, put kroz prostor i vreme.

### **2.3.1. Hronotop puta prema klasifikaciji Mihaila Bahtina**

Bahtinova klasifikacija hronotopa u književnom delu, obuhvata nekoliko tipova koji učestvuju u žanrovskom određenju romana. Imajući u vidu promenljivu prirodu žanra, hronotopi postaju važna mesta u narativu, koji ne samo da "vreme kao da se zgušnjava, poprima formu, postaje umetnički vidljivo; slično, prostor postaje nabijen i odgovara na kretanja vremena, zaplet i istoriju (Bakhtin 1989: 150). Štaviše, Bahtin tvrdi se upravo najjasnije u hronotopu puta vidi veza između prostora i vremena u literarnom delu, budući da put podrazumeva prelazak prostora od tačke A do tačke B u toku određenog vremena. U eseju "Oblici vremena i hronotopa u romanu", Bahtin je pisao o onome što on naziva "avanturistički roman iskušenja" (Bahtin 1989: 209).

Bahtin analizira hronotopska svojstva u tipovima antičkog romana. On smatra da su se ta svojstva i struktura romana, preneli i na „moderni“ roman. Grčki roman grana se na tri takva tipa sa hronotopskim svojstvima: avavanturistički roman iskušenja, avanturistički roman sa temom iz svakodnevnog života, biografski hronotop na osnovu kojih se određena dela mogu interpretirati i klasifikovati. Svaki tip odlikuje se određenim svojstvima i može obuhvatiti različite podtipove/hronotopske motive u funkciji centralnog hronotopa. U odnosu na ovu diferencijaciju, posebno se treba osvrnuti na svojstva koja nalazimo u prva dva tipa avanturističkog romana budući da svojstva prepoznamo u romanima Vladimira Nabokova na engleskom jeziku.

Grčki tip romana formuliše se i kao avanturistički roman iskušenja i obiluje neočekivanim događajima, susretima, preprekama na putu sve do konačnog razrešenja i

integracije - za ovaj tip je karakteristično tzv. *avanturističko vreme*: “Trenuci avanturističkog vremena dešavaju se kada je normalan tok životnih događaja prekinut. Te tačke ostavljaju mogućnost upliva nečovečanskih sila” (Abedeele 1993: 95).

*Hronotop otvorenog puta* („velikog puta“) karakterističan za „avanturistički roman iskušenja“, (Bahtin 1989: 209) a obuhvata različite motive od prepoznavanja, susreta, gubljenja i pronalaženja otvara velike mogućnosti u pogledu metaforizacije puta i ti motivi su prisutni i u američkom romanu, na primer hronotopični motivi 'otvorenog puta' kod Keruaka, *Na putu* ili kod Nabokova, *Lolita*. Takav model, posebno je zastupljen na filmu, da pomenemo samo neke primere: *Telma i Luiz* Ridlija Skota, *Čudnije od raja* ili *Samo ljubavnici opstaju* Džima Džarmuša, *Divlji u Srcu* Dejvida Linča ili *Pariz, Teksas* Vima Vendersa.

Bahtin upućuje na velike mogućnosti metaforičke interpretacije puta polazeći od semantičke igre reči susret-sresti se-sreća (etimologija izvedena od reči lat/eng. *fortuna-fors I carry, I bear, I suffer*). Metaforizaciju u odnosu na putovanje i krajnje odredište primećujemo i u etimologiji reči 'sudbina' (lat. *destino, destinare* – sam stvarati sopstvenu sudbinu odakle je izvedena i reč destinacija – odredište).

Susreti se u romanu obično dešavaju na putu. „Put“ je pre svega mesto za slučajne susrete. Na putu („velikom putu“) presecaju se u jednoj vremenskoj i prostornoj tački prostorne i vremenske staze različitih ljudi, predstavnika svih staleža, stanja, vera, nacionalnosti, uzrasta...Ovde vreme kao da se uliva u prostor i teče po njemu (obrazujući puteve), odatle potiče bogata metaforizacija puta: „životni put“, stupiti na nov put“, „istorijski put“; **metaforizacija puta raznovrsna je i višepлана**, ali osnovni stožer je proticanje vremena. (Bahtin 1989: 373; moje naglašavanje)

U citiranom odlomku, posebno je akcentovana metaforizacija puta koja se odvija na nekoliko nivoa u književnom tekstu. Ovaj deo definicije „hronotopa puta“ važan je zbog Takođe, u drugom tipu avanturističkog romana, u tzv. „avanturističkom romanu s temom iz

svakodnevnog života“, životni put se spaja sa stvarnim putem lutanja/skitanja, a junak koji je pretrpeo razna iskušenjima doživljava transformaciju. Takav je engleski pikareskni roman 18. veka ili viktorijanski romani Dikensa, Džordž Eliot, Tomasa Hardija. Tomas Van Nortvik<sup>36</sup> (Thomas Van Nortwick, 1996), analizirajući Bahtinovu teoriju hronotopa u romanima, tvrdi da je put predstavljen dvostruko kao potraga i odrastanje/sazrevanje junaka, što je tipično za *Buildungs roman*, tako opisane karakteristike uočavamo u *Eneidi*, *Ilijadi* ili *Epu o Gilgamešu*.

Prvi tip avanturističkog romana i hronotopa “otvorenog puta” sadrži mnoge reference na staru književnost. Uprkos tome što govori o svakodnevnom životu pikaresnog romana, on sam apstrahuje taj pojam i pripisuje ga putu grčkog avanturističkog romana Ipak, zanimljivo je da Bahtin, diskutujući o tome, razlikuje proživljeno vreme svakodnevne realnosti pikarskog romana – što mnoge publikacije istorije književnosti navode kao preteču modernog romana – apstraktno značenje koje se pripisuje putu u baroknom avanturističkom romanu i grčkom sofističkom romanu,

S tim u vezi, kao što smo pomenuli, naglašen je potencijal ove teorije u interpretaciji tzv. filmova “na drumu” (eng. *road movies*) ili naučno-fantastične književnosti. Tu spadaju moderne forme poput grafičkog romana ili hipertekstualna književnost.

Interpretacija pojedinačnog dela ili čitavog korpusa romana određenog autora može se zasnivati na uočavanju niza različitih hronotopskih motiva koji se prožimaju. Uz to, vrlo je uobičajno da se jedan od hronotopa razvije i postane dominantan u odnosu na druge: „[...]sam momenat putovanja, *puta*, realnog je karaktera i unosi suštinski organizacioni realni centar u vremenski niz tog romana“ (Bahtin 1989: 215).

Vrlo je teško uspostaviti kriterijume na osnovu kojih bi se mogla vršiti razgraničenja između pojedinih hronotopa kada se u umetničkoj reprezentaciji i tematizaciji određenog problema, pošto se može pojaviti više takvih motiva u interakciji i u funkciji centralnog hronotopa. Bahtin je posebno izdvojio hronotop puta, s obzirom na mogućnosti diversifikacije i kombinovanja različitih tipova: susreta, portage, granice itd. Na primer,

---

<sup>36</sup> Vidi Nortwick, V. T. 1996. *Somewhere I have never travelled: The Hero's Journey*. New York: Oxford University Press

moguća je kombinacija hronotopa granice i hronotopa susreta u funkciji hronotopa puta, uz druge potencijalne varijacije u književnom tekstu. U romanima Vladimira Nabokova gde je metaforizacija puta izražena na nekoliko nivoa u strukturi književnog teksta, svi takvi hronotopski motivi sadejstvuju i isprepletani su u funkciji su hronotopa puta.

### 2.3.2. Hronotop puta u romanima Vladimira Nabokova

Polazeći od činjenice o ulozi u hronotopa o žanrovskom određenju romana koju je izneo Bahtin (1989: 150), kao i definicije žanra koju su izneli Velek i Voren (Velek/Voren 1991: 276) da „žanr treba [...] shvatiti kao oblik grupisanja književnih dela teorijski zasnovan kako na spoljnoj formi (određeni metar ili struktura), tako i na unutrašnjoj (stav, ton, svrha – grublje rečeno, predmet i publika), možemo konstatovati da se *hronotop puta* se izdvojio kao primarni u delu Vladimira Nabokova, postao je dominantan u odnosu na druge (1989: 215). Takođe, treba konstatovati da je u funkciji osnovnog hronotopa niz hronotopskih motiva, tj. moguć je širok spektar varijacija (Korte u Zilcoscy 2008: 29).

Postavlja se pitanje, najpre, na osnovu čega se taj hronotop izdvojio, zašto tekst romana odaje utisak priče o putovanju? Zatim, postavlja se pitanje kako se „put“ u romanima Vladimira Nabokova izražava prirodno, a kako konceptualno? Kakva se inherentna značenja kriju iza formalno iskazanog „puta“? Pre nego što odgovorimo na sva ta pitanja treba reći da će o konceptualizaciji puta i umetničkoj reprezentaciji osnovnog hronotopa biti reči u posebnom poglavlju<sup>37</sup> budući da je ovde u fokusu samo definisanje predmeta istraživanja i hronotop puta prema pojmovnim određenjima Mihaila Bahtina.

U *Adi*, epistolarna forma razglednica, slika egzotičnih predela, ekvitorijalna Afrika, vožnja *simpltonom* Sredozemnim brzim vozom, rubrika „Turizam u Italiji“, lista putnika. *Bleda Vatra* pregršt destinacija, Rivijera, Švajcarska kao destinacija prvih paket aranžmana a, stjuardese, recepcioneri, hoteli-moteli, žičare, skijaške staze, drum, autostoperi, servisne

<sup>37</sup> Kako je već rečeno u uvodnom delu ovog poglavlja sada su date samo opšta određenja hronotopa puta u romanima Vladimira Nabokova, a u posebnom poglavlju dati su, specifično, pojedini hronotopski motivi u funkciji centralnog hronotopa. Vidi poglavlje 4. poglavlje ovog rada Unakrsne relacije, str

stanice, pejzaž – planine, jezera obale, prvoklasno, aristokratski prizvuk, geografija, mape puta. Glavni junak, avanturističko vreme – niz događaja, susreta na putu: “svaki contrast može da iskrсне, najrazličitije sudbine se spajaju i prepliću” (Vice 1997: ). Zanimljivo je da su često etape na putu do odredišta upravo mesta turističke brošure, koji u tekstu funkcionišu i u bukvalnom i u prenesenom značenju. Najčešće su to moteli/hoteli, železničke stanice, vozovi, brodovi, restorani na autostradi, izmišljeni toponimi, obale i jezera. Data je jukstapozicija realno i zamišljenog odredišta putnika. Imaginarno odredište gde bi trebalo da se nađe rekonstruisana zemlja sveta prošlosti.

Put u sižeu je vizuelno kružno putovanje junaka, tačka odlaska je tačka povratka, u tom „avanturističkom vremenu“ ostvaruju se transpozicije u svet prošlosti, prošlost se reflektuje na tom putu kroz snove, halucinacije, fatamorgazmična iskustva, predmetnost i predstavu pejzaža i prirode. U delu *Landscape and Memory (Pejzaž i sećanje)*, Sajmon Šama (Simon Schama) govori o sinematičnom pejzažu, simboličnom pejzažu koji je pre metafizički, nego fizički. Pisac bira ta granična polustanja<sup>38</sup> vrlo svesno pošto ona stoje između stvarnog i imaginarnog, između stvarnog i metaforičkog putovanja. Modernistički putnik je Bodlerov *flaneur/dandy* koji želi da se izgubi, ali ne može pošto nehotice putuje uvek istim putevima (Zilcoscy 2004: 232). Nabokovljeva Ada obiluje takvim primerima, ukrštaju se putevi, Tolstoja i Karamazina iznad Lemanskih jezera ili ma Getea lutaju Ada i Van Vin.

Lav (Love) posebno naglašava potrebu za sagledavanje prostorno-vremenskih odrednica u totalitetu: „Trenutak pripada i sadašnjosti i prošlosti; pripada prostoru” (Love 1970: 23). Lambert Lambert i Lolita prostorni efekti na putu, američki pejzaž nije dekor nije prazan prostor. Ovo je važno zato što su mnoga od pomenutih ključnih tačaka, kao što su moteli ili drumovi ili vozovi, u stvari prostori liminalnosti, kojima se iskazuju dublji značenjski slojevi. Metaforičko putovanje je i metaforički egzil iz realnosti, iz zemlje, izolovanost u odnosu na stvarni svet i ljude, otvorena mogućnost izmeštanja. Kao što je upravo ilustrovano zbog “višeplane i raznovrsne metaforizacije” (Bahtin 1989: 373), hronotop puta se izdvojio i u romanima Vladimira Nabokova na engleskom jeziku.

---

<sup>38</sup> Videti naročito *Pictures from Italy (Slike iz Italije)* Čarlsa Dikensa.



O, sporo hodite noćne more! Peli smo se uz duge uspone i opet kotrljali nizbrdo...a, bez obzira kako smo i kuda vozili, onaj začarani međuprostor klizio je dalje, netaknut, matematičan, fatamorgani sličan, drumska protivurečnost čarobnog ćilima.  
(Nabokov 2002: 244)

U navedenom citatu iz Nabokovljevog romana *Lolita*, predstavljena je slika “puta” kroz “začarani međuprostor” koji većito izmiče, ali koji ujedno asocira i na magičnu nit pripovedanja.

*U romanima Vladimira Nabokova, postoji priča o putovanju junaka - doslovno i metaforički - život junaka predstavljen je kao put. A potom na drugom nivou apstrakcije i sama pripovest se realizuje kao put dok su čitaoci, metaforički putnici i saputnici.*

Odnosno, način na koji se Nabokovljevi romani interpretiraju prema Bahtinovoju teoriji hronotopa, ne svode se samo avanturističko vreme i slučajne susrete, niti se potraga isključivo vezuje za potragu za istinom. Potraga se prostire mnogo dublje i prodire u samo tkivo romana. U Nabokovljevim romanima potraga je povezana sa nostalgичnim povratkom, povratkom u *nostos* (kuća, dom), a povratak je moguć isključivo na planu imaginarnog, kao *emocija koje se prisećamo u mirnom stanju*, prisećanje koje generiše stvaranje mentalnih slika kao u Vordsvortovoj pesmi „Sunovrati“ („Daffodils“), prisećanje koje ima stvaralačku moć ispisivanja teksta. Tako se u stvari nostalgичni povratak iskazuje i kao put ispisavanja književnog teksta romana.

Koncept putovanja inkorporiran je i u tekst i u metatekst romana. Metaforizacija puta izražena je u svim segmentima romana. Ova argumentacija ima svoju potvrdu kod Lajonela Trilinga koji smatra da je „svako prozno delo varijacija na temu *Don Kihota* [...] *problema privida and stvarnosti*“ (Trilling 1950: 209). Slično Mišel de Serto u delu *The Practice of Everyday Life (Praksa svakodnevnog života)* tvrdi da je svaki narativ, narativ puta odnosno da je čitanje i putovanje je jedna ista stvar (Certeau 1994). Priča je ujedno i model za narativ, ali i model narativa (Abbeele 1992: 133 iz fusnota). Hačinson i Brink navode čitav niz primera ne samo iz postmodernističke književnosti, već iz klasične književnosti koji

potkrepljuju ovu percepciju<sup>39</sup>. Primeri su već pomenuti poput Geteovog *Putu u Italiju* ili *Odiseje*. U Bibliji, Eneji, *Ep o Gilgamešu* put se konceptualizuje kao putovanje na podzemni svet i silazak u Had, U *Ilijadi* dolazi do rekonstrukcije sveta ljudi koje smo izgubili (Nortwick 1996: 79).

Recite nam, pod kojim nebom stigismo konačno,  
Na koju li smo obalu sveta obreli,  
Lutalice kakvi smo, stranci ovoj zemlji,  
Nosio nas vetar i olovno more. (Eneide, 1, 314-334)

Putovanje Sanča Panse i Don Kihota praćeno je brojnim susretima na putu, ali tokom putovanja ujedno se odvija i pripovedanje: „Ali ovi likovi ne samo da pričaju priče, oni sebe pretvaraju u priče. 'Svaki čovek je dete sopstvenog dela', kaže Don Kihot – a 'dela' su mogu isto tako zameniti 'rečima'. Čitava Španija koju prepešače se prevodi u nit priče. (Brink 1998: 36-7). Vrlo slično u svojim esejima kaže Benjamin (1936) da su putovanje i pripovedanje nerazdvojni Taj model podrazumeva uključivanje (potencijalnog) čitaoca i njegov prostor-vreme.

Dok Van Vin zaista ispituje suštinu vremena-prostora kao u sledećem primeru “Moja namera pri pisanju “Teksture vremena”, teškog, prijatnog i blagoslovljenog dela, dela koje samo što nisam spustio na *izranjajući sto još uvek odsutnog čitaoca*, bila je da ispitam suštinu Vremena. (Nabokov 2003: 390). Lambert Lambert čitaoca vodi u narativnu potragu za Lolitom “Čitalac sad mora da zaboravi Kestene i Koltove i da nas prati dalje na zapad” (Nabokov 2002: 241)

U delu *Cervantine Journeys (Servantesovska putovanja)*, Hačinson (Hutchinson 1992: 20) koji se u istraživanju oslanja na razne varijacije metafore kretanja, preispituje razgraničenja u bahtinovskoj klasifikaciji hronotopa. Hačinson tvrdi da su ta određenja zamagljena, t.j. da se svojstva određenih tipova hronotopa prožimaju tako da ne možemo sa sigurnošću da odgovorimo na pitanje gde su razgraničenja između npr. hronotopa susreta i hronotopa potrage. Hačinson insistira na tome da je teško razumeti razlike između

---

<sup>39</sup> Videti takođe u Vice, S. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester&New York: Manchester University Press.

pojedinih hronotopa, posebno kad je potrebno razdvojiti ih u priči o putu, u *diskursu putovanja*. Hronotop puta kao stvaralački hronotop, rekonstrukcija - sećanja, isprpletanost u narativu, cikličnost, heterohronija, ili međusobno sadejstvo različitih hronotopa I individualnim tekstova I njihovim žanrovima: „Sve između ta dva događaja predstavljalo je niz pipavih traženja, i grešaka, i lažnih začetaka radosti“ (Nabokov 2002: 44-9)

Za Jurija Lotmana, stilska figura je jednaka ekvivalencija koja je utvrđena između niza određenih jedinica (znakova) i jednog trajnog semantičkog polja, kao što je slika, filmsko platno, san, ritualno ponašanje, gde je smisao “zamađjen” pred nti-dimentionalnim tekstualnim prostorom” (Grishakova 200: 27).

Na planu metateksta, junak pripoveda, ali mi vrlo brzo saznajemo i postoji takva mogućnost da je on tek misao neko drugog, i da je ono o čemu pripoveda istrgnuta stranica romana. Na primer, Person odlazi na svoja ritualna putovanja u Vit više puta u potrazi za himerom prošlosti. Metaforički, Person nastoji da uhvati konce sopstvenog života (vit, fr. – život), ali on večno rekonstruiše samo jednu za njega ključnu epizodu iz voza na svom drugom putovanju u nadi da će se susresti sa autorom romana .

Osim toga, konceptualno putovanje znači ispisivanje samog teksta romana. Putnik je ujedno i stvaralac zato što se u većinom putovanju i traganju, prerađuje, prepravlja, ulepšava ili stvara imaginarni svet na mesto „izgubljenog raja“ prošlosti. Reference i reminiscencije na stvari iz kulture pružaju tome potporu. Sećanja imaju kreativni karakter zato što su nepouzdana i zato što mogu da prikažu situacije koje su mogle da se dogode a nisu. Upravo je ovo tačka koja upućuje na čuvenu Aristotelovo razgraničenje između umetnosti istorijografije „nije pesnikov zadatak da izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi“ (Aristotel 1966: 16)

I u strukturi priče, putevi su formirani u koncentrične krugove. Kako bi kroz metatekst postojala komunikacija sa čitaocem priči se priključuje naizgled sporedan lik (priređivač teksta). Tako se genijalno ostvaruje sveobuhvatnost prostora i vremena za sve koji učestvuju u procesu putovanja/čitanja/življenja. A tako i ono što je deo tog književnog teksta jeste za večnost.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> *Ars longa, vita brevis est.*

## Zaključak

Kako bismo definisali predmet istraživanja bilo je neophodno da sagledamo teorijske postavke o prostoru i vremenu u različitim sferama ljudskog života. Nastavljajući se na to, posebno je razmotrena Bahtinova definicija vremena-prostora izložena u eseju „Oblici vremena i hronotopa u romanu“ (1936-7). U okviru date Bahtinove klasifikacije ključno mesto zauzima hronotop puta koji ovde analiziramo kao centralni hronotop. Bahtin je definišući hronotop puta utvrdio da postoje velikih mogućnosti metaforizacije, te da su drugi hronotopski motivi, na primer hronotop susreta u „dijalogu“ sa ostalim motivima i funkciji osnovnog hronotopa. „Put“ se u delu Vladimira Nabokova realizuje doslovno i metaforički. Konceptualizacija puta je višepлана i obuhvata različite slojeve u strukturi romana. Kako bismo teorijski potkrepili tezu o hronotopu putu kao o centralnom hronotopu koji se izdvaja neophodno je da sagledamo i pojmovna određenja koja nalazimo u kognitivnoj lingvistici i pojmovnoj definiciji konceptualne metafore puta, a zatim utvrdimo vidimo kako se taj model realizuje u postmodernističkom diskursu Vladimira Nabokova. Bahtin je posebno izdvojio hronotop puta, s obzirom na mogućnosti diversifikacije i kombinovanja različitih hronotipa: susreta, portage, granice itd. Pred čitaocem je izazov da uspostavi veze između mnogobrojnih i suprotstavljenih hronotopa koji nisu dati u samom narativu. Izazov da se uspostavi razlika između stvarnog i imaginarnog— zato san ima tako važnu funkciju. Tako Derida u eseju „Bela mitologija“ smatra da se metafora otvara brojne mogućnosti za lutanje:“metafora podrazumeva *heliotrop*, i okretanje ka suncu, ali i okretanje samog sunca“ (Derrida 1972: 251).

### III AKO JEDNE ZIMSKE NOĆI NEKI PUTNIK...

S obzirom da smo utvrdili da Bahtin u pojmovnom određenju „hronotop puta“ govori o metaforizaciji realizuje na nekoliko različitih nivoa (Bahtin 1989: 373), u ovom poglavlju, razmotrićemo kako se odvija metaforizacija puta na planu kompozicije književnog dela. U tom smislu, treba utvrditi način na koji je koncipiran narativni okvir Nabokovljevih romana, kao i u kakvoj su metaforičkoj vezi okvir romana i tok pripovedanja. Imajući u vidu konceptualizaciju puta, treba razmotriti relacije između takozvanog unutrašnjeg i spoljašnjeg plana, mnoge slojeve književnog teksta koji su sadržani u tekstu romana okvir, omotač koji obavlja tekst, kao varljiva koprena. Naime, Nabokov razvija sistem koncentričnih krugova (*matrjoška* struktura romana), međusobni uticaj između unutrašnjeg i spoljnog teksta.

U Nabokovljevom romanu Očajanje na ruskom jeziku kao i mnogim romanima na engleskom jeziku rukopis junaka i sam Nabokovljev roman se poklapaju („Bleda Vatra“ kao pesma Džona Šejda i roman *Bleda vatra* Vladimira Nabokova). Pripovedačka tehnika kod Nabokova oslanja se na iste modele u naraciji – postoje dublji značenjski slojevi koji se otkrivaju u svakom narednom čitanju, Refleksija je prisutna i u narativnoj strukturi. Postmoderna istoriografija- prošlosti se jedino može pristupiti putem teksta. Kako se vreme značenje romana preko prostora vremena vezuje za recipijenta

U romanima Vladimira Nabokova, predstavljena je asocijativna veza koncepta puta, koncepta prelaza i kretanja (hronotopa puta) sa etapama na životnom putu (hronotopski motivi) koji koreliraju sa ključnim tačkama u narativu. Poseban osvrt je dat u odnosu na postmodernističku priču Itala Kalvina (1979): *Ako jedne zimske noći neki putnik... s* obzirom da je ta priča koncipirana tako da inkorporira ideju puta, ali i predstavlja postmodernistički model metaforizacije puta na planu teksta i veza koje uspostavlja sa

recipijentom.<sup>41</sup> U hronotopu postmodernističke metafikcije, književni likovi i pisci su u potrazi za tekstom, odnosno značenjem u tekstu, na primer kao u Pirandelovom komadu *Šest lica traže pisca* (1921).

### 3.1. Metafore puta

U samoj etimologiji reči *metafora* (gr.μεταφορά), nalazi se put. Aristotel u *Poetici* tako definiše *metaphorien*, kao prelaz, prenošenje. Jedan od francuskih enciklopedista Ševalije de Žokur (Chevalier de Jaucourt) u *Enciklopediji* iz 1765 (Abbeele 1992, xv-xvii) navodi metaforičku upotrebu “puta” u gramatici, obrazovanju ili trgovini gde profit zavisi od obrta (stvari koje se kreću), na primerima duha i tela (ibid 1992: xv-xvii). Koristeći se terminologijom iz gramatike – prevoz osobe iz mesta gde se neko nalazi u drugo mesto koje je dovoljno daleko – kretanje ljudi.

Kroft i Kruz (Croft, Cruise 2004: 194) tvrde da metaforički izraz ne može jednostavno da zameni bukvalni izraz, tj. da se metafore ne mogu “bukvalno parafrazirati” – već, da je rezultat metafore “[...] proces konstruisanja značenja”. Interpretacije činjenica i regularnosti originalnih domena koji se razvijaju “ne putem analogije, već kroz i posredstvom inherentne analogije” (Black 1962: 229).

Filozofi i književni teoretičari su tokom nekoliko proteklih decenija razmatrali pitanje “modela migracija” (Bouissac) ili “koncepte putovanja” (Stengers 1987; Bal 2002). Na primer, slike beduina su paradigmatične ili zbirka priča *Hiljadu i jedna noć*, slika beduina kao pripovedača (simbolizam kretanja). U sociološkim i antropološkim istraživanjima na primer turističko vođenje se povezuje sa naracijom. Marina Grišakova (Marina Grishakova) je u svom radu o Nabokovu *Modeli, vremena, prostora, vizije u prozi Vladimira Nabokova* *The Models of Time, Space, Vision in V.Nabokov's Fiction* upotrebila je termin model za inherentna značenja koja se kriju ispod osnovnih značenja. U književnosti, metaforizacija

---

<sup>41</sup> Pol Oster – *Njujorška trilogija* takođe – prisustvo/odsustvo teksta/autora je glavna tema (Smethurst 2000: 72)

se odvija na planu narativa. Osim klasičnih knjiga o putovanju prepunih zanimljivih, novih destinacija i avantura kakva su na primer *Putovanja Sera Džona Melvila* ili *Putovanja Marka Pola*, najčešće dolazi do fikcionalizacije destinacija<sup>42</sup>, a metaforizacija “puta” najčešće ide u pravcu predstave života kao puta. U pikarskom romanu, *homo viator*, književni junak je putnik mislilac. U modernizmu refleksija i lutanje, idu jedno uz drugo, u bodlerijanskom *flaneur*, *dandy motivu*. Put se iskazuje kao *locus communis* književne introspekcije. Metaforizacija puta kao portage Džon Banjan *Hodočasnikov put*. Na primer, *Ep o Gilgamešu*, život se konceptualizuje kao putovanje/potruga za večnim život, bekstvom od smrtnoga. Potraga se iskazuje pozitivno, bekstvo od svega/eskapizam, bodlerovsko bekstvo od ennui.. Prva asocijacija u engleskoj književnosti je *Hodočasnikov put* Ili ima duboku duhovnu notu, potraga/putovanje je pitanje identiteta, odnosa sa samim sobom. Početak Montenjevog putopisa počinje bolom i pretrpljenim; Tobajas Smolet<sup>43</sup> *Sentimentalno putovanje kroz Francusku i Italiju*, Denuncio, Semjeul Šarp (Samuel Sharp), Sterne Gete, grand tura<sup>44</sup>, epistolarna forma, prerada tipičnog hodočašća. i desakralizacija teme hodočašća Judžin O’ Nil *Dugo putovanje u noć* – traganje za sopstvenom dušom, frustracija snova, putovanje u dubine naše tamne ličnosti kaso u Konradovom Srcu Tame što bi mogla biti varijacija na temu puta u Had kod Dantea ili Vergilija. Odnosno Odiseje - Boginje sudbine tkaju nit ljudskog života, i lavirint kao čvor koji treba razvezati. Jedna od tih metaforičkih Bahtinovih premisa tiče se upravo funkcije hronotopa u književnom tekstu (Bahtin 1989: 373) i mogućnosti metaforizacije puta u književnom tekstu. Sledeći Primeri iz klasične i moderne literature koji argumentuju prethodno izrečene stavove o metaforizaciji puta:

Boecije, *Uteha filozofije*: “Na putu života, duše se pridružuju manje izmučenim telima”.

Dante, *Božanstvena komedija*: “Napola našega životnog puta/U mračnoj mi se šumi noga stvori.”

---

<sup>42</sup>U tom smislu zanimljiv je roman *Drakula* Brama Stokera, ali postoji čitav niz takvih knjiga. Ofikcionalizaciji Istoka piše Vesna Goldsvorti u svom delu *Izmišljanje ruritanije*.

<sup>43</sup> Pikarski roman – *Roderik Rendom*, transatlantska putovanja

<sup>44</sup> Masovne ture bile su namenjene aristokratiji i organizovao ih je Tomas Kuk.

Keruak, *Na putu*: “Naši pohabani koferi opet su se nagomilali na pločniku; više nismo imali načina da idemo. Ali nije važno, put je život.”

Nadovezujući se na argumentaciju o metaforičkom shvatanju puta kao životu ili pripovesti koju treba uzeti u obzir, pojam konceptualne metafore koju su uveli Lejkof i Džonson (Lakoff, Johnson 1980). Ideja konceptualne metafore se konstituiše nizom mapiranja između izvornog i ciljnog domena na osnovu Lejkofovog rada iz 1994 (2002). Metaforu ŽIVOT JE PUTOVANJE razrađuju Lejkof (Lakoff, 1994) i Vinter (Winter, 1995).

Lejkof (Lakoff) i Džonson (Johnson) ispitali su nekoliko osnovnih metafora ili “metaforičkih slogana” (Stern 2000: 177) kao načina ukrštanja mapiranja izvornog i ciljnog domena i modele primenili u lingvističkom i nelingvističkom kontekstu. Većina primera koje pominju (Lakoff, Johnson 1980) su antropocentrične metafore, gde se primarni ljudski predmeti projektuju u domen mentalnih i duhovnih procesa. Lejkof (Lakoff, 1980) je pokazao kako su prostorne i vizuelne metafore pripadaju srcu ljudskog iskustva i primarno su vezane sa osnovnom orijentacijom u fizičkom prostoru. Ponekad, kao što je to slučaj u književnosti modernizma, prostorno-vizuelne metafore postaju posebno aktivne jer se kroz reflektuju mentalnih i duhovni procesi. Kod Nabokova se uporedo sa konceptualizacijom “puta” i života junaka uspostavlja i veza sa pripovedanjem, pa se osim života junaka i pripovest konceptualizuje kao “put”, a i život junaka se dovodi u vezu sa imaginarnim, fikcionalnim, stvaranjem umetničkog dela. Džon Zilkoski (John Zilcosky) u delu *Ispisivanje putovanja (Writing Travel)* kaže da putnici moraju da ispričaju priču. Model koji nam je poznat još od tradicionalnog renesansnog perioda, Bokačovog *Dekameron*<sup>45</sup> ili Čoserovih *Kenterberijskih priča*.

Tako, narativni modeli strukture zapleta, pripovesti, svet priče, vreme i prostor su uprošćene sheme realnih narativa, apstraktnih predstava narativnih strategija koje se ponavljaju: “model je analitički termin, pojam koji pomaže da se razumeju strukturalne osobine narativnog procesa” (Brockmeier 2000: 61) Analizirajući vezu diskurs/putovanje, Hačinson u pomenutom delu *Servantesovska putovanja (Cervantine Journeys)*, govori o

---

<sup>45</sup> Posebno se u studijama renesanse ističe veza putovanja, pripovedanja i želje da se upoznaju drugi svetovi.



Hermesovom/Merkurovom duhu na sledeći način: „putovati i učestvovati u narativu o putovanju znači ući u *deteritorijalizovan* domen Hermesa – ili Iris, boginje glasnika” (Hutchinson 1992: x). Hutchinsom još navodi druge primere iz opšte književnosti poput Servantesovog “Put na Parnas” gde je brod je napravljen od stihova, a glavni junak je Merkur (Hermes), kao preteča arhetipskog putnika Odiseje: “On je bog toka, diskursa, interakcije, utočišta i spajanja<sup>46</sup>” (Hutchinson ibid: x). Tako su junaci, narator, pisac i sam čitalac deo istog prostorno-vremenskog kontinuuma.

Konceptualizacija puta i relacije tekst/čitalac. Lambert Lambert je neprestanoj interakciji sa čitaocima - porotom, čitaoci su saputnici. Vrlo slično i književnosti 18. veka *Tristram Šendi* i *Didroov Fatalista Žak i njegov gospodar* (junaci ne sreći samo u gostionici, zamku, dolini već i u jeziku). Mada se o Džojosu govori kao o autoru gde čitalac ulazi u potpuno drugi odnos sa jezikom, Brink (Brink 1998: 5) je u svom delu *Iskustvo romana (Novel experience)*, izučavajući jezik u pripovedanju, naročito u romanima realizma i prosvetiteljstva<sup>47</sup> došao je do zaključka da nema nekog naročitog diskontinuiteta u toku stvaranja književnih dela i nalazi neke tipično 'postmodernističke karakteristike' u delima realizma.

Ričard III: Jarak oko doma protiv zlobe svih  
Zemlja manje srećnih; to blagosloveno  
Mesto (*zaplet*), ta zemlja država, Engleska<sup>48</sup> (Šekspir1978: 31)

*Lolita*: „Moram obazrivo da hodim. Moram da zborim šapatom” (Nabokov 2002: 150).

*Prozirne stvari*: „A sada da pokažemo sa kakvim smo teškoćama suočeni”  
(Nabokov 2003: 10).

---

<sup>46</sup> Radi varijacije reči *course* na engleskom jeziku koja se u prevodu na srpski gubi, rečenica u originalu je data ovde u fusnoti *He is the god of the course, of discourse, intercourse, recourse, and concourse.*”

<sup>47</sup> Za razliku od Bahtina koji izražava nostalgiju za starim tipovima romana i tvrdi da je prosvetiteljsko doba ne odlikuje tom punoćom života kao renesansa (ili kasnije romantizam).

<sup>48</sup> U prevodu se ne vidi dvostrukost reči *plot* (ujedno je mesto i zaplet). *Against Against the envy of less happier lands, This blessed plot, this earth, this realm, this England,*

„Ali, avaj, sama ta stamena olovčica u času dok Hju Person nakratko drži među prstima nekako nam izmiče! On, međutim, neće, to ne”  
(Nabokov 2003: 14).

Sledstveno tome, u okviru izučavanja konceptualne metafore, tj. kako se ona realizuje u različitom diskursu, osim lingvističkih metafora u jeziku književnosti, Zoltan Kevečeš (Zoltan Kovecses, 2002) navodi primere metafora i načina koji se realizuju u nelingvističkom kontekstu. Na primer, mogu biti iskazane kroz mitove, interpretaciju snova, kulturne simbole, jezik reklama i slično. Od niza metafora, Kevečeš navodi one na osnovu kojih se formira čitav jedan književni žanr. U jednom od tih podžanrova (biografija), najčešće se život konceptualizuje kao priča<sup>49</sup>, i roman dobija strukturu života kao priče (Kovecses 2002: 71). Budući da su svi događaji i elementi u romanu podređeni ovom modelu, taj uporedni niz korelata bi izgledao na sledeći način:

<b>Putnik</b>	<b>Putovanje</b>	<b>Odredšte</b>
<b>Čovek</b>	<b>Život</b>	<b>Smrt</b>
<b>Pisac/Čitalac</b>	<b>Priповest</b>	<b>Ispisana/Pročitana knjiga<sup>*50</sup></b>

Semantički niz korelata prema modelu Zoltana Kevečeša *Love is a Journey*. (Kovecses 2002: 7)

Ova konstatacija bi mogla biti od značaja u ovom radu zato što se kao što smo istakli konceptualizacija puta u romanima Vladimira Nabokova na engleskom jeziku realizuje na nekoliko nivoa u narativnoj strukturi. Osim što postoji priča o putovanju junaka postoji,

---

<sup>49</sup> Shema narativa koju je predložio Kenet Burk (Kenneth Burke) *Act + Actors + Scene + Agency + Purpose*, korespondira ovom semantičkom nizu korelata.

<sup>50</sup> \*Kreativna moć umetnosti se iskazuje u ovom segmentu zato što se proces iščitavanja nikad suštinski ne dovršava. Takođe, u ovom segmentu semantičkog niza iskazuje se hronotopičnost, sveobuhvatnost prostora-vremena.

metaforizacija „puta“ odnosi se na „imaginarni put sećanja“, kao i na stvaralačku moć sećanja da stvori delo umetnosti.

U romanima Vladimira Nabokova, protagonista putuje, menja destinacije, iako se imaginarno večito vraća samo jednom odredištu. Mapa puta Hamberta Hamberta kreće iz Evrope do drugog kontinenta. U Americi menja mesto boravišta u nekoliko provincijskih gradova do sudbonosnog susreta sa Lolitom sa kojom krstari od severa do juga kontinenta. No paralelno sa realnim prostorom-vremenom, razvija se fiktivni put povratka, put sećanja do nestalog sveta hotela *Mirana* i nestale ljubavi Anabel. Ta destinacija je u večitom uzmicanju (korelira sa mitom o američkoj zapadnoj granici – *frontier*), a putovanje se okončava krajnjim odredištem<sup>51</sup> - smrću junaka. Uslovno govoreći zato što je krajnje odredište umetničko delo koje se ispisuje i iščitava.

Karlos Fuentes (Carlos Fuentes) tvrdi da je „tema smrti u romanu je *takođe metafora* završetka kraja samog romana, koji nameće osećaj dvostruke tišine oko teksta romana“ (Brink 1998:144), što samim tim je označava i kraj putovanja za čitaoca. Ono što je kraj puta za junaka romana prema datoj radnji (ujedno u kraj puta za čitaoca) „Dok čitamo, o nama se čita; dok čitamo, o nama se ispisuje tekst; dok čitamo, mi pišemo. Kretanje spolja ušlo je tok stvari iznutra, i opet tačka susreta je čitalac, ti, ja“ (Brink 1998: 324). U nedovršenom i posthumno objavljenom romanu *Laurin original*, pisac na dvostruki, metafikcionalni način govori o smrti junakinje.

Bio je to primer Laure u mekom povezu koji je izašao praktično u isto vreme kada i njeno izdašnije i pristalije izdanje u tvrdom povezu. Bila je upravo kupila u staničnom kiosku, pa je kao odgovor na Vininu veselu primedbu (nadam se da ćeš uživati u priči o svom životu) rekla da sumnja da će moći sebe da počne da je čita. O moraš! rekla je Vini. Priča je naravno, domišljena i sve to, ali ćeš se susretati licem u lice sa samom sobom na svakom ćošku. A tu je i tvoja divna smrt. Pusti me da ti pokažem tvoju divnu smrt [...] Vrištaćeš od smeha. To je najluđa smrt na svetu (Nabokov 2009: 224-225).

---

<sup>51</sup> Na engleskom fraza *final destination* označava smrt.

Sledstveno tome, možemo konstatovati da postoje etape na (životnom) putu, odnosno putu pripovesti, život junaka predstavljen je u etapama i smrt je predstavljena kao krajnja faza na životnom putu. Takva konceptualizacija je prisutna od početaka stvaranja književnosti i najčešći oblik u tom smislu je model portage.

*Hamlet*, III, I, “neka zemlja/Neotkrivena, kojoj ni jedan/Sa granica se putnik ne vraća.

Konceptualizacija dugog trajanja koja osim toga ima univerzalne odlike, tj. služi kao okvir za dalju razradu<sup>52</sup>. Iskazuje se pravac, napred na primer kod Lejkofa (1987) shema je *Izvor-Put-Cilj* (eng. *source/path/goal*), “scenario početnog stanja, niz događaja, stranputice na životnom putu (digresije u tekstu) i konačno stanje, odredište, (*final destination*) slično rođenju, životu, smrti. Kevečeš sam priznaje da je ovde primećujemo cikličnost u konceptualizaciji puta (Kovacs 2010: ). Kod Nabokova razrada *teza, antiteza, sinteza (Druge obale, odnosno eng. Speak, Memory)*

Kako je reč o nostalgiji, o zamišljenom povratku u *nostos*, objašnjavajući koncept hronotop “doma”, Marija Nikolajeva predstavlja shemu portage za domom koja podrazumeva etape *dom-odsustvo-dom*. Dom je „*bezvremeno utočište, privilegovano mesto* (Nikolajeva 2005: 141). Ovaj uobičajeni patern se međutim redefiniše kod Nabokova.

Put njegovih junaka Hamberta Hamberta, Vana Vina, Persona i Čarlsa Konbota je nostalgični put unatrag. Filozoski rečeno, jednom napušteno, bez obzira na prostorno-vremensku izmeštenost, utočište nikada više neće biti isto, kao što oni koji odlaze neće biti isti, te je stvarni povratak zauvek onemogućen. Dakle, budući da je u pitanju nostalgično putovanje, potraga se realizuje kao imaginarni povratak: „Kretanje se konstruiše kao putovanje unatrag, a ne od doma” (Laderman 2002: 144).

Apstraktno gledajući, Nabokov pokušava da osujeti definitivni kraj/dolazak do odredišta (smrt junaka, pročitana knjiga) činjenicom da se prostor čitanja prošuruje u beskonačnom prostoru-vremenu, u mnogostrukom nizu značenja za čitaoca tako što on ima

---

<sup>52</sup> U okviru studija o emocijama Fabižak (Fabiszak 1999: 133-146) konceptualizacija prema shemi *gore/dole* odnosno pozitivnih/negativnih osećanja, tj. iskazuje određeni pravac, vrlo slično *život je putovanje*, daje se pravac.

tu privilegiju da se sačuva, u sećanju, teme, likove, slike, epizode ili možda introspektivno ispiše onaj hiljaditi stih u pesmi i romanu *Bleda vatra*. A taj put koji se nastavlja u mislima potencijalnog čitaoca, ipak, se ne može svesti na teorijske sheme. Zato Nabokov nastoji da izađe iz svih shema i na taj način prekine konačnost: „Spirala je produhovljenje kruga. U njoj, otvorivši se i oslobodivši se od površine, krug prestaje da bude začaran“ (Nabokov 1995: 157).

### **3.2. Konceptualizacija puta u delu Vladimira Nabokova**

**(sa referencom na priču Itala Kalvina)**

Često se u romanima Vladimira Nabokova vrlo eksplicitno, vrlo prominentno, ističe da je realnost konstrukt, odnosno svet se realizuje kao kreativni proces svesti/“iščitavanje-tumačenje“ sveta: „[u] pozadini priče je priča“ (Boyd 2011: 168). Polazeći od naučnih pojmova izvedenih iz teorije o konceptualnoj metafori iz prethodnog stava, na tragu modela Džonson/Lejkof (Johnson, Lakoff 1980) - *ŽIVOT JE PUTOVANJE* – prostorno-vremenska metafora obuhvata nekoliko različitih relacija u okviru korpusa Nabokovljevih romana. Možemo da konstatujemo i da te različite veze usložnjavaju interpretaciju književnog dela, zbog napora da se prostor-vreme dimenzija sagleda u odnosu na same protagoniste romana, stvarne i metaforičke putnike. Potom, hronotop u sistemu pripovedanja na relaciji protagonista-narator i narator-čitalac, sada možemo izvesti srodni predložak PRIPOVEST JE PUTOVANJE budući da narator ima funkciju saputnika, ali i vodiča koji ume svesno da uputi na pogrešan trag (nepouzdana pripovedač). Tu je svakako između redova, inherentno prisutan i autor. Čitalac je takođe i putnik i saputnik<sup>53</sup>:

---

<sup>53</sup> Da ne bilo zabune, nije postmodernistička književnost originalna na polju metaforizacija junak-putnik i čitalac-tumač-putnik. Kod Čarlsa Dikensa u *Zapisima iz Amerike* (1842) *Slikama iz Italije* (1846) čitalac je percipiran kao saputnik kome se „izdaje pasoš u predgovoru knjige, dok se pri kraju jedne etape putovanja od njega očekuje da bude isto tako iscrpljen kao i sam putnik“ (Korte in Zilcoscy 2008: 27).

Nije bilo nikakvog potresa, nikakvog iznenađenja. Tiho se obavilo stapanje, i sve je došlo na svoje mesto, u onaj splet grana koji sam celim tokom ovih memoara pleo s izričitom svrhom da zrela voćka padne u pravi čas: jeste, s izričitom i izopačenom svrhom da dočaram – govorila je, ali sam ja sedeo, topeći se u svom zlaćanom miru – dočaram onaj zlaćani čudovišni mir postignut zadovoljenjem logičkog poznanja, koji sad valja da iskusi i moj najvećma neprijateljski nastrojen čitalac. (Nabokov 2002: 303)

Svaki tekst označava neki drugi tekst, kao svet kineskih kutija koje jedna u drugu staju (McHale 1987: 112) ili ruski matrojoška lutaka. Postoji ideja da je životni put čoveka, kao u *Alisi iz ogledala*, tek nečija misao. Puno takvih ideja čitalac može naći u romanu *Bleda vatra*, gde je Šejdov životni put i Šejdova pesma možda samo izmišljotina Čarlsa Kinbota:

*Život je poruka nažvrljana u mraku.* Anonim (Nabokov 1988: 31)

U Bodlerovom „Pozivu na putovanje“, putovanje na koji pesnik poziva svoju „dragu“ je izmišljeno i unutrašnje. To je romantičarsko-eskapistička tema o odlasku u imaginarni svet gde bi mogli živeti zajedno. Stoga, stapa se vreme prostor recipijenata i vreme-prostor umetnika. Stapa se fiktivni i realni put. Tako Jurij Lotman, kada govori o odnosu „subjekta-objekta“ (veze između hipotetičkog objekta i njegovog stvaraoca) koristi termine poput difuzan, intuitivan u pogledu umetničkog stvaranja i e (Lotman 1964: 31–36). Slično, Rolan Bart u eseju „Smrt autora“ kaže: „Pisanje je onaj neutralni, složeni, posredni prostor, gde naš subjekt nestaje, ono negativno gde je sav naš identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva“ (Barthes 1999: 197).

Van Vin (kao, i, na svoj način i urednik Ade) voleo je da se seli na kraju svakog dela ili poglavlja ili čak pasusa, i skoro da je bio završio jedan težak deo koji se bavio podvojenošću vremena i njegovog sadržaja (npr. Delovanja na materiju, delovanja u prostoru i prirode samog prostora), te je razmišljao O preseljenju na Manhattan (Nabokov 2003: 263)

Naravno, ove karakteristike bi mogle biti prepoznate kao udaljavanje od realističnog modela pripovedanja<sup>54</sup>, eksperimentisanje sa tekstom što smatramo tipično (post)modernističkim odlikama: metatekst<sup>55</sup>, nepouzdana pripovedač<sup>56</sup>, prisustvo aporija, ne-lineranost i izrazita intertekstualnost<sup>57</sup> (veza između sadašnjosti i prošlosti, način da otputujemo u prošlost, način da prošlost transponujemo u budućnost ne jedino kao sam tekst već i kao znak, kao simbol i kao dekonstruisanje simbola), cikličnost, refleksija. Ovo je diskursivni karakter putovanja, i zato Iglton (Eagleton) da je sva književnost intertekstualna (Eagleton 1983: 183)

Metafikcionalne strategije stoga često proizvode hermeneutički paradoks: čitaoci su prinuđeni da priznaju fikcionalni status narativa, dok istovremeno zajednički učestvuju u stvaranju značenja. Ključna je distinkcija Linde Hačion (Linda Hutcheon) o razlici između otvorenih i prikrivenih oblika metafikcije. S tim u vezi je i upotreba imena likova u nekoj drugoj funkciji u drugom delu ili sličnost u imenima koja su kako bi se podvukla ideja o ukrštanju puteva: na primer, *Lolita* koja je i naslov romana i književni lik i topos u *Adi* i “uragan” u *Bledoj vatri*. Poslednji objavljen roman Vladimira Nabokova, *Pogledaj Arlekine* okuplja (pod istim/sličnim nazivima) galeriju likova sa kojima se čitalac susretao u njegovim prethodnim romanima.

Mnogi kritičari su kod Nabokova uočili tipično gogoljevsku osobinu, a tiče se mogućnosti da se neki književni lik izgubi u poglavlju, pa opet ponovo vrati u priču. Tako da Dolinjin (Dolin) s pravom konstatuje da “[o]n želi da ga percipiraju kao legitimnog naslednika linije Puškin-Gogolj-Tolstoj-Čehov (imajući u vidu zanimljivi dodatak srodne putopisne priče koja se proteže od Puškinovog *Putovanja u Arzrum*[...]” (Dolinin u Alexandrov 1995: 145). Za strukturu romana bitni su detalji koji tvore jedan svet: “komad

---

<sup>54</sup> Smatra se da je konceptualizacija ‘putovanja’ okosnica tzv. niskog romana (*low-brow*) romana.

<sup>55</sup> Definicija metafikcije Patriše Vo (Patricia Waugh) : *Metafikcija* je termin dat fikcionalnom pisanju koji samosvesno i sistematično privlači pažnju na status artefakt kako bi postavila pitanje o odnosu između fikcije i realnosti” (Waugh 2000: 2). Metafikcija je, bukvalno, fikcija o fikciji, tj. fikcija koja uključuje unutar sebe refleksije o sopstvenom fikcionalnom identitetu (Hutcheon 1980).

<sup>56</sup> Članak Luja de Žokura “Voyageur“ („Putnik“) u *Encyclopedie*, XVII, 478. Čovek mora da posumnja da su svi putnici su i lažovi. Dvostruki narativ putovanja, Persi Adams (Percy Adams) *Travelers and Travel Liars Putnici i putujući lažovi*

<sup>57</sup> Nabokovljeva književnost je često kritikovana kao preterano elitistička zbog mnoštva referenci na dela umetnosti, književnosti, nauke, istoriografije i popularne kulture.

nameštaja sveta u kojem čitalac živi, ito je *a mašina kojom se proizvode mogući svetovi (fabule, preko likova u okviru fabule, I čitalac izvan fabule)*” (Eco 1984: 246).

Linda Hačion (Linda Hutcheon) zato tvrdi da je 'prošlost uslovljena tekstualnošću (Hutcheon 1988: 16). Tekstualnost se nužno ne ograničava na pisanje i interpretativni deo. Možemo govoriti o tekstualnosti slika, zvukova, sećanja, zgrada, gradova i pejzaža što odgovara Lefevrovim pojmovima i ne samo da se priča konceptualizuje kao putovanje, sam prostor-vreme putovanja se širi zato što ono nikad nije samo objektivno, već je i po Anriju Lefevru to ujedno prostor percipiranja i zamišljanja<sup>58</sup>.

Ovaj književni postupak podrazumeva i aktiviranje čitalačkog sećanja u toku kretanja lavirintom puteva koje je autor stvorio. Čitalac je, dakle, aktivni deo, stvaranja značenja. Aleksandrov (Alexandrov) se u eseju “Nabokovljevi drugi svetovi” (“Nabokov’s Other Worlds”) (Alexandrov 1991: 14) osvrnuo na činjenicu da postoje:

brojni, blisko ispreplteni strands motivi (koji se odnose na fizičke predmete, boje, oblike, stanje uma, književne aluzije, itd.), elementi od kojih su često neki skriveni tako što se nalaze u kontekstima koji su nepovezani, ili na koje se aludira na potcenjivački i indirektni način (1991: 14)

Rolan Bart “sadržaj ili čak struktura, ali više abrazija koju nanosim na finu strukturu: Nastavljam da čitam, preskačem, tražim, ponovo uranjam u tekst” (Barthes 1975: 12). Na taj način su konstruisane putopisne priče u filozofskom delu Alana de Botona (Allan de Botton) „Umjeće putovanja” (*The Art of Travel*), ukrštanje prostorno-vremenskih puteva, pretapanje doživljaja, iskustava, raspoloženja, emocija i sećanja u realni prostor, u ambijent koji fluidan i podrazumeva određenu atmosferu. Umberto Eko piše da je tekst “komad nameštaja u svetu u kojem čitalac živi, i to je mašina za stvaranje mogućih svetova (fabule, likova u okviru fabula, kao i čitaoca izvan fabule *fabula*)” (Eco 1984: 246). Ljubomir Doležel u svom delu *Heterocosmika (Heterocosmica)* koristi ist. Postojati fikcionalno znači postojati na različite načine, na različitim nivoima i u različitom stepenu (Doležel 1988 156)

---

<sup>58</sup> U antropološkim, sociološkim i psihološkim studijama o putovanju, pomenuto potpada u polje istraživanja „turističkog doživljaja“ na primer kod sociologa Urija (Urry) *Tourist Gaze*.



Na jednom dubljem nivou koncipirana je i romansirana Nabokovljeva autobiografija *Druge obale*. Uzimajući sve prethodno u obzir, Brus Čatwin (Bruce Chatwin) i Džonatan Raban (Johnathan Raban) insistiraju na tome da je “putovanje uvek literarno, zemlje postaju tekstovi koje ispisujemo (Ziloscy 2008: 6). Postoji interpretacija znakova, sposobnost da se čita mapa.<sup>59</sup>Život je putovanje je pripovest niz fus nota u bleđoj vatri:

U mislima ćemo stalno pratiti Gradusa dok putuje do daleke Zemle, do zelene Aplačije, celom dužinom pesme, dok sledi put njenog ritma, dok prolazi u rimi, otkriva smisao u nastavku stiha, diše ceezurom, spušta se do dna stranice sa stiha na stih kao s grane na granu, krije među dve reči (vidi belešku uz stih 596), pojavljuje se na horizontu novog pevanja, postojano se u maršu približava jambskim kretanjem, prelazi ulice, uspinje s putnom torbom preko pokretnih stepenica pentametra, silazi, ulazi u novi voz misli, stupa u predvorje hotela, gasi svetlost nad krevetom dok Šejd briše reč, i tone u san dok pesnik odlaže pero za tu noć (Nabokov 1988)

Nije putovanje junaka u drugom planu – vreme/prostor već u teritorije druge literarne epohe. Često se u Nabokovljevim romanima vrlo eksplicitno, vrlo prominentno ističe da je realnost konstrukt./kreativni proces svesti/“iščitavanje-tumačenje“ sveta; U *Prozirnim stvarima* Armana i Hju kao delovi knjige koji lektorišu, čitaju...U romanu *Pogledaj Arlekine* čitalac se uvodi u putovanje digresijom koja upravo podseća na Kalvinovu priču *Ako jedne zimske noći neki putnik*: “[...] pre nego što se mladi čitalac otisne put ostrva Lezbos” (Nabokov 2003: 26).

Metatekstualno polje je dinamično, višedimenzionalno, obuhvata različite perspektive, ugao gledanja u smislu puteva u prostoru i vremenu: „Sjajna građa njenog skeleta odmah je kliznula u roman – postala zapravo tajna struktura tog romana, uz to je podupirala brojne pesme” (Nabokov 2009: 15).<sup>60</sup> Umberto Eko smatra da je dijalog čitaoca sa tekstom avantura, koja otvara višestruke puteve u lavirintu značenja “lutati sledećim korakom priče znači suočiti se stanjem disjunkcija mogućnosti ” (Eco 1984: 31).

---

<sup>59</sup> Interesantna je činjenica da je u tumačenju književnosti, Nabokov mapirao mesta radnje u delima (Frank u Alexander 1995: 235)

<sup>60</sup> Filip Vajd je pročitao Lauru gde je on saosećajno opisan kao „konvencionalni veliki naučnik“ (Nabokov 2009: 125)

Isto kao što se metaforizacija puta može odvijati posmatrajući iz različitih perspektiva, metaforizacija životnog puta, ukrštanje puteva u tekstu ili interstekstualno, prostor teksta može biti polje putovanja. Putovanje do željenog odredišta koje izmiče konstruiše se kao put do imaginarne zemlje (doma) koji se jedino realizuje ispisivanjem književnog teksta. Odnosno odredište/dom postaje književni tekst. Ovakva struktura, argumentuje Abil (Abeele) ukazuje na „*oikos* kao na transcendentalnu referentnu tačku na koju se sve druge odnose. [...] Drugim rečima, prostor se jedino može sagledati ’’u okviru teksta, tj. jedino se može označiti i ponovo označiti iz polja u kome je upisano<sup>61</sup> (Abbeele 1993: xxi)

Da bi takvo kretanje do *oikosa* bilo realizovano, kod nekih autora, kakav je Nabokov, bolni osećaj izgnanstva, nostalgična osećanja, sablasti i himere pretvara se u put sećanja sublimirajući tu ranu (Ishiguro 2008: 85) u literarni tekst. U tom smislu, Nabokov kao da gradi poseban lik saputnika (nekakve senke pratioca, ili predvodnika) koji prema klasičnoj shemi građenja strukture romana odgovaraju modelu Don Kihot – Sančo Pansa. Taj književni lik koji ima ulogu pratioca u samom imenu krije ideju htonoskog, demonskog na primer Šejd (eng. Shade – senka) ili Hejz (eng. izmaglica). O takvom modelu govori Kafka kada piše o Sančo Pansi:

Bez hvalisanja Sančo Pansa je tokom godina postao uspešan, time što ga je hranio velikim brojem viteških romansi i avantura uveče i tokom večernjih časova, tako što se pretvarao u demona, koga je potom nazvao Don Kihot, tako da se taj demon odmah zatim uputio, nesputan, u najluđe avanture, koje, ipak, zbog nedostatka predodređenog objekta, koji bi trebalo da bude Sančo Pansa lično, nije nikom audio. Slobodan čovek, Sančo Pansa, filozofski je pratio Don Kihota na njegovim pohodima, možda iz osećaja odgovornosti, bio je ntelektualno podstican do kraja života. (Kafka 1971: 472)

U stvari, u liku saputnika u Nabokovljevim romanima mi prepoznajemo *doppelganger* motiv sa kojim se on poigrava i čak ga i parodira imajući u vidu opus Fjodora Dostojevskog prema kome je Nabokov izuzetno kritičan. Uostalom ideje izložene i teme

---

<sup>61</sup> Na tačkastoj liniji za potpis bila je Dolores. Vizuelni izgled slova/reči u tekstu je bitan za interpretaciju.

koje se ponavljaju nisu kod Nabokova nikad jednoznačne. Priče o dislociranosti, besmislu života, čežnja, izolovanost, gubitak, nostalgija, umrtvljenost uvek su, ma koliko bile kritične za pisca, sagledane i ironično, sa distance. U tom smislu, ne samo što postoji interakcija prema ovom modelu kad je reč o književni junak putniku i njegovom zamišljenom (saputniku, odnosno najčešće saputnice) paralelizam postoji i na planu autor-čitalac, pošto pisac zavodi čitaoca dok junak koji zameni igru za život. Na primer, u tumačenju *Lužinove odbrane* Peka Tami (Peka Tammi) doveo je u vezu šah, ljubav, umetnost.

Dolazak do zamišljenog odredišta koji se pomera na nivo recipijenta, Nabokov, apstraktno gledano, pokušava da osujeti činjenicom kojom prostor čitanja proširuje u potencijalni beskonačni niz značenja, zato što je tok pripovedanja nelinearan, te je čitalac primoran da se vraća. U romanu *Prozirne stvari* linearno kretanje je isprekidano konstantnim *flashback* pomeranjima, te je čitalac prinuđen da istražuje uvek nove detalje.

U *Adi* gde su intertekstualnost i književne reminiscencije permanentne, reiteracijom nekih motiva koje usložnjava pisac bukvalno otvara sijaset čitalačkih puteva. *Bleda vatra* se može iščitavati na razne načine, linearno od predgovora ka indeksu ili počevši od pojedinih delova pesme, komentara itd. Zapravo ideja koja se nameće je da nema trajnog dolaska do odredišta, već je jedino moguće trajno putovanje, zato što se roman iznova iščitava: "Odgovor na sva pitanja života i smrti ispisana širom sveta koga znamo: bio je nalik putniku da divljina koju obuhvata pogledom nije slučajni skup prirodnih pojava, već stranica knjige..." (Nabokov 2003: 163).

## IV POVRATAK I VEČNO VRAĆANJE ISTOG

*True Voyage is Return*<sup>62</sup>

U narednom poglavlju, istražuju se veze, između značenja cirkulranog/spiralnog modela puta u prostoru-vremenu i različitih teorija o poetici sećanja. Zbog svojih metaforičnih svojstava konstatovali smo da se se 'put' konceptualizuje višestruko i ciklično. Hronotop puta sa srodnim hronotopskim motivima granice, susreta i potrage tesno je povezan sa centralnom temom povratka.

O temi povratka se može govoriti, kao temi povratka u domovinu, na primer u Rusiju Nabokovljevog detinjstva, to je ujedno i dominantna preokupacija protagonista u nizu dela i to ne samo u prozi. Na primer, u korpusu romana na engleskom jeziku u legendi o carstvu Zemle u *Bledoj Vatri*. U romanu *Pogledaj, Arlekine*, centralna tema se parodira (Tammi u Alexandrov 1995: 171). Međutim, najčešće se u romanima 'povratak', kao i 'putovanje' skriveno, konceptualizuje se i izražava simbolički na planu motiva ili kroz određene postupke junaka.

Povratak (u prošlost) protagonista Nabokovljevih romana moguć je isključivo na planu imaginarnog, odnosno moguć je samo u zoni subjektivnog vremena. Budući da 'realan povratak' u iščezlu dimenziju prostora-vremena nije moguć, glavni junaci u Nabokovljevim romanima, zajedno sa naratorom i čitaocem, moraju da pribegnu sopstvenom i ponovnom 'iščitavanju', reinterpretaciji događaja. To je povratak koji se konstruiše oko nekog gubitka. Taj hronotopski put je nabijen nostalgijom i sećanjima. Rekonstrukcija se u romanima Vladimira Nabokova odvija višedimenzionalno, i na planu teksta/metateksta, i na nivou sižea. Autor, čitaocu nudi mogućnost, da u moru asocijacija, literarnih aluzija, u samoj strukturi romana, generiše uvek nova značenja time se i vizuelno

---

<sup>62</sup> Ursula K. Le Guin. *The Dispossessed*, 1974.

postiže utisak cikličnosti, večitog povratka, otvoreni završetak romana (*open-ended structure*). Nabokovljevi je pokušaj da se prevaziđe cikličnost kroz model spiralnosti.

Teorijski, prema učenju o večnom vraćanju istog vreme je ciklično. Objašnjenja o tom pojmu nalazimo u hinduizmu, u Heraklitovoj filozofiji, kod srednjovekovnih mislilaca. U ovom radu izložena su pojmovna tumačenja Ničeove i Bergsonove, Borhesove filozofije vremena i umetničke prakse. Kreativno svojstvo generisanja novih značenja, pokušaj postizanja kružna forma, večno vraćanje istog analogno je mitu o Odiseju – putniku koji odlazi i vraća se, te njegov čin odlaska i povratka jeste parabola o životnom putu (Bojm 2005: 12). To takođe implicira dislociranost, odsustvo doma, čežnju za domom i nostalgiju koja je prevalentna u Nabokovljevom delu: “Konstruisanje rituala pretpostavlja manje ili više eksplicitnu imitaciju kosmogonijskog čina” (Eliade 1959: 76).

U romanima Vladimira Nabokova doslovno predstavljeno putovanje je refleksija unutrašnjeg misaonog procesa kojim se putnik-književni junak udaljava od spoljnog sveta: „Bilo kakve ljudske i društvene veze sa rodnom zemljom, postoje u totalnom vakuumu, junak je usamljen i otuđen od spoljnog sveta ‘udruživanje sa unutrašnjim realnostima’ (Dolinin u Alexandrov: 147). Ritualizacija povratka znači stalni povratak u bolju prošlost, ponovo isčitavanje prošlosti i novo generisanje značenja, stvaranje i ispisivanje umetničkog dela paralelno sa bledim nadomeštajima gubitaka. U svojoj autobiografiji Nabokov piše „A duša mi se pritom kidala, isto kao što se kida i sada. I neka mi današnji lakrdijaši-psiholozi objasne tu prodornu probu nostalgije! (Nabokov 1995: 46).

Tema povratka podseća na Fred Hojlovu teoriju o neprestanom stvaranju, a tiče se vizuelne slike cikličnosti. Moguće je predstaviti sebi vizuelno cikličnost ili kruga u narativu kao Nabokovljevom *Daru* gde um glavnog junaka Fjodora predstavlja krug unutar većeg koncentričnog kruga. Ta shema (*moj um se ogleda u tvom umu*), podseća na Ničeov perspektivizam da je *sve jedno iz Filozofije o tragičnom razdoblju Grka*, jeste slika refleksije reminiscentna na *Alisu iza Ogledala* i epizodu sa crvenim kraljem, gde Alisa na putu postoji samo kao deo nečijeg sna, kao i Tolstojeva struktura romana u kojoj su snovi permanentni. Identična shema uočljiva je i u Nabokovljevim romanima *Lolita*, *Prozirne stvari*, *Ada ili strast* i *Bleda vatra*.

## 4.1. Večno vraćanje istog

Osim pojmovne predstave “puta” kao određene putanje koja se prelazi i koja podrazumeva određene etape, “put” u svojoj pojmovnoj strukturi sadrži ideju ciklusa. Ideja o večnom vraćanju istog je filozofsko učenje prema kome je vreme ciklično – *eternal recurrence* i sporadično te ideje nalazimo u hinduizmu, u Heraklitovoj filozofiji, kod nekih srednjevekovnih mislioca poput Erigene i kasnije u filozofiji romantizma kod Artur Šopenhauer, Ničea, Borhesa. Elijade izučava cikličnost u prirodi – poljoprivreda, lunarni ciklusi, ideja regeneracije (vidi putovanje kao nov život) svugde postoji zamisao kraja i početak temporalnog perioda, koje se zasniva na biokosmičkim ritmovima formirajući deo većeg sistema – sistema periodičnog pročišćenja i periodične regeneracije života. (Eliade 1959: 52).

Naravno, Elijade cikličnost izučava iz perspective antropologije, ali se te slike prirodno transponuju u književnost: rituali, godišnja doba, mesec otkriva večno vraćanje (*eternal recurrence*). Neke od prirodnih pojava su mesečeve mene, regeneracija.

U engleskoj književnosti, na primer, simptomatična priča o cikličnosti ljudskog života i prirode u Ser Gavejn ili mit o Feniksu. Eliotov uvod u *Pustu Zemlju* i *Četiri kvarteta* su varijacija te teme. Ta ideja inkorporirana je u mitu o večnom putniku Odiseju i predstavlja parabolu o ljudskoj sudbini (Bojrn 2005: 12).

Večno vraćanje istog i stalni povratak na put znači rekonstruisanje nestalog sveta - prostora i vremena i transcendentiranje samog sebe. Večno kruženje vremena i događaja koje se odvija kroz velike cikluse, stav proizlazi naučnih saznanja njegovog doba, da postoji naučno uporište u toj teoriji, u svakoj teoriji postoji bar deo istine.

Konačan je, mada preuveličan, broj svih atoma koji sačinjavaju svet i jedino kao takav može da dovede do konačnog (mada preuveličanog) broja promena. U beskonačnom vremenu broj tih mogućnih promena nužno će dostići i svet će se nužno ponoviti. Opet ćeš se roditi iz majčine utrobe, opet će porasti tvoj skelet, opet će u tvoje ruke dopasti ova ista stranica, *opet ćeš proživeti sve trenutke do svoje nepojmljive smrti.* (Borhes 2005: 43; moje naglašavanje)

Efekat kruženja postiže u strukturi romana, formalno gledano priča se završava tamo gde je i počela, a junak se vraća, kako je to primetio Delez, na sve neumoljivija stanja sadašnjice. Stvari koje su prošle nikada nisu uhvaćene u originalnoj formi ili da se vrati nešto što se ne može vratiti<sup>63</sup>

Ekperimentišući na sebi da bi izabrao najugodniju smrt, čovek ne može, očito, da baci deo svoga tela u vatru ili da izvuče iz sebe svu krv ili da se podvrgne bilo kom drugom drastičnom postupku, naprosto zato što su to nepovratni postupci: ne postoji način da se obnovi organ koji je uništen. (Nabokov 2009: 243)

U ovom odlomku iz Nabokovljevog romana *Laurin original* provlači se ideja o večnom vraćanju istog. Teorijski je važno i da bismo u pojmovno u potpunosti sagledali *hronotop puta* u romanima Vladimira Nabokova da se osvrnemo na filozofsku ideju o cikličnosti, večnom vraćanju istog i razumemo kako se ta ideja iskazuje u tekstu književnog dela.

Prva konstatacija je da se u romanima Vladimira Nabokova putanja glavnog junaka iskazuje kao krug i takvo kretanja “Opet sam se našao da drumu, opet za upravljačem stare plave limuzine, opet sam” (Nabokov 2002: 297).

Tema stalnog povratka u nostos, nostalgičnog vraćanja izvoru, trasiranja putanje kako bi iznova stvorio sopstvo, korespondira sa američki mitom i “drugom” šansom, mitom o novom početkom, novoj prilici otpočne novi život. Postoji nekakva inkarnacija glavnog junaka u samog pisca. Na primer, Kinbot je u *Bledoj Vatri* izgnanik koji dolazi u zemlju Nju Vaja. Ideja o povrarku može se može manifestovati na različite načine: iskazuje se kroz

---

<sup>63</sup> Imaginacija u romanu *Poziv na pogubljenje* koja se beskrajno pothranjuje.

epizodu gubljenje pasoša u ili povratak određenju kroz snove koji imaju hronotopska svojstva I koji nas nesvesno vraćaju našem određenju, pojavu dvostrukih identiteta i slično.

Kada piše u Kunderinoj junakinji Tamini, Hana Pičova (Hana Pichova) tvrdi da “svetovi i slike u mislima poseduju moć da vaskrsnu prošlost” (Pichova 2001: 47). Slična teza se može primeniti i na Nabokovljevu poetiku: “(Vane, uzdam se u tvoj ukus i talenat, ali da li si *sasvim siguran* da bi trebalo stalno da se vraćamo sa takvim *uživanjem* na taj pokvaren svet koji je , ipak, možda postojao samo onirološki, Vane?[...])” (Nabokov 2003: 10).

U pitanju je usamljeničko putovanje junaka koje je povezano sa nečim htoničnim, sablasnim, povezano sa kultom mrtvih ili oživelih mrtvih (Eliade 1959: 62) Šta li je invazija duša mrtvih, na primer, ako ne suspenzija vremena paradoksalna realizacija koegzistencije ‘prošlosti’ i ‘sadašnjosti’? (Eliade 1959: 68). To je motiv senke pratioca koji prati protagoniste na njihovom životnom putu Na nivou same priče, Nabokovljevi junaci su primarno usamljeni putnici.

Na primer, usamljeničko putovanje Van Vin u romanu *Ada* rezultira filozofskim spisom *Tekstura vremena*. Vrlo maglovit filozofski spis iz koga mi ne bivamo prosvetljeni oko problema prostora-vremena, već nam je taj tekst potvrda da je život junaka, ljudski život uopšte samo “senka koja hoda”. Nabokovljevi junaci žale, razrađuju opcije koje se nikad nisu desile, a koje su mogle da se dogode – zato je prošlost tako snažna, a budućnost istisnuta. Njihova mesta su mesta prolaska, na ivici između imaginarnog i realnog, između sna i noćne more. kroz koji promiču. Takav je slučaj kod mnogih Nabokovljevih junaka ne samo onih koje nalazimo u romanima na engleskom jeziku, poput Hamberta i Hju Persona već i onih na ruskom.

Negativno gledajući, u mitu o večnom vraćanju istog tvrdi se da je život koji jednom za svagda nestaje, koji se ne vraća, je kao senka, bez težine, unapred mrtav, i bez obzira da li je užasan, lep, ili uzvišen, užas, uzvišenost i lepota ne znače ništa.” (Pichova 2002: 63)



Borhes *Istorija večnosti* „Prošlost je u njegovoj sadašnjosti, baš kao i u budućnost.“

(Borhes 2005: 9)

Niče: Taj spori pauk koji puze na mesečini, kao i sama ta mesečina, najzad ti i ja dok na kapiji šapućemo o večnim stvarima, *nismo li se podudarili u prošlosti?* I nećemo li se ponovo naći zajedno na tom dugom nesigurnom putu? (1989: 45; moje naglašavanje)

Polazne ideje o večnom vraćanju istog izvode se iz filozofije i matematike - teorije relativita, ukoliko su vreme i mesto beskonačni i naše postojanje/bivstvo će se ponavljati do u beskonačnost. Niče zasniva svoju filozofiju na ovom predplatonovskom modelu Pitagorejci, Aristotel, Knjiga propovednika, Heraklit: „Ovaj svet, isti za sve, nije stvoren ni od kakvog boga, ni od ljudi, nego je oduvek bio, jeste i biće uvek vatra večno živa koja se sa merom pali i sa merom gasi. (1952: 98) Platon 39. Poglavlje *Timaj – 7 planeta će se vratiti u prvobitno stanje, LusiloVanini - o istoriji koja se ponavlja* Hilis Miler<sup>64</sup> (Hillis Miller) u delu *Fikcija i ponavljanje*, pravi razliku između platonističkog i ničeaanskog vraćanja istom. Prvi se zasniva na “zasniva na iskrenom participativnoj sličnosti ili čak na identitetu” (Miller). Drugi koncept podrazumeva promenu i nestabilnost; “uspostavljanje sveta koji se zasniva na razlici” (Miller, 1982).

Ciklično kretanje obezbeđuje održavanje iste stvari time što se ona ponavlja, tako neprestano doneseći povratak, to je trenutni, najsavršeniji (i zato gotovo skoro najbožanskiji) izraz onoga, što na vrhuncu hijerarhije jeste apsolutna imobilnost. Prema čuvenoj Platonskoj definiciji, vreme, koje je određeno i meri se revolucijom nebeskih sfera jeste pokretna slika nepomične večnosti, koja se oponaša tako što se kreće ciklično” (Eliade 1959: 89). [...] Nijedan događaj nije jedinstven, dešava se jednom i za sva vremena (na primer osuda i smrt Sokratova), ali desila se, dešava se i dešavaće se neprestano; isti pojedinci se se pojavljivali, pojavljuju se, i ponovo će se pojavljivati pri svakom ponavljanju samo ciklusa. Kosmičko trajanje je ponavljanje i *anakuklosis*, večni povratak.”

Povezano sa kultom mrtvih ili oživelih mrtvih (1959: 62) Šta li je invazija duša mrtvih, na primer, ako ne suspenzija vremena paradoksalna realizacija koegzistencije ‘prošlosti’ i

---

<sup>64</sup> Hilis Miler<sup>64</sup> (J. Hillis Miller), *Fiction and Repetition* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982),

‘sadašnjosti’? (Eliade 1959: 68) Stvari koje su prošle nikada nisu uhvaćene u originalnoj formi ili da se vrati nešto što se ne može vratiti<sup>65</sup>

Negativno gledajući, u mitu o večnom vraćanju istog tvrdi se da je život koji jednom za svagda nestaje, koji se ne vraća, je kao senka, bez težine, unapred mrtav, i bez obzira da li je užasan, lep, ili uzvišen, užas, uzvišenost i lepota ne znače ništa.” (Pichova 2002: 63)

Druga konstatacija, kad je reč o večnom vraćanju istog je interpretativni deo, isto zapravo se ne zasniva na identičnom nego na razlici– interpretativni deo (Nietzsche 1987: 493)

Za to što se tačka povratka kao ponavljanje tačke odlaska ne može dogoditi bez razlike u ponavljanju: the detour je sastavni deo putovanja (Abbeele 1993: xix) Ne vraćaju se samo likovi u romanu istom rekonstruisanju ‘kidnapovanog sveta’, sveta-koji-više-nije i u permanentnom ponovnom prelaženju ka tom svetu i trenutku kroz uspomenu, autor je prisutan i on nas posredno podseća da postoji i svest o narativu koji takođe ima potencijal da sebe iznova stvara, da se iznova čita i tumači i doživljava u realnom vremenu.

Takva su njegova dela i zahtevaju ponovno vraćanje istog. [...] U Homerovom portretisanju Ahila vidim duhovnu obnovu, za novu celinu koja je rođena iz užasnog gubitka<sup>66</sup> (Nortwick 1996: 4). Pojam **večnog vraćanja istog**<sup>67</sup> ili pojam beskonačnosti (cikličnost je večna) se kod Ničea ne odnosi na vraćenje identičnog/ nije mehanicističko

---

<sup>65</sup> Imaginacija u romanu *Poziv na pogubljenje* koja se beskrajno pothranjuje.

<sup>66</sup> Tu tezu Nortvik (Nortwick, 1996) zastupa oslanjajući se na Junga – veza umetnost-život. Videćemo dalje u analizi romana da snovi na kojima Jung gradi svoju teoriju imaju važnu ulogu kod Nabokova.

<sup>67</sup> Fjodor sastavlja biografiju na dve polovine rastavljenog, obrnutog soneta. Ta dva dela stvaraju krug, i pošto se te dve strofe nalaze na kraju biografije, one su u stvari prve strofe pesme zbog kojih je čitalac prinuđen da se vrati prvim stranama biografije kako bi pročitao poslednje dve. Tako kraj iznova vodi čitaoca na početak, *ad infinitum*, ironično poput neprestanog kretanja mašine od koga Černiševski nikada ne uspeva da pobegne. Prema Simonu Karlinskom, Nabokovljeva kratka priča “Krug” ima istu cirkularnu strukturu kao biografija Černiševskog. Videti Karlinski, “Theme and Structure in Vladimir Nabokov's 'Krug,' ” u *Russian Literature and American Critics*, ed. Kenneth N. Brostrom (Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, 1984), 243–47 (Pinchova Hana: 132)

već **ima kreativni karakter**, odnosi se ne samo ponavljanja već i na razlike. (*Vesela nauka, Ecce Homo, Putnik i njegova senka, Volja za moć*).

Nastaviću da postojim. Možda ću se ponovo pojaviti, na nekom drugom univerzitetu, kao star, srećan, zdrav, heteroseksualan Rus, pisac u izgnanstvu, bez slave bez budućnosti, bez publike, bez ičega osim svoje umetnosti. (Nabokov 1988: 225)

Prethodno citirani odlomak iz romana *Bleda vatra* je artistska ekspresija ideje koju nam Niče predočava u delu *Tako je govorio Zaratustra* o postajanju brojnih opcija, o putevima koji se multiplikuju i generišu i o našoj našoj egzistenciji koja se pojavljuje beskrajno mnogo puta. “Hiljadu staza ima kojima se još nikada nije išlo; hiljadu zdravlja i skrivenih ostrva života. Neiscrpn i neotkriveni su i dan-danas čovek i čovekova Zemlja” (Niče 1987: 118). Putevi o kojima Niče ovde govori jesu različiti putevi interpretacija. Dakle, svet se se percipira difuzno, u kretanju, u stalnoj promeni, u propadljivosti i obnavljanju.

Nabokov, pak, želi da izađe iz kruga, smatrajući ga začaranim, on sintezu nalazi u spirali: “Spirala je produhovljenje kruga. U njoj, otvorivši se i oslobodivši se od površine, krug prestaje da bude začaran“ (Nabokov 1995: 157). On Nabokovljevoj ideji spirale govori Džulija Bader (Julia Bader, 1972) u svojim esejima o romanima *Ada, u Znak* *nezakonito rođenih i Stvarni život Sebastijana Najta* takođe zasniva interpretaciju na ideji spirale “Ovi književni pokušaji, mada u zasebnim poglavljima, nisu sami po sebi dovoljni, već se razvijaju jedan iz drugo... tako formirajući spiralu (to podrazumeva umetnička progresija) pre nego niz nezavisnih krugova (Pichova 2002: 43). U kritičkoj studiji o Gogolju, Nabokov tvrdi da su krugovi uvek začarani (Nabokov 1944: 117).

Vizuelna predstava večnog vraćanja je jasna u fotografiji i na filmu. Film je nostalgična veza večnog vraćanja istog, sećanja i putovanja.

## 4.2. Mnemotop: hodati stazom sećanja

U romanima modernizma Virdžinije Vulf i Džejsma Džojisa eksploatiše se Bergsonova ideja da prošlost živi sanama. Lambert u *Loliti* kaže „Opet sam plakao, opivši se nemogućom prošlošću.“ (Nabokov 2002: 315) U zanimljivoj analizi artistske scene Njujorka i Evrope sa početka dvadesetog veka, Malkolm Kauli (Malcolm Cowley), kada govori o književnosti T. S. Eliota piše: „Prošlost je bila dostojanstvena, sadašnjost je bez svake emocije. Prošlost je bila krajolik pothranjivan ži vim vrelima, sada su vrela naše duhovne veličine presušila [...]“ (Cowley 1958: 124). Prust svoju poetiku zasniva na bergsonovskim postulatima – vreme je blago, prošlost je skrovito mesto. Dok je kod Džojisa uočljiva fragmentacija književnog lika u prostoru-vremenu; Prusta postoji apsolutni lik, koji živi kroz pojmove o drugom predmetu, čime se naglašava prolaznost naših života. U *znaku nezakonito rođenih glavni* junak kaže: Bilo ko može stvarati budućnost, ali samo je mudar čovek u stanju da stvara prošlost (Nabokov 1988: 20)

Ako je putovanje hodočašće, a upravo ovom rečju Nabokov naziva Personova putovanja u romanu *Prozirne stvari*, onda je prošlost sveto mesto kome se junaci iznova vraćaju, Mnemosina uvek užubano luta (Druge obale). U romanu *Stvarni život Sebastijana Najta*<sup>68</sup>, glavni junak je putnik po prošlosti, jer „prošlost je odličan ogrev“ (Nabokov 2003: 15), zato što ništa drugo, vredno nije preostalo. Budućnost je istisnuta sa horizonta.

Ta lična prošlost je vrednovana tako da je po definiciji superiornija od sadašnjosti. Prošlost je uvek privlačna i što je daleko, A putovanje ka prošlosti nije fiksirano i jednoznačno i zauvek isto, već kao u filmu događaji mogu biti posebno selektovani, dijalozi bezbroj puta vraćeni na početak, scene i prizori premešteni i prerađeni, a predmetni svet posebno transformisan – te optičke varke Prošlost je nešto što je sadržano u sadašnjosti, bergsonovska slika grudva snega koja se kotrlja i sadrži sva svoja prethodna stanja, ona u čoveku postoji kao pamćenje U *Adi* gde je svaka stranica romana gotovo evokacija Prusta, uočavamo upečatljive reference na Bodlera, Šatobrijana u *Adi* “Sećaš li se u dužoj pesmi” u

---

<sup>68</sup> Ilustracija iz romana *Stvarni život Sebastijana Najta*: - „Da li putujete daleko? Ne, mislim, mislim uopšte vi ste putnik?- Oh, po prošlosti pretpostavljam?“ (Nabokov 2003 : 114).

kojoj je sublimiran sam tekst romana kompletno se ispisujući kao hronotop puta, mnemotop. Ritmično vreme, otkucaj – interval U *Adi* još, junak koji sam izlaže svoju teoriju o prošlosti želi da izađe iz bergsonovsko-prustovskog šablona

*I naši najbolji prošli dani sada su smradne hrpe*

*Zgužvanih imena, telefonskih brojeva i umrljanih*

*fascikli.* (Nabokov 1988: 39)

Uloga kreativnog sećanja za narativ sastoji se tome da uvek postoje različiti načini razumevanja i interpretacije. Fin u *Velikim iščekivanjima* kaže da neće ispričati priču onako kako se dogodila ispričaću je onako kako je upamtio. Leona Toker (Leona Toker 1989: 8) je analizirajući Nabokovljeve romane utvrdila da je “Sećanje je način da se poveže fizički i duhovni svet. Sećanje ima ulogu u prostorno-vremenskom kretanju zato što protagonist Nabokovljevih romana putnik-stvaralac koji u prostor upisuje impresije, osećanja. U Materiji i memoriji, Bergson moguće prenaplašava ulogu sećanja, ali ono što govori u potpunosti je saglasno sa tvrdnjom Leone Toker. “Memorija, čija elastičnost dopušta da se beskonačno širi (kao koncentrični krugovi) (Bergson 1927: 101).

U *Poetici prostora* Bašlar povezuje sećanje/snevanje na javi za putovanje i kaže da ono predstavlja „izvanredno vežbanje funkcije stanovanja u snevanoj kući” (Bašlar 2006: ). Tako i Bergson definiše sećanje, on kaže: čisto sećanje je, po hipotezi, predstava odsutnog predmeta (Bergson 1927: 245). Priroda nostalgije koju inače izaziva staranje ili neki društveni razlozi kod Nabokova crpi se iz sveta detinjstva, ne kao reakcija na prinudni egzil. Prošlost nije sastavni deo pripovesti, već je formalno konstitutivna odlika pripovesti kao žanra pre da prenosi predstavnog svet u prošlost, i stepen po kome ovaj svet učestvuje u prošlosti, govoreći o prošlosti koja je nepristupačna. U *Adi* postoji konstatacija da ako čovek izgubi pamćenje on gubi besmrtnost u čemu se ponovo ogleda kreativno svojstvo sećanja U *Adi* sve je, čitav opisani geografski prostor planete zemlje mesto sećanja.

Nostalgičnost junaka je izražena na planu rekonstrukcije teksta. Važno je ponovo sklopiti priču da bi se došlo do sinteze.

U intervjuu sa Alfredom Apelom Nabokov kaže da je sećanje instrument, jedan od brojnih instrumenata kojim se umetnik služi. Taj instrument je neodvojiv od kreativne imaginacije koja je sama po sebi, prema Nabokovu, "forma memorije"

Imajući u vidu čulni karakter hronotopa puta, treba reći da bi se hronotop puta u delima Vladimira Nabokova istovremeno mogao označiti i kao nekakav mnemotop. To je termin koji je uveo Entoni Perdi (Anthony Purdy) definiše mnemotopa kao, hronotopski motiv koji se manifestuje kroz prisustvo prošlosti svesno ili nesvesni tragovi sećanja manje ili više različitih perioda u životu culture ili pojedinca (Purdy 2002: 447.) „Imaginacija u egzilu u svojoj zrelosti teži da ponovo obuhvati ne samo zapamćen prostor već i nostalgično vreme (Michael Seidel in Bloom 1987: 236) Put sećanja transformativne slike nešto iz „realnosti“ junaka je u fuziji sa prošlim događajima

Roman *Lolita* je ceo tekst-rekonstrukcija isto kao i *Bleda Vatra i Ada*. U *Loliti* rekonstrukcija predstavlja paralelni put sećanja glavnog junaka (i onog ko učestvuje u pripremi teksta) ali i čitaoca, jer on rekonstruiše događaje čitajući. Sećanje za protagoniste u romanu njihov lični put koji se konstruiše oko njihovog gubitka (menemotop koji nastaje oko gubitka), ali Nabokov pokušava da proširi sećanje na širi plan, sećanje koje se tiče svakoga, sećanje koje dopire do čitaoca.

Sećanje junaka je, dakle, produktivno. Sećanje iznova priziva sećanje i iznova stvara nov narativ- videti, to je ujedno neprestano stvaranje. Dislocirani, junaci su prinuđeni da kreiraju svoj imaginarni prostor/prostore (to je ujedno narativni prostor i prostor umetnosti), a tačka oslonca /odredište izmiče. Nije cilj odredište, već samo prelaženje/putovanje do određenog izdvojenog (sudbinskog) trenutka u prošlosti. Mišel de Serto: "Hodati znači nemati mesto. Reč je o beskrajnom procesu odsustvovanja dok se traga za onim pravim." (Certeau 1994<sup>69</sup>) Tom imaginarnim prelaženjem ne može se nadoknaditi gubitak.

#### Vreme sadašnje i vreme prošlo

---

<sup>69</sup> Michel De Certo. *The Practice of Everyday Life*

Su oba možda prisutna u vremenu budućem  
A vreme buduće sadržano u vremenu prošlom.  
Ako je čitavo vreme večno prisutno  
Čitavo vreme je nenadoknadivo. (T.S. Eliot, Bernt Norton, I)

Junaci imaju neku nerazrešivu istoriju, emocionalni teret koji treba razumeti fiksaciju, *spiritus movens* priče, koju integrišu u trenutne okolnosti. Protagonisti ponavljaju scene svog izgubljenog sveta, reprodukuju ih, preinačuju ih, prilagođavaju sopste. Oni su kreatori “svog prošlog života.”

Ali kod Nabokovljevih junaka, ono što se posledično reflektuje u narativu, traganje za izgubljenim prostorom i vremenom nije uvek romantično. Prošlost je osim što je privlačna i u tekstovima romana predstavljena kao nepatvorena lepota, često u liku nimfice, istovremeno i reprezentacija tamne strane života koja obstruiše redovni tok stvari tako je i imenovana kao Ada-Hada, bol i senka (*Shade, Dolores Haze*) prošlosti:

Kad se setimo sebe kakvi smo nekada bili, uvek vidimo onu malu spodobu sa dugačkom senom kako se poput nesigurnog, okasnelog gosta zadržava na osvetljenom pragu s druge strane hodnika koji koji se besprekorno sužava (Nabokov 2003: 76).

Setna<sup>70</sup> kontemplacija (Albertina i Svan), to je i parodija tog traganja, transformiše se u devijantno, porozno, demonsko, zaprljano to je ujedno i antiteza poetici sećanja. “U *Bledej vatri*, izgnanin iz kraljevstva Džon Šejd “guši i smišlja na dva jezika.” U *Loliti*, gradacijska fiksacija, ono što možemo da naučimo iz memoara das u sećanja smrtonosna. Humbertova potraga za prošlošću pretvara se u grč obolelog sra (Bruss u Bloom 1987: 48) U *Bledej vatri* – T.S. Eliot. Distanca u odnosu na samog sebe.

Agonija i ekstaza izgnanstva su za Nabokova—ono što on naziva, pozajmivši frazu od Melvila, život cveta koji je istrgnut zbog korova— emocionalno i estetski povezani sa retrospektivnom imaginacijom i estetskom potragom i prustovsko *recherche* za nostalgичnim izvorom koje locira čudo i kombinatorne moći kreativnog uma. (Seidel u

---

<sup>70</sup> Human humidity, novel creating sentimental effects, cliché

Bloom 1987: 235) Imaginacija u egzilu u svojoj zrelosti teži da ponovo obuhvati ne samo zapamćen prostor već i nostalgично vreme (Seidel u Bloom 1987: 236)

Naravno, reference koje pominje imaju funkciju za tumačenje konkretnog u književnom delu ili su bitne autoru. Čak i razlozi za njihovu upotrebu nisu sentimentalne prirode, već su izraz parodije ili dekonstrukcije. Funkcija parodije u karakterizaciji likova, repeticija motiva, situacija, tema, priča, slike sećanja, detinjstvo i park,. U *Loliti* na primer, tvrdi Foster, na Humbertovom i Lolitinom sentimentalnom putovanju dolazi do amerikanizacija Prusta (Foster u Alexandrov 1995: 479)

U *Loliti* Humbert Humbert kaže "Moja je mašta prustirana i prokrutirana..." (Nabokov 2002: 295), i zapravo sugerise da sećanje ima kreativnu moć da iznova stvara nov narativ jer **nepouzđano**. Kada smo govorili o večnom vraćanju istog, imali smo na umu upravo jedno vraćanje koje je zasnovano na razlikama, postoje sećanja i zaboravljanja. sećanje je nepouzđano, selektivno, fragmentirano: "Dani moje mladosti kao da odleću od mene u roju bleđih dronjaka što se ponavljaju, nalik onim jutarnjim vejavicama upotrebljenog tankog papira koje putnik u vozu viđa kako se kovitlaju tragom vagona" (Nabokov 2002: 16). Sećanje otuda večno kretanje, a već smo rekli da je u kretanju, i artističkom, dom.<sup>71</sup> „Mi stvaramo i rekonstruišemo neprestano. Naša izdvojena percepcija doista je slična zatvorenom krugu gde bi slika – percepcija upravljena na duh i slika – sećanja lansirana u prostor išle jedna za drugom. (Bergson 1927: 100). Tezu o tome upravo nalazimo u romanu Ada, gde se „povratak“ svetu Ardis Hola stalno ispisuje: „sećanje voli otsebyatina („ono što čovek sam doprinese“)“ (Nabokov 2003: 402).

Sećanje junaka se kod Nabokova iskazuje u čulima, u **sinesteziji**, sećanje govori (telefonski pozivi) i senzacije, evokacije koje eho donosi, istovremeno moja refleksija i nešto naturalističko slika mrlja na lavabou. Bergsonov rad može da obezbedi konceptualna rešenja na različite odlike Nabokovljeve tehnike" (186) (Ada). Bergsonov pojam *duree* suprotstavljeno je objektivnom, matematičkom vremenu časovnika i odnosi se na subjektivni lični doživljaj vremena. U *Stvaralačkoj evoluciji*, vreme kao trajanje - *duree*, ne

---

<sup>71</sup> Aristotel *O pesničkoj umetnosti* (razgraničenje istoriografija i umetnost, umetnost je ono što bi moglo da bude, situacija u prošlosti kakva bi mogla da bude)



spoznaje se putem intelekta, već putem intuicije. u sinesteziji, Ada, *Prozirne stvari* (topla čokolada),

U *Traganju za izgubljenim vremenom* Prust govori o “uzaludan je pokušaj da je ponovo uhvatiš: sva nastojanja našeg intelekta moraju se pokazati kao jalova. Prošlost je skrivena negde izvan tog carstva, tamo gde intelekt ne doseže.” (Proust 2006: 61)

Sećanje ima boju sunca i zlata. Zlatna, bronzana boja, zlatasti vrat kada se pojavi Ada, ili puno zlaćanih i zlatastih prizora, sunčevog izlaska i zalska iza planine, jezera, seni senki koje se zrakasto probijaju iza roletni, Lolita, čarobno i vredno, granica imaginarnog i realnog sveta Moteli, reprodukcija doma, u Hambertovom I Lolitinom itenereru zovu se Moteli zalaska sunca. Evokacija Prusta i Turgenjeva I Čehova.

O tome piše i u romansiranoj autobiografiji *Govori, Sećanje*. u **sinesteziji** mada se postoje mišljenja da se sećanje najčešće konceptualizuje kroz čulo dodira.<sup>72</sup>Nostalgija i sećanje *Prozirne stvari* – nimfeta kao mnemosina, Lolita “Nevina kamera me hvata na mome mračnom putu ka Lolitinoj postelji kakav magnet za Mnemozinu!” (Nabokov 2002: 292). Nije samo zbog osećaja permanentnog gubitka, već i zbog toga što ta emocija ne može da svede na jednu kategoriju ili jedno određenje i ne može uvek decidirano da se izrazi, zato što je to kompleksan niz značenja u prošlosti i sadašnjosti istovremeno, zato što je to je to jedan kompleksan narativ, priče u priči, osetilno-auditivno, vituelno, taktilno senzacija. Recollection –Vordsvort *Sunovrati-* (“Daffodils”)<sup>73</sup> To osećanje ima sopstveni put, nabijen pesničkim slikama. Sadašnjost je fluidna.

Međutim, postoje isto tako reminiscencije (na primer na Šekspirove tragedije). Lično i kulturno sećanje, literarne aluzije, likovi-ablemi/paradigm značenja/pomenuta vizualizacija – film i fotografija. Sećanje prerasta individualno iskustvo, reminiscencija naratora, autora ili junala prostor-vreme sećanja proširuje se na zajedničko-Postmodernistički prelaz sa teksta na pesničku sliku, figuralno pre nego diskursivno.

---

<sup>72</sup> Idiom na engleskom jeziku *to walk down the memory lane* upućuje na čulo dodira kao i neke druge konceptualne metafore. Vidi. Kod Nabokova sećanje jes

<sup>73</sup> Radi lakšeg razumevanja ove Vordsvortove slike, ključna strofa pesme “Sunovrati” (“Daffodils”) data je ovde i u originalu i u prevodu na srpski” For oft, when on my couch I lie/ In vacant or in pensive mood, /They flash upon that inward eye /Which is the bliss of solitude; /And then my heart with pleasure fills, /And dances with the daffodils. Jer često znaju oni meni,/Dok, ležim setan, na um doći,/U jutarnjoj mi bljesnu zeni/Ozarujuć’ me u samoći; I srce tad mi radost hvata/pa pleše usred sunovrata.

Prema Janu Asmanu, *Kultura pamćenja*, “kulturno pamćenje se odnosi na jednu od četiri identifikovane spoljašnje dimenzije ljudskog pamćenja: mimetičko pamćenje, pamćenje predmeta, komunikativno i kulturno pamćenje<sup>74</sup>” (Asman 2007: 16). Zapravo, možemo pretpostaviti sveobuhvatnost pojma kulturno pamćenje koje, kako Asman objašnjava, sadrži prethodne tri dimenzije. *Lieux de memoire. Sadržaj kulturnog sećanja uglavnom počiva na umetničkim slikama i narativu koje se razmenjuju* Lično i kulturno sećanje, literarne aluzije, likovi-amblemi/paradigm značenja/pomenuta vizualizacija – film i fotografija. Slično, Umberto Eko usvaja pojmove kulturnog konstruktivizma – svet referenci projektovan u mogući svet je “enciklopedija”, čitaočev rečnik sinonima iz kulture pre nego uopšten “stvarni svet”.

O fenomenu “kulturnog sećanja kod Nabokova govore i Marina Grišakova (Marina Grishakova) i Leona Toker sećanja koja su zasnovana na referencama iz kulture u književnom delu imaju funkciju (Pichova 2002: 121; u beleškama). Bergsonovska filozofija traži od nas da se reitegrišemo sa svetom jer smo se izmestili iz trajanja putem inteligencije, koje fiksira tok nastajanja (Mattison, 2013). "da se transcendiramo," U tom smislu kad govorimo o hronotopu postoji selektivna temporalnost, iskustvo putnika – naratora – protagoniste.

U *Ada*, u četvrtom delu romana posebno su interesantni putopisi u kojima se prolazeći kroz pejzaž a koji retrospektivno i fragmentarno vraćaju u prošlost izgubljenog raja. Posebna studija bi trebalo da bude posvećena intertekstualnošću i reminiscencijama na Šekspira. Potom, Alisa u zemlji čuda I Alisa iza ogledala jesu refleksija u detinjstvo.

Orhan Pamuk kaže da je lepota povezana sa malicioznim i surovim. “Te osobine čine da osetimo da je ono vanvremensko” u toj lepoti jedna iluzija i dovodi je u vezu sa životom, vremenom i kulturom u kojima je Nabokov živeo. (Pamuk 2006: 142)

Predmet portage je odsutan. Tražim ono čega nema:

zapravo, lako je moguće da sama privlačnost što je za mene poseduje nezrelost, ne počiva toliko u čistoti čedne, mlade, zabranjene vilinske

---

<sup>74</sup> O vezi multikulturnih i transnacionalnih mesta sećanja vidi: Baronian, M. et al. 2007. *Diaspora and Memory, Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*. Rodopi, Amsterdam – New York

detinje lepote, koliko u bezvrednosti jedne situacije gde beskonačna savršenstva popunjavaju jaz između ono malo datog i veličine obećanog – to je ono veliko ružičasto-sivo što se nikad imati neće.  
(Nabokov 2002: 294)

On traži nešto, što više postoji. To nije toliko ni njegovo detinjstvo, koje se više ne može povratiti, to je prije nešto karakteristično, čega se sjeća iz svog detinjstva...(Cowley 1959: 217) Sada više ničemu ne pripada – zemlja se izmjenila, otkada je kroz nju izgrađena nova betonska autostrada... Cowley 1959: 217), ljudi su se izmenili, on se izmenio, stranac gde god živeo. Nema smisla žaliti za prošlošću. I opet bi je morao napustiti svoju prošlost I sećanja nisu and memories are incommunicable

Neminovno junak morabiti stvaralac Aristotel (razgraničenje istoriografija i umetnost, umetnost je ono što bi moglo da bude, situacija u prošlosti kakva bi mogla da bude) Pokušaj da se rekonstruiše ono što je bilo daće nam samo ono što je Bodrijar definisao kao simulakrum i reprodukciju: ambletičan je prime Endija Vorhola. Pokušaj da se sačuvaju i satave ostaci nekog sveta (mimesis).

Na primer u romansiranoj autobiografiji Druge obale Nabokova u opisu njegovog životnog puta od bajkovitog detinjstva koje je provodio na proputovanjima po Americi vodi Mnemosina koja ga uvodi prostore napuštenih stvari. U *Loliti* se osim neprestanog krstrenja američkim kontinentom pominju suveniri, svi prateći sadžaji savremenog načina života, neautentično rekonstruisanje prošlosti kroz robu, usluge, lažne enterijere, ali to neće spasiti Hamberta

Bez obzira na to što se na mnogim mestima u narativu Nabokovljevih romana put u umetnost percipira kao dom (transcedencija nostosa u umetničko pripovedanje) ili kao jedino mesto slobode, u nekim njegovim delima moguće je interpretirati transpoziciju u artistskičko kao još jedna beznadežna iluzija? Nameće se da solipsizima ima više smisla od narativa koji se neprestano obnavlja

Tako, u Bledoj vatri dok je još uvek u egzilu Čarls Kinbot rekonstruiše dok je u egzilu, emocije o Kraljici Disi koja nikada nije postojala unutar granica njegovog zamišljenog kraljevstva Zemle (Steindal u Bloom 1987: 246)

Sanjao ju je češće, i s neuporedivo više bola, nego što su obećavala osećanja iz njegovog površinskog života; ti snovi su se javljali onda kada je najmanje mislio na nju, a brige koje ni na koji način nisu bile povezane sa njom dobijale su njen lik u podsvesnom svetu kao što neka bitka ili reforma postaju čudesna ptica u bajci za decu. Ti srcerazdirući snovi preobražavali su sumornu prozu njegovih osećanja prema njoj u snažnu i neobičnu poeziju, čiji su se sve mirniji talasi pojavljivali i uznemiravali ga tokom celog dana, donoseći žestok bol i ispunjenost – potom samo bol, a onda samo njegov iskričavi odraz – ali uopšte ne utičući na njegov stav prema stvarnoj Disi (Nabokov 188: 159).

Snovi su u Nabokovljevim romanima hronotopični zato što se njima iskazuje nerazdvojjivost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ali se takođe san percipira kao snevanje, kao moć čitanja i jezičke igre. Sećanje i zaboravljanje (Bergson 1927: 102). Isti psihički život ponovio bi se, dakle, nebrojeno puta, u sukcesivnim stupnjima memorije, i isti akt duha mogao bi da se ponovi na mnogim različnim visinama.

“Spreman sam da postanem cvetak/ Ili debela muva,” piše Džon Šejd u Bledoj vatri in *Pale Fire*, “ali nikada da zaboravim.” U *Adi Van Vin* objašnjava “najgori vid umiranja”: “odustati zauvek od sećanja—to je opšte mesto, ali kakvu hrabrost čovek mora imati da bi prošao kroz ta opšta mesta iznova i da ne odustane od sećanja

#### 4.2.1. Nostalgija i mit o Odiseju

Kada govorimo o priči o putovanju u metaforičkom smislu, neizostavno je pomenuti mit o Odiseju zbog toga što simbolički sadrži ideju večitog odlaženja i povratka, ideju cikličnosti, ujedno to je simbolički povratak jedinom domu - prošlosti. Reprzentacije putovanja postoje kao ideja o o mogućnosti novog ciklusa, kao “novog života”. Ideja o novom životu postoji samo u smislu večitog vraćanja i večite portage, te zapravo takvo “kružno kretanje” unosi melanholični i nostalgični ton u priču zato što je putovanje stalno, a realni povratak nije nikada ostvariv. Povratak postoji samo na planu imaginarnog, na planu konstruisanja priče. Ta činjenica stvara jednu neutoljivu čežnju za vremenom koje nam je promaklo, a

nismo bili svesni da nam klizi niz prste. U prošlosti je izgubljen neki dragocen trenutak koji proizvodi stalnu nostalgiju kod junaka, a čitalac ima utisak stapanja prostorno-vremenskih slika. In James Joyce's *Ulysses*, the final part, during which Leopold Bloom returns home, is called the *Nostos*.

U *Budućnosti Nostalgije* Svetlane Bojm pominje se mit o Odiseju i dovodi u vezi cikličnost života, životni put i etimološko poreklo reči nostalgija.<sup>75</sup>:

Penelopin predani rad, motivisan ljubavlju – tkanina koju ona danju tka a noću para – **predstavlja mitsko vreme svakodnevnog propadanja i obnavljanja**. Predanje o Odiseju nije priča o sentimentalnoj čežnji jednog pojedinca i o njegovom potonjem povratku kući i porodičnim vrednostima; **to je parabola o ljudskoj sudbini**. (Bojm 2005: 12; moje naglašavanje)

Moderni mit o Odiseju zato karakteriše *odsusutvo* tačke povratka ili večito izmicanje tačke povratka zbog čega je večno vraćanje istog osnovna tema. Rađanje sunca, ne pripada gledanju već odluci. Ono nije ništa drugo do *večno vraćanje* snage, mit o večnom povratku prenet iz pasivnog u aktivni oblik (Bašlar 2011: 188).

To izmicanje tačke povratka proizvodi nostalgiju. Zašto nema budućnosti. Ako nema budućnosti iznova ka prošlosti, na putu.. ukoliko postoji nesigurnost ili strepnja u vezi sa putovanjem, reč je o tome da je ta nesigurnost pretnja nepopravljivog gubitka...Svako putovanje je potencijalno putovanje u egzil, putovanje do 'kraja noći'. (Abbeele xvii)

Johanes Hofer, švajcarski student medicine je prvi skovao termin nostalgija 1688. Sastoji se iz grčkih reči νόστος zajedno sa još jednim grčkim korenom, άλγος or algos, što znači bol, kako bi se opisali psihološki uslovi žudnje za prošlošću. Završni deo Uliksa, i deo povratka kući Leopolda Bluma takođe se naziva *Nostos*. Na kraju poglavlja *Nostoi* jedini grčki heroj koji se I dalje nije vratio kući je Odisej. O njegovom povratku se govori u epu *Odiseja*.

---

<sup>75</sup> U psihologiji, o nostalgiji se govori kao setnom osećanju koje preovlađuje u književnosti romantizma, tretira se kao uzrok depresije i analizira kroz pojam regresije.

Polazeći od antičke reči nostos (νόστος) teme koja se pojavljuje u staroj grčkoj književnosti a podrazumeva povratak epskog heroja kući. Sam čin povratka u nostos je opisan veličanstveno isto kao što je i odlazak obojen patosom. Ovo putovanje je dugačko i uključuje brodolom na nepoznatoj lokaciji i predstavlja iskušenje za junaka. Povratak se ne odnosi samo na fizički povratak kući već je o održavanju izvesnih statusa i identiteta po povratku. Tema Nostos oživljava Homerovu Odiseju, čiji je glavni junak pokušava da se vrati kući nakon bitaka u Trojanskom ratu. Odiseju karakterišu mnogi izazovi kao što su sirene i jedači lotosa. Ukoliko bi Odisej odoleo iskušenjima to bi značilo smrt i neuspeh da se vrati kući.

Mnogo puta u Odiseji on žudi da se vrati kući ženi koja ga čeka Penelopi, na primer kada se zatekne na Oigigiji, Kalipso ostvrvu. Drugi primer je tokom noći pre nego što napusti ostrvo Feničasn, pošto im je ispričao dugačku priču. Edvard Said (Edward Said) u svojim esejima *Razmišljanja o egzilu (Reflections on Exile)* skovao termin fetiš egzila što je krajnji oblik izgnanstva, što znači da postoji potpuna distanca, raskidanje svih veza: “postignuća izgnanstva su permanentno umanjena gubitkom nečega što je zauvek ostalo iza nas” (Said 2000: 173).

Čovek se uvek oseća kod kuće u svojoj prošlosti, čime se delimično i objašnjava neka posmrtna ljubav tih jadnica prema dalekoj i, među nama rečeno, dosta strašnoj zemlji, koju istinski nisu poznavale i kojoj nikakvu sreću nisu našle.  
(Nabokov 1995: 74)

Tako i Bergson definiše sećanje, on kaže: čisto sećanje je, po hipotezi, predstava odsutnog predmeta (Bergson 1927: 245). Osećaj da smo dislocirani i stalno na putu rezultat je koji je iniciran je naših gubitaka, na tome se zasniva nostalgija. *Le mond disparu Je ne suis pas, ou+topos*, i putnici nikad ne dođu do destinacije, stižu na destinaciju kao mrtvi exiles and a journey guided by an angel, Raphael, to retrieve something from the past.: (Pichova 2002: 51)

Uvjeravam sebe da više ne postoje provincijski gradovi i da možda nikada nisu ni postojali: sva mjesta stalno komuniciraju sa svim drugim mjestima, a osjećaj izolacije čovjek ima samo za vrijeme putovanja s jednog mjesta na drugo, to jest onda kada nije nigde (Calvino 1981: 22).

Ideja povratka vezana je za neku fiksaciju glavnog junaka i udružena sa nekim od ključnih tačaka u prostoru i vremenu. Istovremenost stapanja umetničkih slika prošlosti, izgnanika iz rodne zemlje i sadašnjosti (*Lolita*), paralelno su predstavljene dve dimenzije.

Ipak, “sam čin putovanja takođe može da izmesti dom ili spreči njegov povratak, na taj način umanjujući instituciju te ekonomije i dipuštajući neprestano lutanje” (Abbeele 1993: xx). Relacije *de voyage* samo mogu da oponašaju ili prepričaju (ili oponašaju dok prepričavaju) što je već izgubljeno, ono što se već odavno desilo. (Abbeele 1992: xxi)

In 1841, Belinski je pisao prijatelju: “Mi smo ljudi bez zemlje—ne, još gore nego bez zemlje, mi smo ljudi čija je zemlja fantom —nije li čudo onda da smo sami fantomi, da su naša prijateljstva, naše ljubavi, naše aspiracije, naše aktivnosti fantomske?” (Rampton in Bloom 174)

Dislociranost<sup>76</sup> proizvodi čežnju uzrokovanu odsustvom (predmeta), a iznova generiše kretanje do tačke povratka. Žudnja uzrokuje pokušaj da se povрати ili rekonstruiše (u sećanju ili zaista) pređašnje stanje. 191. prisećanja su uvek nešto doterana, Ada. Kristin Spengler (Christine Spengler) je uočila da taj model analogan strukturi bajke ili *Buildungs* romana (bahtinovog avanturističkog romana transformacije?) gde je „trasa Eden-gubitak-povratak strukturno slična modelu ravnoteža-disbalans-ravnoteža“ (Spengler 2009: 73). Takođe se takva shema može uočiti i u teoriji o konceptualizaciji puta kod Kevečes (Kovacs 2002) u modelu *izvor-putanja-cilj*. Metaforizacija. ilustracija ključnog događaja,

---

<sup>76</sup> Nabokov tokom pripovedanja demonstrira mogućnosti kretanja kroz prostor i vreme zahvaljujući slici leptira. Leptir pokazuje moć transformacije ali isto predstavlja izgnanike u stranoj zemlji (Pichova 2002: 27) iz Joann Karges, *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera* (Ann Arbor: Ardis, 1985), 21–22, notes

mesto povratka, metafore prostorno-vremensko, put se definiše kroz odsustvo doma/u narativu (Lakan).

Karen Kaplan u delu Pitanja putovanja (*Questions of Travel*) Karen Kaplan (Caren Kaplan) kaže da „za mnoge od nas ne postoji mogućnost da budemo kod kuće [...] reč se do te mere promenila da ove domaći, nacionalni ili obeleženi prostori više ne postoje.“ (Kaplan 1996: 7)

Lolita Amerika Lambert upisuje pun krug, Ada Van Vin upisuje pun krug na putu do Ade, Person se neprestani vraća u Vit (život). U Markesovom romanu *Sto godina samoće* – Amaranta kao Penelopa, subjektivnost iskustva realnosti; ne odvojivost prošlosti, sadašnjosti budućnost; moć čitanja i jezika Bikvalno i figurativno. Dugo lutanje prate mnogi obrti sudbine i susret.

Tematizovanje odlazaka i dolazaka u Nabokovljevoj poetici magično je povezano sa mitom o Novom početku. Da li je takav početak moguć? Da li su moguće druge šanse? Ima li života posle nekog kritičnog trenutka suspenzije života, posle svojevrsne metaforičke smrti? U tom smislu postoji potraga koja je unapred dezavuisana činjenicom da je potraga, zapravo vraćanje unatrag. To je često centralna tema, metaforički, rekonstrukcija istrgnutih delova u kompoziciju romana ili sastavljanja krajeva, Naravno da je taj povratak himeričan Ipak, modernizam postavlja pitanje: da li postoji tačka povratka? Mašenjka Podtajgin (dok gleda u pasoš da mu udare pečat a gleda u drugi prostor I vreme), baš tada izgubi pasoš, I lost poetic licence – futurista.

U stvari, u Odiseji postoje dva aspekta nostosa; jedan je naravno junakov povratak iz Troje, a drugi podjednako važan jeste njegov povratak iz Hada. Štaviše, tema Odisejevog silaska u Had i potonjeg nostosa (povratka) odande, bliska je dinamici sunčevog zalaska i izlaska. To je prelazak iz tame u svetlost, iz nesvesnog u svesno. U stvari, junak je u snu dok u tami doplovljava do svog zavičaja, a sunce se rađa baš kada brod stiže do obala Itake. (Svetlana Bojč 2005: 12)

Neki teoretičari poput Linde Hačion smatraju da je nostalgija nije odlika postmodernističke književnosti. U toj tvrdnji ona vidi I razliku između modernizma i postmodernizma jer



modernističko jeste nostalgično, zato što je stalno sa nama tema osećaj kraja, gubitak, čežnja za povratkom ili iskupljenjem (Hutcheon 1999: 11, 26). Umesto toga postmodernizam odlikuje dekonstrukcija utvrđenih formi i ironična distance na bilo kakav sentiment.

U tom smislu, Nabokov jeste na granici između modernizma i postmodernizma. smatram da je parodija samo pitanje prerusavanja, nešto poput *comic relief* u šekspirovim tragedijama. Parodija je način da se autor distancira posebno od uticaja koje ceni (Tanner: 1971: 38)

Kada pokušavam da analiziram vlastite žudnje, pobude, postupke i tako dalje, prepuštam se svojevrsnoj retrospektivnoj uobrazilji koja analitičku sposobnost hrani neograničenim alternativama, i čini da se svaki dočarani put račva i ponovo bez kraja grana, u razluđujuće složenoj perspektivi moje prošlosti. Ubeđen sam da je na izvestan magičan i sudbonosan način Lolita započela sa Anabel.  
(Nabokov 2002: 14)

Najobičnija nostalgija skriva nostalgiju za rajem. Okeanski raj, mitizirana prošlost pretvorena u arhetip, kao i to da ova prošlost, i pored žaljenja za nekim iščezlim vremenom ima i bezbroj drugih značenja; ona izražava sve što je moglo biti, a nije bilo, tugu svakog bića koje postoji samo onda kada prestaje da bude nešto drugo...i konačno želju za za nečim nepristupačnim ili nepovratno izgubljenim: za Rajem (Elijade 1999: 16-17). Tuga za onim što je moglo biti, a nije bilo je sama definicija umetnosti po Aristotelu. sećanje, putovanje koje ide dublje u prošlost. Nikolajeva u razmatra pitanje „hronotopa doma“ i smatra da ta shema prati klasičnu shemu koju nalazimo u mitu o odiseju dom-odusustvo-dom.

Narativ puta je takav u kome se transgresija gubitka ili napuštanja doma zamišlja kretnjom kojom se pokušava ispuniti praznina koja nastaje specijalizacijom vremena” (Abbeele 1993: xix). Tako i Bergson definiše sećanje, on kaže: čisto sećanje je, po hipotezi, predstava odsutnog predmeta (Bergson 1927: 245). Priroda nostalgije kod Nabokova (jer inače je izazove starenje, društveni razlozi). Odsustvo doma kao kod Ljermontova to je i protivrečnost ” Izgubljeni raj u Adi – Ardis Hol, sa protokom vremena edenski vrt nestaje.

Uvek postoje dva a fenomena koja se odvijaju Nabokovljevoj fikciji, slično opisani u in *Lolita* i potom *Bledoj vatri*: posmatrati radnju otvorenih očiju, gde se događaji odvijaju u sadašnjosti. Što je veća žudnja da se ostvari neka emocionalna veza, to se više produblje distance u odnosu na okolni svet, izolovanost itd.. (Steindal u Bloom 1987: 245).

#### 4.2.2. Detinjstvo<sup>77</sup>

Nabokovljeva Ada počinje parafrazom uvodne rečenice iz Tolstojeve *Ana Karenjina*., kontraverza evokacija autobiografije *Druge obale* kroz čitav tekst. Ponovno putovanje u detinjstvo je tekst koji se uvek stvara. U vezi sa sećanjem je tema *patrie perdu* izgubljenog Edena, zlatno doba sa kojim se poredi ostatak života.

Sve se slike iz detinjstva<sup>78</sup> prenose u stvarnost. Hronotop puta podrazumeva stalno komuniciranje sa prošlošću i najsvetijim delom prošlosti. U tom smislu, zanimljive su u poetici Vladimira Nabokova sve reminiscencije na Alisu iza ogledala i njen pokušaj da vrati vreme. Nepovratno izgubljena prošlost (nije izgubljeni raj, već ukradeni raj (Straumann 2008). Detinjstvo je izgubljeni dom pa se transcendira u umetnosti. Put domu – iskupljenje za pretrpljeni gubitak. Transponovati svet detinjstva u okolnosti današnjice. Likovi koji su vezani za neki nepostojeći svet.

U *Teoriji romana*, Đerđ Lukač dovodi u vezu migracije, kretanja i osećaj beskućništva roman je forma koja iskazuje ‘transcedentalno beskućništvo’. Nabokov piše u svojoj romansiranoj autobiografiji „ ta stalna traženja skloništa rađala su u nama čudno osećanje beskućnosti: upravo tu počinje tema beskućnosti – potmulu predgovor kasnijim, mnogo surovijim lutanjima (Nabokov 1995: 135).

Samo stanje orijentacije, *oikos*, paradoksalno može da izazove najveću disorijentaciju. Tačka polaska suprotstavljena je tački povratka. Junak je stalnom kretanju

---

<sup>77</sup> Tema detinjstva u romantizmu, Bajron, Vordsvort

<sup>78</sup> Orhan Pamuk smatra da je sukob sa Frojdom nastao kako bi se detinjstvo oslobodilo osećaja krivice (Pamuk 2006: 145)

po stanicama, hotelima, čime se akcentuje beskućništvo, na primer na relaciji Lolita-Hambert. Pripadanje je izgubilo vitalnost. Svet za kojim junaci romana posežu, koji iznova stvaraju, ne postoji kao *locus verus*, to je zauvek izgubljeni svet detinjstva. Tema detinjstva/mladosti je u funkciji teme povratka, u prošlost, to je sveto mesto hodočašća. U *Bledoj vatri i Adi* pored uzaludnih pokušaja da se emocionalno povežu, transpozicija doma se takođe iskazuje u književnosti i permanentno putujući.

Osećaj otrgnutosti iz svoje zemlje najbolje ilustruje jedan citat iz Konradovog romana *Amy Foster* (*Ejmi Foster*)

Ah! Bio je tako drugačiji, nevin u srcu, pun dobre volje, koju niko nije hteo, ovaj izgnanik, poput čoveka koga su presadili na drugu planetu, bio je izlovan ogromnim prostorom prošlosti i ogromnim neznanjem odnosu na budućnost (Conrad: 1926: 132).

Međutim, ništa na svetu ne može da nadomesti neku veliku tragediju kao rat, fizički gubitak doma npr. Nešto što mes prisilno izbacuje iz toka življenja. Nema utehe, I sve se rastače u puteve besciljnosti i uzalдности. Svet za kojim posežu, koji iznova stvaraju ne postoji kao *locus verus*, to je zauvek izgubljeni svet detinjstva. Tema detinjstva/mladosti je u funkciji tema povratka (u prošlost), to je sveto mesto hodočašća.

U vezi sa prethodnim je povreda sveta detinjstva (jedina destinacija i jedini dom u mojoj prošlosti) je tematizacija devijacija u seksualnosti u romanima Vladimira Nabokova. S jedne strane u realnosti je seksualnost implicira kako to kaže Jurij Lotman *dolazak kući*, a sa druge strane simbolizuje prostorno vremensku pukotinu. Lambert u Loliti obraća se poroti i kaže: „Moj svet je bio rascepljen“ (Nabokov 2002: 19).

U seksualnosti se traži utočište od čamotinje svakodnevnog života, traži se bekstvo od umetnosti. Incestuoznost neki autori povezuju sa višejezičnošću, polilingvističkom matricom tekstova romana (Naiman) i to vide kao još jednu sliku lutanja i odsustva doma. „Polnost je sluškinja umetnosti“ (Nabokov 2002: 289) Ardis Hol u *Adi* i referenca na Marvelov Vrt, što nije samo vrt bujanja prirode nego ujedno i prostor kulturnog sećanja.

U romanu *Lolita*, Lambertova prošlost, Lolitino mrtvo rođeno dete, paradox postojanja replike doma hotel Mirana, kidnapovano, osakaćeno i nepovratno izgubljeno

detinjstvo dvanaestogodišnjeg deteta potvrda je razorenog doma. U Prozirnim stvarima *Hju Person* trpi gubitke rano preminulog oca. Kad je reč o *Bledoj vatri*, već prva pesma aluzija je izgubljeni raj Ardis Hola iz *Ade*. Pošto je dom razoren, detinjstvo više ne postoji u realnosti, ono postoji samo imaginarni put (fikcionalni put kroz prostor i vreme).

Tako da je Brus (Bruss) u pravu kada kaže da uvek postoji isti elegijastični osećaj izgubljenog i iste paranoidne sumnje koje se pojavljuju kako radnja napreduje. (Bruss u Bloom 1987: 29) Himera prošlosti nije samo izvor stvaralaštva (Hambert za sebe stalno napominje i da je pisac) već izvor destrukcije. Na primer, u *Lužinovoј odbrani* junak toliko postaje opsednut igrom da gubi svoju volju i ubija se, potraga za fragmentima koji su nam iščezli iz misli, to putovanje kao na filmu. Transformativne pokretne slike poput onih koje možemo videti u autobiografiji *Druge obale*.

Drive, pokretač večnog vraćanja istom. Kontradiktorni su prikazi Amerike kao prikazi pakla (Anre Žid), opisuje se licemerje, rasne i klasne predrasude, pisci 'izgubljene generacije', moć novca. Ali i mesto snova. Snovi i maštanja junaka u Nabokovljevim romanima prelaze u fiksacije. Snovi emigranata postaju noćne more i "povratkom unatrag" potiskuju sadašnjost. (Brodsky u Robinson 1994: 311).

Brodski (Brodsky) u eseju "Stanje koje nazivamo egzil," *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, ed. Marc Robinson, (Brodsky u Robinson 1994: 311). Tako kako je čitalac zaveden i uključen u narativni proces kao saputnik isto je tako i on uključen process rekonstruisanja tog i svog sveta.

## V. UNAKRSNE RELACIJE - HRONOTOP PUTA U PROZI VLADIMIRA

### NABOKOVA

Hronotop puta u romanima Vladimira Nabokova realizuje se na planu strukture romana i sižea romana. Imajući u vidu prethodno nabrojane karakteristike narativa, treba podvući da u romanima Vladimira Nabokova uvek prisutna 'dvostrukost' i 'paralelizam', u pojmovnom razumevanju hronotopa puta. S tim u vezi je važno sagledavanje metaforizacija puta<sup>79</sup> na relaciji čitalac-autor-junak-putnik. Odnosno, treba uzeti u obzir takvu podudarnost gde se motiv putnika i puta metaforički prenosi na nivo putnika-interpretatora književnog teksta i puta interpretacije. Junak rekonstruiše svoj svet iz prošlosti dok istovremeno čitalac traga za značenjem teksta pokušavajući da pronađe veze između ključnih segmenata u tekstu. Stjuart je primetio analizirajući roman *Stvarni život Sebastijana Najta* – krivudanje puteva prati paralelno svojeručno ispisivanje teksta da bi "potom taj ispisani put bio jedina maršruta pristupa prostoru koji se prelazi" (Steward 1987: 207-8).

Takav je pristup prirodan imajući u vidu eksperimentalnost<sup>80</sup> u modernističkoj/postmodernističkoj književnosti, vizuelnu predstavu apsorpcije vremena u prostoru i cikličnosti<sup>81</sup> – osećaj istovremenosti (televizija, kompjuter i internet, prošlost i budućnost živi zajedno), *deja-vu*, ogledala i snovi, kontradiktornost ubrazavanje i umekšavanje pesničkih slika.

Na drugom planu metaforizacije puta, pozivajući se na Bahtinovu klasifikaciju, rekli bismo da centralni hronotop puta izdvojio u skladu sa opisima iz avanturističkog romana (s obzirom na to da je fokus na ideji transformacije, a potom i predstave puta) na sledeći način, kao životnog puta/puta priče, kriznih tačaka u sižeu romana zbog čega je generalni utisak nostalgije za onim što je nestalo, traži se i više ne može da se vrati. U tim tačkama vreme se zgušnjava u prostoru (Bahtin 1989: 380). Tako se hronotop puta reflektuje kao neprestano stapanje hronotopskih svojstava i prožimanja različitih 'realnosti': virtuelnog i

---

<sup>79</sup> Vidi poglavlje

<sup>80</sup> Marina Grišakova -

<sup>81</sup> Videti poglavlje „Tema povratka i večno vraćanje istog.“ Str.

stvarnog, prošlosti i sadašnjosti, teksta i metatekst, na planu sadržaja i forme romana: hronotop avanturističkog romana se tako odlikuje apstraktnim vezama između prostora i vremena, reverzibilnošću trenutaka u vremenskom sledu i mogućnost zamene sa prostorom.

Otkrovenje može biti pogubnije od revolucije. Bolesni umovi su poistovetili ideju o planeti Teri sa idejom drugog sveta, a ovaj „Drugi svet“ je pomešan ne samo sa „Onim svetom“ već i sa Stvarnim svetom u nama i izvan nas (Nabokov 2003: 14).

Zaista, jedini imenovan bog [u *Adi*] je odgovarajuća figura mesta izgnanstva ispunjenog onim što Nabokov zove “reč sna”: *Bog Log*, parodična forma reči, ili logos. Opet, kao u *Bledoj vatri*, Nabokov dodaje da je takav concept prepoznatljiv kod mnogih Šekspirovih junaka: ljubanika, ludaka, pesnika. (Seidel u Bloom 1987: 242). Ponavljanje smeđe ideje sa varijacijama nudi najbolje izgleda da zadrži pažnju slušalaca sa imaginativnim resursima koje poseduje (Boyd u Norman 2009: 39)

Nabokov često pribegava korišćenju optičkih metafore, tokom pripovedanja tačka fokalizacije se menja kako bi se uspostavila neophodna vremensku distanca kako bi se razaznali predmeti prošlosti. Princip optičko-mnemoničkih metafora koje su izrazite u romansiranoj autobiografiji *Druge obale* (eng. *Speak, Memory*), takođe je primenjen u romanima, transformativne slike, prostorno-vremensko izmeštanje iz realnosti. Tako je ideja vremenskog izmeštanja neophodna da bi se prepoznala “nimfica”, tj. prošlost-u-sadašnjosti, jeste odenuta u pseudonaučnoj formi Hamberta Hamberta u *Loliti* (Grishakova 2012: 43)

...pošto pojam vremena igra tako magičnu ulogu u ovoj stvari, proučavalac se ne sme iznenaditi kad sazna da mora postojati jaz od nekoliko godina, rekao bih nikad manje od deset, a obično od trideset ili četrdeset, i čak devedeset i nekoliko poznatih slučajeva, između device I muškarca, da bi potonjem omogućio da padne pod uticaj čini nimfice. Posredi je prilagođavanje žiže, izvesno rastojanje koje oko s uzbuđenjem savladava, I izvestan contrast koji um opaža uz dahtaj izopačene naslade (Nabokov 2002: 18)

## 5. 1. Hronotop puta i narativni postupak

Prva bitna stavka u razmatranju hronotopa puta je da se **veza pisca i čitaoca** ne može isključiti iz interpretacije književnog teksta. Kada govorimo o tome, mi mislimo na prostorno-vremensku organizaciju teksta. Predmet književnog dela je tesnoj vezi sa strukturom samog dela što će biti najjasnije na primeru upotrebe snova u funkciji teme hronotopa puta. Na prvi pogled, mogli bismo reći da je Boyd (Bojd) u pravu kada tvrdi da su “romani u kojima je formalno promenjena strategija svi se razlikuju jedni od drugih (kanon kod autora)” (Boyd 2011: 158). Međutim, bez obzira na njihovu naizgled očiglednu formalnu raznolikost, u okviru opusa romana Vladimira Nabokova postoje izrazito slične osobine.

Prva, izuzetno važna činjenica je da se tema putovanja, metaforično shvaćena, apstrahuje do nivoa književnog teksta. Svi su uključeni u tok pripovedanja, čitalac iz svoje tačke prostora i vremena, i pisac iz svoje. Drugi vid apstrakcije tiče se velike teme metaforičkog povratka kući, u rodnu zemlju, tajno ili imaginarno. Postoji ritualizacija povratka, a realizacija plana za junaka je uzaludna ili sa fatalnim ishodom. To je postupak kojim se dela vezuju jedna sa drugima u opusu ovog autora. Amblematični put i putokazi rastežu se duž narativa. Kao prototip mogao bi poslužiti postupak kojim se autor služi upravo, u svojoj romansiranoj autobiografiji *Druge obale (Speak, Memory)*. O tome govori Peka Tami (Peka Tammi) tvrdeći da “prašnjavi krivudavi kroz jednu od najjezivijih gustih evropskih bukovich šuma” ima strukturnu funkciju (Tammi u Alexandrov 1995: 175). U romanu *Pogledaj, Arlekine*, Vadim je napustio zemlju duž “bajkovite staze koja krivuda velikom šumom” Motiv puta/staze ima funkciju u višeslojnom tekstu (vidi tačku 3)

Sam tekst romana je svojevrsna mapa, naročito u *Bledoj vatri*, fusnote, različite opcije čitanja, Geret Stjuart (Garret Stewart) navodi primere analogija sa Beketom. Digresije kao sporedni putevi/stranputice (*Ada – Tristam Šendi*), Mapa koju treba iščitati, Lavirint – Džojs, zagonetke <sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> *Novelistic*, Hana Pinchova

Druga bitna osobina koja vezuje pojedina dela Vladimira Nabokova je izuzetna **komplementarnost motiva i paralelizam**<sup>83</sup> u pogledu likova, *leit* motiva. Takav književni postupak traži angažovanog i posvećenog čitaoca koji u stanju da prepozna tu „prokrvljenost“ u književnom opusu autora pošto postoji paralelizam čitavih tematskih sklopova. Linda Hačion (Linda Hutchion) i Brajan Mekfejl (Brian McFale) su tu karakteristiku označili kao *transworld identity* – selidba likova iz jednog fikcionalnog sveta u drugi (u okviru istog korpusa). Nekada su te relacije možda važne za interpretaciju samog dela. Na primer, ime „Lolita“ se *Bledoj vatri* pojavljuje kao uragan, dok u istoimenom romanu *Lolita* simbolički jeste uragan prošlosti kome se Lambert Lambert metaforički stalno vraća i koji ga razdire. Pesnik Džon Šejd je autor poeme u romanu *Bleda Vatra*, ali se pesnikovo ime mestimično pojavljuje i u *Adi*.

Takođe, budući da autor uživa u igri reči i stvaranju anagrama on suptilno daje do znanja da je **prisutan** (vreme-mesto autora). Interesantna ideja Barbare Štrauman (Straumann, 2008) je da se autor pojavljuje poput kratkih kadrova kada Hičkok promiče kao senka u svojim filmovima - „metavizuelni momenat“ kako ga označava Grišakova (Grishakova 2012: 28). Na primer, postoji čitav niz anagrama u delu *Adam von Librikov*<sup>84</sup> je u *Prozirnim stvarima Vivian Badlook, Vivian Bloodmark iz, Vivian Darkbloom* (stidljiva ljubica na Kembridžu), kao i *Vivian Darkbloom*, ime ljubavnice Klera Kviltija Nabokovljev anagram u *Loliti* (Straumann 2008: 29, u fusnoti).

Funkcija intertekstualnosti u putovanju kroz prostor i vreme. Vežanost za ono što ta ličnost predstavlja, ali znak opus date književnosti, ponekad parodija. (nelineranim prostorom i vremenom) (pr. *Slučaj Kugelmas*) Doležel – Heterocosmica naratologija mogućih svetova, intertekstualnost je dvosmerna to je veza sa hronotopom

Višeslojni sistem **koncentričnih krugova** Nabokov gradi oslanjajući se na ruski roman Ljermontova, *Junak našeg doba*, Tolstojevih romana *Rat i Mir* i *Ana Karenjina* koja je poslužila kao inspiracija da bi se System koncentričnih krugova. Poput Džojasa, Kastanede, Borhesa (biblioteka u Vavilonu je 'univerzum', knjige su lavirinti reči), u

---

<sup>83</sup> Ambidextrous universe, Martin Gardner.

<sup>84</sup> Imena nisu transkribovana na srpski jezik, i ovde ostaju u kurzivu kako bi igra reči bila vidljiva



romanima Vladimira Nabokova razvija se sistem ciklično prstenaste pripovesti (*onion structure*), mogućnosti različitih završetaka, lavirint događaja, izmišljenih mesta i gradova: „Mi stvaramo i rekonstruišemo neprestano. Naša izdvojena percepcija doista je slična zatvorenom krugu gde bi slika – percepcija upravljena na duh i slika – sećanja lansirana u prostor išle jedna za drugom“ (Bergson 1927: 100).

**Kompozicija** romana je takva da se etape na putu junaka/etape u pripovedanju ne predstavljaju hronološki<sup>85</sup>. Putovanje u prošlost ne izražava se kao linearni povratak. Nasuprot tome, pojavljuje se, fragmentirano, kao da fragmentarnost sadašnjosti, život u egzilu svet njegove prošlosti. (Pichova 2002: 19). U prozi Vladimira Nabokova, granica između dijegetskog (metalepsa) i ekstradijegetskog nivoa je zamagljena (Grishakova 200: 28). To je zbog toga što se cikličnost, spiralnost reflektuje i na kompoziciju romana (autor vraća čitaoca na početak priče, ili pojedinu etapu te priče), vizuelno je predstavljen proces sećanja kao put, snovi, vizije drugih svetova, transformacije iz jednog sistema u drugi ili iz jednog književnog lika u drugi. Leona Toker na tom principu koji treba da predstavlja refleksiju Nabokovljeve kompozicije romana zasnovala svoju knjigu. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures Nabokov: Misterije književnih struktura* imajući u vidu neraskidive veze koje postoje između pojedinih romana. Prema Nabokovu, još je Gogolj koristio ovaj tipično modernistički postupak, tj. da određen lik ušeta u roman i napusti, a da se više ne vrati.

Zbog ove osobine, ta je književnost izuzetno **sinematična**. Filmičnost je u prikazu se ogleda u stilu pisanja, u redosledu ili ponavljanju pesničkih slika<sup>86</sup>, usporavanju ili ubrzavanju pojedinih prizora, posebno na onim mestima gde su se prostor i vreme stopili. Nabokov sam kaže da kada je pisao roman *Kamera opskura (Poziv na pogubljenje)*, imao

---

<sup>85</sup> Videtio tome dalje u "Literature, Pattern, *Lolita*: Or Art, Literature, Science" (Boyd u Norman 2009: 31-55).

<sup>86</sup> "Ponavljanje je najjednostavniji oblik elaboracije, ali budući da obično ponavljanje nije interesantno, Repeticija smeće ideje sa varijacijama pruža najbolje izgleda da se zadrži pažnja slušaoca sa svim imaginativnim sredstvima koje poseduje (Boyd u Norman 2009: 39)

je cilj da priču romana predstavi kao da je u pitanju film – predstavljajući prostorno vremenske dilatacije, zgušnjavanje, zamrzavanje, ponavljanje, premotavanje scena.

**Rekonstrukcija** teksta romana i rekonstrukcija priče izvodi se iz sećanja, kao u *Adi*, Vaniada se ispisuje u komentarima, kao u didaskalijama dramskog teksta, retrospektivna predstavljena priča zajedničke prošlosti (Alexandrov 1995: 5) ili takođe retrospektivno interpretiranjem teksta kao u Bledoj vatri, gde je Kinbot urednik Šejdove poeme. Jedina besmrtnost koju deli sa Lolitom je književni tekst. U jednom od svojih predgovora Nabokov pominje the authorial figure koja često upada u njegove romane. U *Znaku nezakonito rođenih* autor interveniše kao *deus ex machina*. teksta (Bruss u Rivers 1982) kada govori o *Prozirnim stvarima* i *Pogledaj Arlekine*. U Nabokovljevim romanima sva ‘realnost’ je tekst koji potrebno urediti<sup>87</sup> (Panagiotis 2005: 42; Bruss u Rivers 1982) . Put da se uspostavi poznata i organizovana *terra firma* – “Oh Lolita imam samo reči da se sa njima igram!”(Nabokov 2002: 345)

Vladimir Nabokov veliku pažnju posvećuje detaljima, često se koristeći tehnikom ruskog formalizma ili ruskih simbolista, protiv je ustaljenih epiteta i mrtvih metafora, pretencioznosti u izražavanju. On koristi obilje informacija i detalja iz filozofije, istoriografije, geografije, antropologije, filma i avangardne umetnosti, reminiscencije na priče, mitove i sadržaje iz književnosti, svakodnevnog života i popularne culture. Svi ti elementi su funkciji osnovne teme.

U *Prozirnim stvarima* naći ćemo vrlo detaljan opis sobe u poslednjem poglavlju romanu sa čak opisom hrane u stomaku koju Person vari ili bi mogao. Potom se naracija transponuje u prošlost (budući da znamo da je Armana mrtva) i to zbunjuje čitaoca – saputnika. Postmodernistički, naracija teče uporedo sa komentarom o pisanju samog teksta. „Upravo na tom mestu orgazam umetnosti prožima čitavu kičmu snagom neuporedivo većom od snage ekstaze ili metafizičke panike“ (Nabokov 2003: 142-3).

Slikanje **pejzaža** koji nije dekor i prazan prostor, već to čini radi eksternalizacije unutaršnjeg stanja, tipično modernistička tehnika karakteristična je i za Virdžiniju Vulf, Džejmisa Džojse, Ernesta Hemingveja, Don Delilo. **Pejzaž** kao mesto gde se prošlost i

---

<sup>87</sup> Ekranizacija *Lolita* – Stenli Kjubrik, način na koji počinje

sadašnjost utapaju, vrlo filmično One su natopljene mislima (Boyd 2011: 169). Pejzaž u *Adi* nije puki dekor, već se kroz pejzaž odvija stapanje prošlosti i sadašnjosti kada autor ukrsti sliku jezerskih planina sa slikom telefonskog razgovora. Pejzaž je stalnom kretanju, konstruiše se i rekonstruiše.

Sergej Ajnstan (Sergei M. Einstein)<sup>88</sup> *Non-indifferent Nature*,. „pejzaž je složeni nosilac mogućnosti plastičnog tumačenja emocija“ (Einstein 1987: 355). „Pejzaž je multifaceted and višedisciplinarnan predmet prostora čija se značenja i reprezentacije protežu od realnog okruženja do umetnosti“ (Lefebvre 1987: xiii).

Iza poorane ravnice, iza krovova igračkaka, nalazilo bi se sporo razlivanje nepotrebne lepote, nisko sunce u platinastoj izmaglici, s toplim, oguljenoj breskvi podobnim prelivom što prožima, gornji rub dvodimenzionalnog, golubinje sivog oblaka koji se stapa s udaljenom ljubavnom maglom (Nabokov 2002: 161)

Prošlost se fikcionalizuje kao „magleni azur“ „elgrakovski vidik“ Kansas...da baci senku na lirske, epske, tragične, ali nikad arkadijske divljine Amerike. Lepe su, srcerazdiruće lepe

tiho pucketanje poliranih panela u plavičastim noćima, dug tužan uzdah kočnica u stanicama koje se jedva naziru, roletna od uštavljene kože koja klizi nagore i otkriva peron, čovek koji gura prtljag, mlečni globus lampe sa noćnim leptirom koji kovitla oko nje; zveket nevidljivog čekića koji proverava točkove; nečujno klizanje u tamu; uzgredni pogled usamljene žene koja dodiruje svoje srebrnosjajne stvari u putnoj torbi na plavom plišu osvetljenog kupea. (Nabokov 2003: 10)

Njega mahom interesuje ne toliko misao trenutka – iako joj daje na značaju (Hjuovo iznenađenje kada ugleda Hotel Askot) – već da se mislima može transcendentovati trenutak, um likova, naratora, autora ili čitaoca koji su u stanju bljesnu ili uzdignu oznad scene iznenadnim pomeranjem misli or ugla gledanja, svest koja je u stanji ili da enfold ili escape a scene. (Boyd 2011: 170) (vidi str. Bahtin)

u konturama potpuno izmišljenog sveta priče. Za R., za Kinbote pre njega, prethodnio za naratora romana *Stvarni život Sebastijana Najta*, tekst je regally “privileged “stanje bi”

---

<sup>88</sup> Einstein *Non-indifferent Nature*, trans. Herbert Marshall, Cambridge UP, Cambridge.

gde svet fenomena nekako dostupan putem reči izrastaju u svet noumena (Stewart u Bloom 1987: 207).

## 5.2. Hronotopa puta i umetnička reprezentacija motiva

Ukoliko opšte karakteristike narativa dovedemo u vezu sa hronotopom puta, uočićemo nekoliko različitih načina izražavanja u tekstu romana. Problem je u tome što se kao i hronotopski motivi, tim postupkom često prožimaju i vrlo je teško ustanoviti razgraničenja. Funkcija hronotopskih motiva naglašava tezu o nemogućnosti fizičkog povratka „kući“, a pošto je takav povratak moguć samo u „realnosti“ imaginacije, pisac eksploatiše tu temu radi književne reprezentacije hronotopa puta kroz različite slike transformacija, refleksija, transpozicija u predmetni svet, paralelizama, ponavljanjem slika snova i halucinacija.

- a. **Transformacije** u prikazu pesničkih slika „puta“ u kompoziciji romana Vladimira Nabokova, njihov su ključni deo. Transformacije ne služe toliko da istaknu promenu u karakteru o kojoj Bahtin govori kada navodi primere avanturističkog romana transformacije, već Dezintegracija okvira, postupak kojim se širi prostor, izmeštanje iz jednog u drugo vreme. To nije gubitak sećanja, već naprotiv, slike koje izmiču nemoguće je trajno zadržati, kao što je nemoguće zadržati bilo šta: „Tropi su snovi govora. Kroz lavirint šimširovine i biljarske lukove Ardisa, Van je prošao u san“ (Nabokov 2003: 303). Snovi imaju transformativnu moć, premeštanja, i refleksije, kao u Kerolovoj *Alisi iza ogledala*.

Konačno sam po navršenoj šezdesetoj, našao pravu osobu da me svlači i oblači: nekog starog mađioničara koji je u stanju da ode iza zastora prerušen u kozaka i da odmah izađe s druge strane kao Ujka Sem. (Nabokov 2009: 258-259)

b. **Refleksija** se odnosi kako na prethodno izrečeno svojstvo, tako i na asocijacije u vezi sa temom lutanja (*flaneur* temom), puta i razmišljanja, putanja koja obuhvata različito vreme-prostor. Refleksija je slika podudarnosti među likovima i osobinama, problemima koji se ponavljaju, refleksija paralelnih univerzuma i koncentrični krugovi romana: „Hoću reći, junak i junakinja bi trebalo toliko da se zbliže, organski. Da se zbliže, pre nego što užas počne, da se preklope, da se prepletu, da podele bol (Nabokov 2003: 423). Predstavno refleksija jesu slike ogledala koje funkcionišu kao pasaž/medijum odraz u vodenoj površini. oknu prozora ili ručnog sata *Lolita*, *Prozirne stvari*, *Bleda Vatra*, *Ada*, *Stvarni život Sebastijana Najta*. Ogledalo je predmet ogromnog semiotičkog potencijala (Grishakova 200: 28) Ada – Stalna fluidnost, iz teksta u metatekst, metatekstualna dimenzija, sve je svemu, svako se ogleda u svakom. Motivom ogledala, refleksija, sablasti, duhova posebno se bavio Vilijam Rou (William Rowe) u delu *Nabokovljeve spektralne dimenzije (Nabokov's Spectral dimensions 1981)*, i ja smatram interesantnom sa stanovišta hronotopičnosti i prelaženja. Refleksija se iskazuje na polju komplementarnosti likova, tj. prekošenja imena glavnih junaka iz jednog drugi roman (intertekstualnost i intratekstualnost) sa sličnim funkcijama u romanu. *Lolita* je na primer himerična predstava atraktivne prošlosti i roman koji se paralelno ispisuje, dok je u Bledoj vatri uragan.

Mogli bismo da zamislimo **ogledala** koja čine reflektujuće površine kaleidoskopa da budu svetlucave površine sadašnjosti (nova obala do koje je pisac emigrant stigao), dok su fragmenti bojenog stakla komadići prošlosti—ne samo komadići lične prirode, ali i takođe, posebno za pisca, komadići kulturnog mozaika, koje on ili ona prenosi u egzil (Pichova 2002: 10).

Refleksijama su se bavili Mekhejl (McHale), Rou (Rowe), Asman (Asman), Eko (Eco), na način da su doveli u vezu o individualno sećanje i nasleđe kulture. Intertekstualnost i brojne reference u tekstu su u funkciji tog istog motiva i kada su pojedine ja se ogledamo u tvom delu i ti u mom (Tolstoj) i tvoje i moje delo u tvom i mom vremenu. Mi postojimo zauvek. Svi su povezani, kao četvrta

dimenzija, sve je u jedno. “U romanima *Poziv na pogubljenje, Dar, Stvarni život Sebastijana Najta, U znaku nezakonito rođenih* itd.), likovi žive fikcionalni život, koji se proteže zajedno sa vremenom pisanja ili čitanja i tematizovanog kao tekst — osim autorska lična mitopeja (Lachmann 1997: 282–297). U pogledu funkcije hronotopskih motiva u sklopu hronotopa puta, postupak refleksije ima efektnu primenu u prikazu hronotopskih motiva susreta.

Konačno sam po navršenoj šezdesetoj, našao pravu osobu da me svlači i oblači: nekog starog mađioničara koji je u stanju da ode iza zastora prurušen u kozaka i da odmah izađe s druge strane kao Ujka Sem. (Nabokov 2009: 258-259)

U sklopu ove reprezentacije je *doppelganger* motiv koji je takođe u funkciji hronotopa puta. Dvojniki postoje kao refleksija glavnog junaka, dokaz da se naša egzistencija pojavljuje u brojnim oblicima. Funkcija **dvojnika**<sup>89</sup> u narativu je takođe (reinventing oneself, recreation, naša egzistencija se pojavljuje beskrajno mnogo puta – večno vraćanje istog), razrada *doppelganger* motiva uobičajena je i u romanima na ruskom i engleskom jeziku. U vezi je sa centralnim postupkom refleksije i dvostrukim smislom te reči (razmišljanja, misaoni put) i ogledanja. Dvojnost se uspostavlja na relaciji protagonista, Lambert se ogleda u Loliti i ona u njemu. Ona mu je i saputnik i dvojniki. S druge strane, Lambertov dvojniki je i senka koja ga prati je Kvilti. Dvojnost se može iskazati u imenu protagoniste - Lambert Lambert. Šejd (senka koja prati) Kinbota. Takođe, taj motiv nosi u sebi i svojstvo sablasnog, prošlosti koja prodire u sadašnjost. Nabokov eksploatiše taj motiv i parodira radi reprezentacije hronotopa puta, ali prema nekim autorima i zbog dekonstrukcije tog motiva i parodiranja Dostojevskog<sup>90</sup>. Robert Alter je istakao u svojoj odličnoj studiji *Partial Magic (Delimična magija)* da je čitava tradicija “self-

---

<sup>89</sup> U vezi sa ovim motivom i procesa lutanja, putovanja i refleksije i problema izolovanosti pisala sam u svom magistarskom radu *Problem izolovanosti u modernoj engleskoj književnosti*, budući da se odnosu protagonista i njihovih pretpostavljenih dvojnih likova razvijaju posebne relacije koje karakteriše sve dublja pojava izolovanosti.

<sup>90</sup> Dostojevski *Dvojniki* (1846) To je način i da parodira i svojstva detektivskog romana i potrage. U *Loliti* Širli Holms, Arsen Lupen, u *Bledej vatri* Šerlok Holms.

romana,” koja potiče od *Don Kihota*, upotrebljava “pregršt dvojnika” a slike-ogledala kako bi predstavila se svest fiction’s o samoj sebi kao fikciji I spekulirati o odnosu fikcije i realnosti. (Frosch u Bloom 1987: 134). Otherworld – svet duhova, iz imaginarnog izvlači se sablasne prošlosti, *doppelganger* motiv (parodija ovog motiva istovremeno odnos prema Dostojevskom (Davydov u Alexandrov 1995). Imaginacija, Psihološko vreme, vreme snova (Smethurst 2000: 176) “proživljeno vreme, vreme bivanja i postajanja, ali i vreme sećanja; vreme u kome se prisećamo prošlosti, ali ne i budućnosti;

- a. Moguće je da polje **snova** i halucinacije da odgovor na pitanja psihološke karakterizacije likova, ali i bitno je uočiti na koji način učestvuju u izgradnji narativne strukture romana. Snovi su hronotopični i takođe iskazuju refleksiju u pogledu teme kretanja - putovanja, paralelizama u pogledu karakterizacije likova, ali oni imaju važnu funkciju u strukturi romana: “Ima i drugih mogućih račvanja i nastavaka koji se javljaju usnulom umu, ali ovi su dovoljni (Nabokov 2003: 353). Osim toga, neki kritičari poput Virburga, argumentuju da postoji veza između snova i putovanja.<sup>91</sup> Snovima i halucinacijama se često iskazuju nelogičnosti i aporije u tekstu. Refleksija u odnosu na junakov životni put, na planu psihologizacije. U snovima kako to kaže Van Vin ukrštaju se putevi stranaca u *déjà vu* situacijama, “neobični trikovi Hronosovih agenata” (Nabokov 2003: 262) “[...] svoje tadašnje ponašanje mogu objasniti jedino mehanizmom onog vakuuma snova u kojem se okreće poremećen um;” (Nabokov 2002: 136). Snovima se u Nabokovljevim romanima iskazuje tema povratka, povratka snova i refleksija tog sna u odnosu na realnost. Vanovi snovi su ono što Lefevr naziva *espace conçu* (Lefebvre 1991) koji reflektuju čežnju za povratkom u Ardis Hol.

Što su snovi? Nasumičan procesija prizora, trivijalnih ili tragičnih, pokretnih ili statičnih, fantastičnih ili poznatih, sa manje ili više verovatnim događajima dopunjenim grotesknim detaljima, koji mrtvim ljudima daju nove uloge u novim okruženjima (Nabokov 2003: 259).

---

<sup>91</sup> Vidi poglavlje *Prozirne stvari*.

Na primer, u romanu *Prozirne stvari, Dream return* (vidi poglavlje o temi povratka) Person u snu zadavi ženu, brkajući realnost i noćnu moru. Snovi su konkcija sa svetom sablasnim svetom prošlosti, doživljaji iz sadašnjosti i uspomene iz detinjstva. Ovde je od izuzetne važnosti specifičan postupak Lava Tolstoja u romanu *Ana Karenjina*. U smislu kompozicije, osim utvrđenih referenci na Tolstoja, mogu se uočiti veze sa kompozicijski Ljermontov trostruki san igraju ulogu u kompoziciji Ljermontov – triple dream Snovi nisu samo ogledalo moje budućnosti, nemaju funkciju predskazanja niti sa psihološke strane pojašnjavaju trenutne okolnosti, tako da bismo ih interpretirajući došli do toga da nelogičnosti postanu logične. Snovi u sebi sadrže *deja-vu* momenat koji ulazi u strukturu samog romana. *Bleda vatra* (fusnote, indeks, uvod, pesma), *Prozirne stvari* recepcionarna – Armana, *Lolita* – vrlo slično Personu ubistvo se pominje u snovima, a potom se zaista dešava. Životni put paralelizam, transformacija, *Alisa u zemlji čuda* i *Alisa iza ogledala*. San kao putovanje/život u *Znaku nezakonito rođenih* – kada sanovno ja umre po desetohiljaditi put, buđenje je kao nova inkarnacija (Nabokov 83-84).“Fric se smestio u kupe trećeg razreda kada je iznenada ušao čovek sa deformisanim licem. Čim je Franc video putnikovo lice, obuzeli su ga užas i mučnina. (*Kralj Kraljica, Pub*), *Stvarni život Sebastijana Najta potraga za samim sobom*. Halucinacije – takođe, tema povratka, u vidu duhova ljudi iz nekog drugog sveta ili “prošlog života”. *doppleganger* i san.

## **b. Predmetni svet, refleksija subjekta i objekta**

Ostaci, umetničke slike nestalog sveta u prikazu zgušnjavanja vremena u prostoru, opipiljivo i neopipljivo, opipiljivo i moguće, udruženi su u jednu celinu. Opredmećena prošlost nosi određenu vrednost i određenu simboliku. Suvenirni prošlosti, *reliquie reliquiarum*. U romanu *Prozirne stvari* – osim “prozirnost”



značajnu ulogu igra svet predmetnosti, ‘opredmećivanje prošlosti’ (prozirne stvari): “da nesvesno zaronimo u istoriju tog predmeta (Nabokov 2003: 5), to bleđa vatra nečijeg prethodnog sveta: “Prvi put sam čitao *Rat i mir kada mi je bilo jedanaest godina* (u Berlinu, na kanabetu, u našem mračnom Rokoko *Privatstrasse* stanu koja gleda na tamnu, vlažnu baštu sa tisama and patuljcima koji su ostali u toj knjizi, poput stare razglednice, zauvek” (*Govori, Sećanje*, 1995). Opredmećen svet prošlosti u suveniru od alabastera, figuri Armane Šaman u *Prozirnim stvarima* ili vrlo sličnom tom prikazu dve lutke koje reprezentuju Lolitu u izlogu radnje. U funkciji refleksije u susreta, međusobnog ogledanja likova. Ukoliko se naglašava razlika između originala (izvora kome se vraća) i kopije. Suveniri ili čitav niz artikala iz postmodernog sveta plastike u *Loliti. Memorabilia* je i slika ispijanja tople čokolade u gradiću Vit, koja sada ima ima bljutav ukus. U romanu *Stvarni život Sebastijana Najta* – mrtve stvari koje su među živima, U *Pninu* –zubi koje je u Americi zamenio protezom, reminiscencija je Bodrijarovih ideja o problematici simulakruma u modernom svetu: „Sve stvarno je rezidualno, a sve što je rezidualno osuđeno je da se beskrajno ponavlja u fantazmu“ (Bodrijar 1991: 143). U *Bleđoj Vatri*, Šejd i tetka Mod, zlatna kruna, aristokratska prošlost (Feldman 1993: 223) “mi ne živimo samo u svetu misli, mi živimo i u svetu stvari” (Nabokov 2002: 197) nameštaj. Enciklopedija, sto, olovka, nostalgija. U *Adi*, razni predmeti koji su pripadali Vinovima i Durmanovima, magnetofon kneza Zemskog, štap za planinarenje, ručni sat. Umetnuta slika i stvarnost, problematično, Hodašević nepremostiva antonimija, te junak pošto nije u stanju da je prevaziđe, prelaz iz sveta imaginarnog u svet realnosti je ravan smrti<sup>92</sup>što je uočljivo u sva četiri romana koja su predmet analize. Motiv traganja, u slislu izlaska iz realnosti, ono šta znači izvan realnosti, u magično, u svet stvaranja, u svet umetnosti (vidi poglavlje večno vraćanje istog).

---

<sup>92</sup> Vidi Davidov, S. Invitation to Beheading. 1995. U Alexander.

### **5.3. Hronotop puta i diferencijacija hronotopskih motiva**

Iz Bahtinove analize hronotopa razvija se i sistem hronotopskih motiva koji su međusobno isprepletani u književnom tekstu (Bahtin 1989: 252). Nije sasvim jadno da li postoji iakava razlika između termina hronotop i motiv, kao u frazi “hronotope susreta” i “motiv susreta” ili se ti termini upotrebljavaju kao sinonimi (Bahtin 1989: 209). Da bi se uspostavila razgraničenja, Morson i Emerson (1990) su te manje hronotope nazvali “hronotopskim motivima”, dok se kod... nazivaju i “motivni hronotopi”. Često ih prepoznajemo u funkciji centralnog hronotopa, i na taj način pristupamo interpretaciji književnog dela Vladimira Nabokova. Imajući to na umu, postavlja se pitanje, da li nam je ta pojmovna diferencijacija pomaže u interpretaciji književnog teksta. S obzirom na to da se hronotop puta izdvojio kao centralni hronotop u Nabokovljevim romanima pruža velike mogućnosti metaforizacije. Dublja klasifikacija hronotopskih motiva i svojstava otkriće da su oni svi povezani – kombinovani, i igraju važnu ulogu kompoziciji književnog dela, ulaze u samu strukturu romana, a funkciji su centralnog hronotopa. Ti raznovrsni motivi koje nalazimo u književnim delima poput hronotopa susreta/sastajanja, odsustva, nalaženja, granice itd dopunjuju značenja na nivou osnovnog hronotopa. Mogućnosti i za dalju diferencijaciju motiva su velike, i određivanje termina što često zavisi od datog konteksta, od samog književnog dela.

#### **5.3.1. Hronotop puta i hronotopski motivi**

Sju Vajs (Sue Vice) tvrdi da su relacije i diferencijacija između pojedinih hronotopa izražene ukoliko se u tekstu reprezentuje posebno kritičan trenutak (Vice 1997: 202). Taj se princip može uočiti i u priči o putovanju kroz vreme ili tzv. filmovima gde se radnja odvija na drumu (eng. *road movie*). Fokus Nabokovljevih romana nije usmeren ka političko-

društvena pitanja, ta su pitanja samo drugačije tretirana pitanje „krize“ (ratovi, društvene turbulencije, autokratska društva, diktatura, cenzura itd.) predstavljeno kroz prizmu glavnog junaka, njegove lične tragedije u uzaludnim pokušajima da dosegne svet koji nestao usled pre tog društveno kritičnog trenutka i možemo zaključiti da je diferencijacija izrazita.

Danas u teorijskim radovima može naći čitav niz termina kako bi se obeležili hronotopi u književnom delu na različitim nivoima apstrahovanja. Mogu se diferencirati po funkciji i važnosti u književnom tekstu na “primarne/centralne” i “sekundarne/periferne, s tim što su sekundarni ili manji hronotopi podređeni većem, ključnom motivu u književnom tekstu. Nazivaju se u akademskoj literaturi i “hronotopski motivi” ili hronotopi čitavog žanra” (Morson/ Emerson 1990: 374) .

Ladin (1999) takođe razmatra mogućnost diferencijacije hronotopa u književnom tekstu i to na nekoliko nivoa apstrahovanja. O takvim mogućnostima govori sam Bahtin je eseju *Oblici vremena u hronotopa u romanu* i završnim komentarima (Bahtin u Holquist 1981). Kako bi se razrešilo pitanje razgraničenja, hijerarhija hronotopskih motiva u književnom tekstu neophodan je kontekst, tj. specifičnost svakog književnog dela je da može generisati svoj niz hronotopskih motiva u okviru centralnog problema koji se opisuje. Osnovnih pet tipova hronotopa koje Bahtin navodi, mogu su osnovni i veoma zastupljeni, ali svaki taj hronotop sadrži neograničeni broj manjih, svaki motiv odlikuje se različitim svojstvima i postoje različite mogućnosti realizacije u tekstu. Na prvom nivou, mi opažamo ono što Ladin naziva “mikro-hronotopima” (Ladin 1999: 215). Jezik je, tvrdi Ladin, “nabijen hronotopskom energijom”. Jasan primer za tu tvrdnju je jezik kojim govori Lambert, devetnaestovekovni, pseudo viteški stil u savremenom ambijentu servisnih stanica i autostrada. Vitalnost jezika “raste, delimično, zbog tenzija između ‘centrifugalnih’ hronotopskih implikacija individualnih reči i fraza, i ‘centripetalnih’ sila [poput sintakse] kojima su potčinjene ove centrifugalne energije sa koherentim značenjima” (Ladin 1999: 216). Mikro-hronotopi stvaraju se iz jezičkih jedinica manjih od rečenice tako što kontrolišu ovu energiju u književnim tekstovima. Takozvani manji hronotopi, koje treba razlikovati na drugom nivou, odnose se na ono što je Ladin označio kao “lokalni” hronotopi (Ladin 1999: 216).

Unutar pojedinačnog dela i u okviru totalne književne produkcije pojedinačnih autora može uočiti niz različitih hronotopa i složenih međusobnih interakcija, specifičnih za dato delo ili autora; čak je uobičajno da se jedan od tih hronotopa razvije i postane dominantan u odnosu na druge [...]. Pet manjih specifičnih hronotopa (susret na putu, gotski zamak, salon, prag/granica i provincijski grad).

Mada određenja, svakako postoje mnogi su primetili da nije lako utvrditi kriterijum na osnovu kojih se klasifikuju. Moguće da je upravo to prouzrokovalo „hijerarhiju u njihovoj strukturi“. Sam Bahtin govori o svojim hronotopima koji nisu fiksirani, decidirano definisani, već su njihova označavanja uspostavljena prema specifičnostima pojedinog književnog dela. Na primer, hronotop susreta se ne javlja izolovano, već ima svoju funkciju u okviru centralnog hronotopa puta. Stoga hronotopski motive uvek deluju u sadejstvu, u interakciji, u funkciji osnovnog hronotopa: “Ideja hronotopa temelji se na ideji o mnogostrukim, međusobno povezanim, doživljajima vremena i prostora koji postoje unutar jedne epohe, ali i mnogo važnije, unutar jednog teksta” (Paunović-Đurić 2008: 31).<sup>93</sup>

Ovakvo shvatanje pojma *hronotopa puta* značajno je za interpretaciju korpusa američkog romana V. Nabokova. U pitanju su relacione putanje, refleksije, spajanje različitih dimenzija – koncentracija sadašnjosti i prošlosti i projekcija u budućnost. Zaključak je izvedene i posebno imajući u vidu sledeću Bahtinovu tvrdnju koja se odnosi na funkciju određenih hronotopskih motiva u narativu: “ Ali svaka i bilo koja umetnička slika je hronotopična (Bahtin u Holquist 1981) Predstava cikličnosti je u tome važna – različita svojstva koja Bahtin navodi u funkciji centralnog motiva. On pre svega ima funkciju u smislu kohezije i organizacije književnog dela.

Štaviše, moguće je uspostaviti vezu na osnovu Bahtinovih određenja između pojma hronotopa puta i rableovskom hronotopu (Bahtin 1989: 286-371) uzevši u obzir konceptualizaciju puta u Nabokovljevim romanima. Bahtin ga naziva i *životni hronotop* i u vezi sa pojmovnim određenjem karnivalizacije i karnevala. U tom delu ono što Ispituje u vezi je sa predmetom ovog istraživanja. Ideje koje se vezuju za cikličnost sveta u kome živimo i večitog propadanja i obnavljanja, veza sa Ničecom *sve je jedno* koju je

---

<sup>93</sup> Iz doktorske disertacije, Đurić-Paunović, I. 2008. *Osterova Amerika: hronotopske odlike književnog konstrukta Novog sveta*. Beograd: Filološki fakultet, doktorska disertacija.

izložio u *Filozofija u tragičnom razdoblju Grka* (1873). Potom se ta ideja može prepoznati i kod Borhesa u *Istoriji večnosti*, večno vraćanje istog, mit o Odiseju.

Životni hronotop korespondira sa hronotopom puta *en generale* budući da predstavlja večnu rekonstrukciju sveta (kroz sećanje). Rekonstrukcija sveta *ad infinitum*, transformacija. Bahtinovska klasifikacija hronotopa prilikom analize hronotopa u na primeru romana Vladimira Nabokova. Ono što je bitnije je multidimenzionalna i difuzna priroda samog hronotopa, pošto taj pojam sam po sebi nosi ideju kretanja. Bahtin navodi pet specifičnih manjih hronotopa (Bahtin :) susret na putu, gotski zamak, hronotop salona, provincijskog grada i praga. -voda, reka, gradovi –mesta, geografska područja – pustinje, oaze, meandri, arhitektura. Heterohronija igra različitih hronotopa, u individualnim tekstovima i žanrovima. Pomenuta refleksija na nivou narativa Neosporno je da je Slika-kristal Delez (1990: 76), Gatari, pesnička slika (image), mentalna slika, muldimenzionalni svetovi.

### 5.3.2. Hronotop puta kao potraga

Sa stanovišta formalnog okvira, podudarnost u narativnoj strukturi romana uočljiva je tako što za junaka postoji (zamišljena) **tačka povratka**. Hronotop puta u romanima *Lolita*, *Prozirne stvari*, *Ada* i *Bleda vatra* iskazuje se kao potraga i podrazumeva figurativni povratak glavnog junaka ka nostosu, a realizuje se putem imaginacije i sećanja tako što dolazi do fuzije sadašnjosti i prošlosti (relacija Dolores Hejz – Anabel), odnosno temporalnih i prostornih dimenzija, gde se linearnost u prikazu isključuje. Prema konceptualizaciji puta *izvor-put-cilj* (Kovesces 2002: 7), odnosno odisejskom paternu (Nikolajeva 2005: 141) *dom-odlazak-dom* potraga je u stvari povratak unazad.

Hronotop otvorenog puta (npr. u *Loliti*) samo je jedan od motiva i pripada krovnom pojmu. Kod Nabokova kretanje (elipsasto-ciklično) kroz vreme-prostor ima prominentnu ulogu. Potraga je koncipirana tako da se iskazuje čežnju, nostalgiju junaka za povratkom: “njihova projektovana destinacija je ona gde se nadaju da će naći dom (i u sebi), neko

iluzorno mesto gde se prostorno-vremenske relacije percipiraju tako da su još uvek neozleđene. Kretanje se konstruiše kao putovanje natrag, a ne od doma” (Laderman 2002: 144).

Junak ide putem rekonstruisanja izgubljene zemlje i izgubljenog raja. Rekonstruisanje odnosno povratak „izgubljenom raju“, na primer u *Adi*, Vinovo ispisivanje romana vodi do Ardis Hola detinjstva. Modifikacija takvog mita u *Loliti* praćena je mitom o putovanju u obećanu zemlju – konstruisanje pastoralne idile Arkadije. Odredište je hipotetički konstrukt, nalazi se između imaginarnog i stvarnog (npr. *Zembla* u *Bledoj Vatri*). Međutim, iako je trasiranje zamišljene putanje protagonista usmereno ka ponovnom povratku u pribežište ljubavi i sreće, ono se, zapravo, transformiše susprotno od iscrtanog, kao put u htonični zagrobni svet, u Had, a konačno odredište je smrt. Tako da se u tački povratka iskazuju značenja koja se generišu tokom „puta“. Tačka povratka podrazumeva psihološko vreme, sablast prošlosti koja uvek živi sa junacima romana (Bergson 1927). Potraga se, dakle, iskazuje, i kao *mnemotop* (Purdy 2002: 447) i kao lični individualni put sećanja, ali i kao transkulturalni prostor koji dele čitaoci, autor i protagonisti.

Na najvišem nivou apstrakcije, potraga se prostorno- vremenski uključuje dimenziju čitaoca-interpretatora - putnika. Postoji niz mogućnosti (puteva) prilikom čitanja i tumačenja književnog teksta romana na osnovu različitih referentnih znakova. *Bleda vatra* je, na primer, u svojoj srži koncipirana tako da se prema savetu priređivača teksta može čitati počevši od Kinbotovih fusnota, Šejdove pesme ili potpuno hronološki. Takođe, fokalizacija/ugao posmatranja može da generiše brojna značenja. Tako da na tom najvišem nivou apstrahovanja, junaci ne umiru, oni žive u sećanju čitalaca i njihovo pribežište se, realizuje kao književni tekst koji se stalno iščitava – beskonačno putovanje.

Hronotopski motivi susreta, praga i „doma“ najprominentniji su u funkciji hronotopa puta. U tekstu su vidljivi i drugi manji hronotopski motivi u funkciji hronotopa puta prema Bahtinovoј klasifikaciji poput motiva provincijskog grada ili zamka. Hronotopski motivi (Bahtin 1989: 375) su dijaloškoј vezi sa ujedinjujućim hronotopom puta.

### 5.3.3. Hronotopski motiv susreta u funkciji hronotopa puta

Kako je već rečeno, „put“ ima kohezivnu ulogu u organizaciji pojedinih motiva unutar književnog teksta. Zbog svog uvek metaforičkog svojstva (Bahtin 1989: 373) i zato što označava jednu kriznu situaciju, životni preokret gde se na putu, sudbonosnih susreta spajaju prostorne i vremenske odrednice, susret sa drugim kao samim sobom, u bliskoj vezi sa prethodnom opisanim hronotopom praga. Motiv susreta u funkciji osnovnog hronotopa može igrati ulogu u zapletu kakav je slučaj u Nabokovljevim romanima *Lolita*, *Prozirne stvari*, *Ada i Bleda vatra*. Relacije i susreti između protagoniste romana i putnika Hamberta Hamberta, Persona, Van Vina i Šejda sa jedne i pratilaca Lolite, Armane, Ade i Kinbota sa druge strane, predstavljaju i čine neraskidivu prostorno-vremensku nit na putu do imaginarnog odredišta. S tim u vezi je uloga halucinacija i snova o kojima je već bilo reči. Hronotop susreta se naravno po prirodi stvari mora dovoditi u vezu sa hronotopom granice i hronotopom puta, „Često se dešava da se u Nabokovljevim delima ličnosti sa kojima se junak susreće ili slika koju vizualizuje u jednom trenutku života vraća kako bi ga u narednom progonila“ (Conolly u Alexandrov 1995). Bahtin navodi hronotopski motiv susreta u posebnom odnosu sa hronotopom puta i karakteriše ga kao ključni/krizni događaj u životu junaka (Bahtin 1989: 373). Na primer, Okidač kada Lambert ugleda Lolitu to prema njegovoj pripovesti budi sliku izvesne Anabel iz prošlosti. Taj susret pokretač potrage za onim čega u realnosti nema. U Pninu, profesor V. Sedi. U prozirnim stvarima susret Hju Persona i Armane Šaman u vozu odrediće sudbinu glavnog junaka. On će potom u na svom poslednjem putovanju pokušati da rekonstruiše sve etape puta i tu scenu u vozu. Sudbonosni susret Hamberta i Lolite paralelno se odvija susret čitaoca sa pričom. Susret sa književnim likom u tekstu romana .Sudbonosni (Bahtin 1989: )susret je i stecište liminalnosti, na primer u slikama refleksija, san, dvojnik, susret sa samim sobom kao sa drugim, soba sa ogledalima nastavlja se na prag.

#### 5.3.4. Hronotopski motiv granice/praga u funkciji hronotopa puta

**Preplitanje sa motivom susreta odnosno domom.** Najprominentniji motivi u funkciji hronotop puta su hronotopski motivi praga, imajući u vidu važnost transformacija u narativnoj strukturi romana. Van Genep (Van Gennep, 1909) i Tarnera (Turner 1963). Liminalnost i hronotopski motiv granice. Od latinske reči limen - prag, nešto što postoji između stvari, ne biti ni ovde ni tamo, biti i ovde i tamo (Van Gennep 2005: xiii). Objašnjenje iz antropologije, teorijski u interpretaciji i analizi književnog dela i kultura. Prvo XY kretanje do prelaska granice ili između X I Y postoji prostor kao fantom (kao kad Alisa upadne u zečiju rupu) Tarner govori o “mestu koje nije samo mesto”, primeri lavirint, ukleta kuća, gotski zamak. Liminalnost je akcentovana kao krajnje stanje. Ruski formalizam – Prop (bajke), Andersen *Snežna kraljica*. Džozef Frenk (Joseph Frank, 1963) – , modernisti poimaju svet spacijalno. Fuko – heterotopija, prostor izgubljenog vremena, prag/granica ne-mesta.

Postoje ključne tačke u siže (Bahtin 1989: ) gde se na putu, spajaju prostorne i vremenske odrednice, odnosno dolazi do fuzije sadašnjosti i prošlosti tačke povratka (u večnom vraćanju istog), na primer vozovi znakovi liminalnosti, večitog prelaženja, ali prolaznosti naših života. 375 *Zamak* je zasićen vremenom, gotski roman, okrenut je prošlosti. Tragovi vremena u njemu imaju istina, donekle muzejsko antikvarni karakter-*sl.* „Gostinska soba, provincijski malograđanski gradić sa njegovim memljivim životom-Flober, postojanje koje se ponavlja bez događaja, krug nedelje, krug meseca, krug čitavog života (Bahtin 1989: 375). Takve primere možemo pronaći kod Gogolja, Čehova ili Turgenjeva, vreme je zamrznuto, a mnogi prostori u kojima se kreću Nabokovljevi junaci upravo odgovaraju ovim Bahtinovim opisima.

Narativ putovanja (narativno inkorporirani elementi putopisa) Zbog svog uvek metaforičkog svojstva (Bahtin 1989: 378) i zato što označava jednu kriznu situaciju, životni preokret takvu funkciju na primer ima most u *Znaku nezakonito rođenih*. Hronotop granice u funkciji centralnog hronotopa pokazuje izmeštenost glavnih junaka iz prostora-vremena



sadašnjice, konstantno u situaciji koja je „ni tamo, ni ovde, its identity is still tenuous, still defined within a liminal space, between two shores. (Pichova 2002: 5) kao šetnja kroz had u Loliti “Parodija hotelskog hodnika. Parodija tišine i smrti.” (Nabokov 2002: ) Hodnik, pasaž, interval između dva otkucaja srca u Adi.

Hoteli, moteli, hotelski hodnici, recepcije su prostori liminalnosti. Hotel *Askot* u Prozirnim stvarima ili motel *Začarani lovci* u *Loliti* i druge vrste smeštajnih objekata koje opisuje, paradoks doma na putu, hronotopski granica i susret, liminalnost, iluzija razgraničenja, stapanje, transformacije je da služe kao ogledalo - model koji je reminiscentan na Kerolovu *Alisu iza ogledala*. Kao da postoji ivica, prolaz, prozorna pokretna vrata, vrata sudbine kroz koja se ulazi u drugi svet, trajanje u prošlosti i nenadoknadivo. Hotel u Nabokovljevim romanima u stvari obuhvata i prošlost i sadašnjost mogao bi svojstvima bahtinovske klasifikacije odgovarati motivu začaranog zamka, kao što je to slučaj u Loliti, ključna tačka u sižeju je hotel *Začarani lovci*. Hotel može biti dodatni izvor nostalgije kao *Askot* u Prozirnim stvarima koji se pokazuje kao fatalan za glavnog junaka. Prostor liminalnosti je I kuća bašta u Adi, brod.

Hronotop praga sa referencom na slike refleksija „motiv ogledala“ Perspektiva kamere i sećanje – transformativni momenti gde se iz odraza u ogledalu premeštamo u drugo vreme ili gde kao u *Pninu* prostor parka ima transformativnu funkciju **Ogledalo (okno prozora)**. U Bledoj vatri, vreme narativa je gotovo neuhvatljivo i zavisi od tumačenja, iz čijeg ugla se posmatra svet: Šejdovog ili Kinbotovog. Data je perspektiva dvostrukog vremena, budućnost i prošlost se reflektuju jedno u drugo i zamagljuju razgraničenja. Postupak refleksije je i u funkciji hronotopa granice i hronotopskog motiva susreta.

Hronotop susreta i hronotop granice se često kombinuju. *Prozirne stvari* su konstruisane na „pragu“ između sveta fenomena i sveta noumena, imaginarnog i realnog, prošlosti i sadašnjosti. Tako Nneko sa praga (opet persona?), sa one strane doziva Persona. Slično je i sa telefonskim razgovorima u romanima *Lolita* i *Ada* koji sećanju daju čulnost, zvuk kao u naslovu Nabokovljeve autobiografije na engleskom jeziku *Govori sećanja*.

Ali hronotop praga se iskazuje u svim tačkama gde se stapaju vreme-prostor nam Prevozna sredstva naročito vozovi. **Vozovi** su posebno apostrofirani kao liminalno područje transponovanja iz jedne u drugu dimenziju. Posebno su akcentovani vozovi kao liminalni prostori u *Stvarni život Sebastijana Najta* i *Pnin* gde se životni put junaka metaforički predstavlja kao ulazak u voz koji ide u suprotnom pravcu. Mark Ože (Marc Auge) je dao tom prostorima termin "nemesta" odnose se na antropološke prostore prolaznosti, stanice, aerodromi, hoteli itd. Mišel Fuko je u eseju, „O drugim prostorima“ („Of Other Spaces, Heterotopias“) iz časopisa *Diacritics, heterotopije* udaljavajući se od 'unutrašnjeg prostora' Bašlarove poetike dao naziv heterotopije; Spoljašnjii prostor je prostor u kome živimo, u koji izlazimo iz sebe, baš onaj u kom se događa erozija naših života...'(Fuko 2005: 31) nespojive lokacije.

Za razliku od filma, gde postoje različiti modaliteti prikaza fragmentarne prošlosti, halucinacija, realnog i imaginarnog prostora, književnost mora da pribegne eksperimentalnošću u prikazu ovakvih prostora. Kod Don Delilo sličnu funkciju imaju tuneli i metro stanice.

*Dominira domen prostora putovanja* – putevi, vozovi, hoteli, stanice, žičare itd. (i destinacije, toponimi, npr. grad *Vit* u romanu *Prozirne stvari*) u su namerno dati u funkciji fabule ali njihova sekundarna funkcija refleksivna. Osim vozova koji su leitmotiv u svakom romanu, Hana Pičova (Pichova Hana) je primetila da se brod konceptualizuje” kao fioka na primer, ne slučajno zato što su “Nabokov i drugi ruski emigranti tako napustili zemlju”. Brod u *Adi* na kome se sastaju *Vin* i *Liset* ima sličnu funkciju. “Tako, fioka duboka kao prtljažnik broda”, jeste amblem ličnog sećanja u tranzitu (Pichova 2002: 121, beleške). Motiv se javlja u romanu na ruskom jeziku *Mašenjka*, a sličan motiv je zastupljen u *Prozirnim stvarima*, u sobi hotela *Askot* u kojoj odseda *Person*. Taj motiv može biti simbol onoga što predstoji, samog putovanja, preterano poetsko slikanje cilja na poetsku prirodu povratka u prošlost. Sve te epizode na tranzitnim mestima deluju kao mesta čarolije, magije upravo kao iz *Kerolove Alisa u zemlji čuda*.

Ambijent u funkciji prikazivanja unutrašnjeg stanja. Ambijent i traganje za dubljim shvatanjem života su povezani. To su zapravo pre metafore nego mesta, ispunjena mentalnom vežbom, **prostor refleksije, mesta da se utone u uspomene**. Uspomene kako

smo rekli osim ličnog podrazumevaju i opšti karakter. Granica se može iskazati kao kulturni limbo, npr. **Biblioteka** u *Bledej vatri* što je reminiscencija na slične motive kod Umberta Eka *Ime ruže*, ili biblioteka kod Tekerija. Taj motiv dominira, a vrednost tog motiva prevazilazi kontekst datog prikaza, zbog intertekstualnosti, relacija sa kulturnim sećanjem (Asman 2007: 16). Na primer, evokacija Tolstoja da li aluzijom na neko njegovo delo ili obnavljanjem tolstojevskog postupka predstavlja autobiografski momenat i evokaciju vlastitog detinjstva<sup>94</sup>.

Za razliku od filma, gde postoje različiti modaliteti prikaza fragmentarne prošlosti, halucinacija, realnog i imaginarnog prostora. Ili na primer kod Virdžinija Vulf *Izlet na svetionik*. Gumbrecht (Gumbrecht) ih označava kao "trenutke inteziteta," fraza koja evocira raniji modernistički jezik estetskog doživljaja (Virdžinija Vulf "*moments of being*," Džojsove epifanije Prustovo "nevoljno sećanje" (Mattison 2013). Izolovan trenutak pre nego kontinuitet. Posebnost tog trenutka na tom mestu, jedan jedinstven, neponovljiv i nepovratno izgubljen. U Prikazu liminalna mesta moguća je fuzija emocija, impresija, sadašnjosti i dominantne prošlosti, koncentracija različitih perspektiva, junak transponovan iz jedne u drugu dimenziju

“Možemo da izučimo dinamiku odnosa...američki mit se tako može preispitati u svetlu liminalnosti.” (Aguire 2006: 125) Liminalnost kao trajno stanja (dislociranje-odsustvo doma), pluralitet, Humbert Humbertova sećanja na planine Apalačija (on ih naziva Šatobrijansko drveće. Isto je i u *Ada*, većoj pesmi u poglavlju 22

Ritualizacija puta - fizičkog prelaza postaje obred duhovnog prelaza. Putovanje se više ne svodi na puki čin prelaska, njega sada omogućuje na nematerijalan način jedna individualizovana sila. (epifanija prošlosti, sadašnjosti, budućnosti)

Paralelni univerzumi. *Terra* i *Antiterra*, realnost i fikcija su nepodeljeni. Naš svet je u Antiteri svet fikcije stvarnost Amerike – prostota, banalnost, Rusija – surovost. U *Adi*, opis geografskog prostora, Amerikorusija. Ljubomir Doležel *Heterocosmica*

Amerika se generalno različito konceptualizuje, ali definitivno se u književnosti može shvatiti kao polje liminalnosti. Kao prostor traganja, lutanja Ožeovo nemesto.

---

<sup>94</sup> Vidi Uvod.

Amerika pruža samo pokušaj utočišta i himera utočišta, ali u stvari prostor lutanja: “Šta za ime sveta, mogu Doroti Hamerson značiti Grčka i Istok s njihovim haremima i robinjama” (Nabokov 2002: 197)

Istorijsko-geografski, zapadna granica *Frontier*<sup>95</sup> kao najveće svojstvo takvog prostora udružuje se sa “putom unatrag” Nabokovljevih romana. Uvek se javljaju prostori novog obećanja (*Mobi Dik*), novi horizonti (*Haklberi Fin*), a mogu biti područje želje i požude što je upravo značajno kad je reč o Nabokovu.

Međutim, postavlja se pitanje kako završava taj san o Americi. Kao što znamo, Nabokovljevi junaci nemaju budućnost ili budućnost ne priznaju. Uronjeni u osunčani svet prašnjavih stvari prošlosti, oni se u toj realnosti osećaju izopšteno. Najčešće se njihova izolovanost kontrastira sa bezosećajnošću, indiferentnošću likova poput Armane ili Lolite.

San o putu ka budućnosti suspendovan je, osujećen je zbog nekog ključnog događaja u prošlosti: “Stari ideal nije dovoljan” (ed.Vukčević 2008: 400) – to Nabokov deli sa ostalim američkim piscima modernizma U *Loliti* Amerika zadivljujuće prostranstvo: “posmatrajući američko prostranstvo, on vidi “ ludi ćilim melanž ličnih asocijacija, književnih aluzija, bajkovitih naselja—na prilično sličan način kao što vidi oblik Klera Kvintlija<sup>96</sup> in the scraps svog frustriranog i očajnog iskustva” (Bruss u Bloom 1987: 44).

Kao da Amerika nije samo po sebio pribežište već je u potpunosti moguće vratiti se svetu nabokovljevog detinjstva. “...da baci senku na lirske, epske, tragične, ali nikad arkadijske divljine Amerike. Lepe su, srcerazdiruće lepe, te divljine, poseduju neko svojstvo razrogačenog, neopevanog, nevinog predavanja koje više nemaju moja lakirana kao igračke blistava švajcarska sela i iscrpno slavljani Alpi. (Nabokov 2002: 185)

Američki prostor kako ga definiše Frank, počinje kao prazni pejzaž, okvir apstrakcije, I likovi smešteni u tu prazninu prinuđeni su da sami osmisle suštinu I egzistenciju...Američki je otvoren i ispražnjen od istorije. (Smethurst 2000: 306)

Američki film, vestern, introspektivni prostor. Roman na putu, *Keruak na putu*, *Telma i Luiz*—dva glavna žanra američkog pejzaža,, autoputevi, moteli i istančano – scenični

---

<sup>95</sup> Vidi Vila (Willa Cather) ide u suprotnom pravcu od tog mita, prof. Hazard proučava *frontier* književnost.

<sup>96</sup> Brus se u ovoj rečenici poigrava sa rečima Quilt (Bruss)

prizori na primer Velikog Kanjona. U *Bledoj Vatri* prikazan je geografski pejzaž zemalja poput (Idoming) (Ajdoming) i Utana (Jutana) i Apalačijske planine.

**Amerika se takođe percipira hronotopski** motiv, koncentracija vremena u prostoru. Istorijski Amerika ‘između’, ‘na prelazu’, potencijal, transformativno (nazavršeno). Amerika kao odredište, mesto kretanja i puta – the possibility of a beyond. Staromodna Birdsljiska škola...staromodna kao konzerva (Nabokov 2002: 197). Veličanstvena destinacija – urušen sam (izgubljen svet/ ljubav), umirući san: Ogoljeni, kruti, drečeći stihovi veoma su tačno saobraženi izvesnim besperspektivnim i groznim predelima I figurama, i uveličanim delovima tih predela i figura kako ih psihopate crtaju prilikom testova. (Nabokov 2003: 287)

U *Adi* je kreiran zamišljeni *topos*, na imaginarnom američkom kontinentu “Ti si otišla u Boston...a ja sam otišao na ranč *svoje* tetke u Loliti, država Teksas. (Nabokov 2003: 11). Moguće da je zato Nabokov u *Bledoj vatri* nazvao orkan Lolita Iz knjige na neki način se izvlači zemlja. Lo možda nije marila za pejzaž, ali je Humbert konačno nešto otkrio na Divljem Zapadu, tradicionalni prostor u književnosti za egzilična lutanja i ponovno nalaženje doma, a istog trenutka, prostor koji postoji kao inspiracija za ispisivanje samog romana:

Udaljene planine. Bliske planine. Pa još planina; plavičaste lepotice koje nikad nisu dostižne niti se pretvaraju u naseljeni breg za bregom; jugoistočne planinske vence, visinske promašaje kada su posredi Alpe; srce i žiličasto sive kamene kolose, neumitne vrhove što se pomaljaju niotkuda na okuci auto-puta; šumovite gorostase sa sistemom uredno poklopljenih tamnih smreka, mestimice narušene bledim pramenovima jasika; ružičaste I jorgovanske formacije, faraonske, falusne, “neizrecivo preistorijske” (po rečima blazirane Lo); strme bregove crne lave; ranoproletnje planine potkraj leta, zgrbljene, masivnih egipatskih udova podvijenih ispod nabora mrkožutog umoljčanog pliša; zobena brda, istačkana zelenim okruglim hrastovima: poslednju riđu planinu s bogatim ćilimom lucerke u podnožju.  
(Nabokov 2002: 172)

### 5.3.5. Hronotopski motiv doma u funkciji hronotopa puta

Prema konceptualnoj metafori cilj, odredište, Nikolajeva (2005: 141), Spengler (2009) povratak unatrag domu (Laderman 2002: 144). Prostorno-vremenski izgubljeno plus konstrukt stopili su se u jedno. Nije mesto već prostor. Nazvali smo ga hronotop doma zato što uključuje težnju junaka za povratku ka sidru, centru, izvoru, povratku izguljenoj zemlji, izgubljenom raj, svetu detinjstva najčešće. Rekonstruisanje izgubljenog ima tragične posledice kao u *Loliti* (Hambert uništava Loliti detinjstvo u želji da povрати svet *La Mirane*), ili u *Prozirnim stvarima* (Person ubija Armandu u snu budući da njegov život nije postao san kakav je zamišljao pri drugom putovanju u Vit već noćna mora), dakle fizički je nemoguć povratak nostosu, moguć je nostos kao stalno vraćanje istom. Nostos kao što je već rečeno može biti izgubljeni svet detinjstva (najprominentnije *Ada* i *Lolita*), gubitak voljene zemlje (*Bleda vatra*) ili metaforički gubitak sopstvenog života (*Prozirne stvari*)<sup>97</sup>. No, na dubljem interpretativnom sloju tako gde se put konceptualizuje kao pripovest, gde su su i autor, i narator, junak i čitaoci uključeni u rekreiranje teksta, tako tekst romana postaje imaginarni nostos. U tom smislu, hronotopski motiv doma korespondira sa definicijom Bahtinovog stvaralačkog hronotopa: "Svet koji stvara tekst, uslovno stvaralački hronotop (Bahtin 1989: 383). Rekonstrukcija je zasnovana na kreativnoj moći sećanja i ima stvaralački potencijal u sebi. Zapravo, ova ideja o imaginarnom domu sublimirana je u frazi Začarani lovci/Ulovljene čarobnice (*Enchanted Hunters/Hunted Enchanters*) iz romana *Lolita*. Začarani lovci jeste ime hotela u koji Hambert odlazi sa Lolitom i označava potragu za imaginarnim domom, izgubljenim rajem detinjstva, konkretno sveta hotela *La Mirana* (razglednica) gde je Hambert odlazio kao dečak. Odisejski patern koji postaje heraklitovski patern?

U romanu *Lolita* – idilične scene Arkadija, **pejzaž** za Hamberta, pastorala po Americi. Konceptualizacija doma sa one strane. Bajkovito carstvo, ali i bolsni užas. Lažni dom, zato je liminalnost. Večno vraćanje istog kroz mit o novom životu. (v. teorije iz turizma) Hamberlend, Zembla, Severnoamerička estotija na planeti Antiterra of *Ada*..

---

<sup>97</sup> Suštinsku igru reči Witt/ Vie u romanu *Prozirne stvari*

Contrast sa patrie perdu. Kao i svi Nabokovljevi izgnanici on je zarobljenik “prisoner of Zembla.” (Peterson u Bloom 1987: 95) Zembla govori o unutrašnjem stanju junaka.

Transpozicija doma u **prirodni ambijent**. S tim u vezi su stalne slike prirode Endru Marvel „Vrt“ gde su hronotop prirode i ljudskog života povezani (Bakhtin), povratak u nostos, utočište u izmicanju, Priroda pulsira, prostorno-vremenski (planine, geografija) odredišta koje izmeće, reminiscencije na prošlost na primer razglednica hotela Mirana iz Hambertovog detinjstva ili caristički emigrant, geografija i istorija i moderni svet sa naglaskom na jednokratne stvari, konzumerizam koji razbijaju epifanjske slike zalaska sunca. Ocrtna maršruta, mapa tog romana, mapa Hambertovog puta ka svetu koji više nije tu, ka Loliti koja ne postoji. Kolaž različitih polja stvari, ostataka povezanih u jedan kontinent (Steindal u Bloom 1987: 245). Pejzaž natopljen emocijama o prošlosti u kontrstu sa svet plastike i stari svet. Prikaz savremenog univerziteta koji liči na opise iz Bodrijarovog Simulacija i simulakrum. Zembla, pejzaž kao unutrašnje stanje. Motiv Veverice u Pninu koji asocira glavnog junaka na davno izgublenu ljubav Miru Meločkin (*št u prevodu sa ruskog veverica*). U *Bledoj vatri* cikličnost prirode i vreme simboliše tok. Motiv fontana kao tok – večno vraćanje, beskonačno postajanje iz ništavila. Cikličnost prirode, vetar, voda – prostor refleksija. U Adi ima pregršt takvih slika i umenima kao, Akva, dok Van Vin objašnjava prostor i vreme kroz pulsiranje prirode, ciklična kretanja, otkucaji srca. Vordsvortova veza prirode i subjektivnog vremena, recollection - *I/eye* u *Bledoj vatri*. Delezova slika kristal u odsjaju mesečeve svetlosti – cikličnost u kretanju nebeskih tela mesečeve mene, sunčev izlazak i zalaza (evokacija povratka).

Bašta se fikcionalizuje kao nostos, a to je ujedno i literarni prostor, prostor kulturnog sećanja, prostor mog ličnog vremena, moje imaginarne zemlje, nostalgija za mojoj zemljom koja ne postoji. Arkadija u *Loliti*, zemlja pastoralne sreće. O pejzažu piše Anapaola Kakonji (Anapaola Cacogni u Alexandrov 1995).

Ona dovodi u vezu Šatobrijana i Nabokova u smislu pejzaža i edenskog vrta. Šatobrijan piše o Americi u *Voyage en Amerique, Atala i Rene*. U tom delu se ujedno javljaju duge zajedničke teme poput incest, asocijacije na Liset, *Memoires d'outré-tombe*, u domu predaka Van poseduje primerak *Atala*. Osim toga, ta pastorala prikazuje edenski vrt, šume Novog sveta. Tekst je interpoliran rečenicama iz francuskog iz *Atale i Renea*. Rene

sadrži referencu na Bodlerov *L'invitation au voyage* koji je prominentna tema u Adi. Evokacija povratka povezana je sa kulturnim sećanjem a vrednost tog motiva prevazilazi kontekst datog prikaza, zbog intertekstualnosti, relacija sa nasleđem (Asman 2007: 16). U tom smislu, reminiscencije na Tolstoja su ujedno autobiografski evokacije vlastitog detinjstva<sup>98</sup>.

Na kraju, postavlja se pitanje da li se kod Nabokova Odisejska shema dom-odustvom na kraju preinačuje kao promejska jer se izgubljeni dom transcendentira u stvaralaštvo?

#### 5. 4. Hronotop puta i funkcije

Priča o putovanju “Važnost teme putovanja evidentno je od početka do kraja. Scene kretanja se smenjuju (Pichova 2002: 29). Putovanje kao potraga manifestuje se na razne načine – ali osnovno je da se putovanje unatrag, do dimenzije prošlosti putem ličnih uspomena, ali i uspomena na nečije lično kulturno nasleđe, a ta prošlost prostire se izvan granica nečije zemlje i zbog toga se tiče svakoga. Zašto priča o putovanju junaka kroz prostor i vreme?

- Tradicija romana/matrica u svetskoj književnosti, Nabokov pripada toj tradiciji (i izmiče toj tradiciji, postmodernizam) *post-Babelian internationalist perspective (vidi Druge obale)*
- Ničeova ideja da je *sve je jedno*, sve se reflektuje u onom drugom, postoji mnoštvo interpretativnih mogućnosti. Mogu se uočiti snažne relacije svih aktera u odnosu na tekst romana. Hronotop puta reflektuje se na svim nivoima u strukturi književnog teksta: junak, narator, autor, čitalac i čitalac koji to još uvek nije.
- Mogućnost izmeštanja iz realnog putem imaginacije. Stvara se iluzija doma.

---

<sup>98</sup> Vidi Uvod str.



Reprezentacija puta i refleksivno razmišljanje su povezani na takav način da se time nadoknađuje gubitak kroz spacijalizacijalizaciju vremena (Abbeele 1993: xix).

- Kohezija u fragmentiranom i nepouzdanom sećanju, uverljivost neuverljivog pripovedača, putovanje odoleva aporijama u tekstu. Čak i kad postoji naizgled čitav niz nepovezanih fragmenata njih sve povezuje konceptualizacija putovanja: „[...]sam momenat putovanja, *puta*, realnog je karaktera i unosi suštinski organizacioni realni centar u vremenski niz tog romana (Bahtin 1989: 215)
- Refleksija, misaoni tok naspram radnje. Postavlja se pitanje šta je istinski zaplet, ako je prava drama je unutrašnji svet junaka. U hronotop puta se učitavaju prostorno-vremenska iskustva, impresije, predosećaji i intuicija, emocije i maštanja.
- Beskrajni lavirint različitih puteva/opcija/, transformacije, smisao je u stvaranju, u kreativnosti, diverzitet, varijacije, mapa puteva. Jedna priča bez konačnog suda i bez krajnje destinacije. Korepondira sa idejama iz rableovskog hronotopa: Bakhtin je predložio termin *unfinalizability* (*nezavershennost*)<sup>99</sup> as an all-purpose carrier of his conviction that the world is not only a messy place, but is also an open place (Emerson, Morson 1990: 36). Beskrajna mreža puteva.

Na kraju puta sada se nalazi granica koju nismo ranije uočili, I menja način na koji vidimo on this side of it. (Nortwick 1996: 12). Kroz ovo svojstvo se reflektuje Ničeova ideja o cikličnosti i večnom vraćanju istog<sup>100</sup> ili Borhesova da bi lavirint iz koga se ne može pobeći mogao da se sastoji iz beskonačnog ili nijednog broja okreta.

---

<sup>99</sup> Nabokov se užasava interpretacija, mnogo toga je neobjašnjivo, zamagljeno tako treba i da ostane

<sup>100</sup> Vidi poglavlje Tema povratka i večno vraćanje istog

## 5.5. Zaključak

Teorijska analiza Mihaila Bahtina o različitim tipovima hronotopa od značaja je za interpretaciju romana Vladimira Nabokova i to pre svega u kontekstu zaključaka koji se odnose na tačke u narativu gde pojam vreme-prostor funkcioniše kao totalitet na planu strukture i sižea romana (tekst i metatekst). Hronotop puta ima šire značenje u kategorizaciji pojedinih tipova hronotopa i obuhvata čitav niz hronotopskih motiva koji su u funkciji centralnog hronotopa puta. Razlike među pojedinim hronotopskim motivima u romanu, a posebno u korpusu romana Vladimira Nabokova nisu uvek izražene. U prilog tome ide i Bahtinova tvrdnja o prožimanju pojedinih motiva (Bahtin 1989; Holquist 1981), ali Hačinsonova analiza diskursa putovanja i preispitivanje pomenute Bahtinove teorije u odnosu na klasifikaciju hronotopa i shvatanja hronotopa kao hronotopa (životnog) puta. Razlog zbog čega se hronotop puta tako definiše leži u činjenici da je taj pojam kompleksniji – obuhvata vreme-mesto junaka, naratora, autora i čitaoca, u sebi sadrži svojstva Delezovog koncepta slika-kristal (Delez 2010: 76). Zbog toga će u analizi korpusa romana Vladimira Nabokova biti uzeti u razmatranje hronotopski motive u funkciji osnovne teme i „putopisnog“ okvira priče. Vreme- mesto puta u romanima Vladimira Nabokova tretira se kao nešto što je difuzno, fluidno, nezavršeno, dinamično i u dijalogu sa čitaocem. Budući da se prostorno-vremenska dimenzija u tekstu romana zasniva na ideji rekonstrukcije, primarna je u romanima tema povratka, a implicira ideju o našoj egzistenciji koja se pojavljuje beskrajno mnogo puta, kao nekakva reinkarnacija sopstva u sećanju i sveta u sećanju - ponavljanje *sebe* u prošlosti koja se nije bila moguća onako kako je bilo zamišljeno, ali je mogla i ostala je samo kao spekulacija (putovanje kao nov život, kada *odlazim iznova sebe stvaram*.)

Čovek je knjiga, sama knjiga se uzdiže i ponire, i uspravlja se o izderano koleno. Jedna misao-lik, zatim još jedna, razbija se o obalu svesti, i mi pratimo stvar ili biće koje smo oživeli: zalutali ostaci nasukanog života; troma maštanja koja puze, a zatim šire skupljena krila. Oni su, ti životi, samo tumačenja glavne teme

(Nabokov 2003: 159).<sup>101</sup>

Junaci Nabokovljevih romana imaju ponekad imena utvara kao što je to Šejd (Shade) ili ih on naziva himerom prošlosti. Fantomsko je prisutno i kao nagoveštaj smrti junaka na kraju put te ispovesti. Tema sablasti, htoničnog, pošto nisu u stanju da se adaptiraju na realnost oni su svedeni na život duhova (Pichova 2002: 23). Zato Nabokov uvodi reminiscencije karakteristične i za gotski roman: memljive kuće, senke. Način da se nadomesti izgubljeno je pripovedanje. Tako da putanja inicirana “prošlim” sablasnim vodi putnika do poslednjeg odredišta, a to je smrt. Ipak, postoji pokušaj da se smrt transcendentira u ispisivanju umetničkog dela: “Razmišljam o prabizonima i anđelima, o tajni trajnih pigmenata, proročkim sonetima, utočištu umetnosti. I ovo je jedina besmrtnost koju možemo deliti, Lolito moja. (Nabokov 2003: 345 )

---

<sup>101</sup> Citat je preuzet iz publikacije Nabokov, 2003. *Stvarni život Sebastijana Najta*. Beograd: Rad, u prevodu Radović Lj, M.

## VI DRUGE OBALE

U odabranom korpusu romana Vladimira Nabokova na engleskom jeziku možemo uočiti vrlo sličnu narativnu shemu, refleksiju pojedinih tačaka u strukturi narativa i konceptualizaciji hronotopa puta. Bitno je istaći da se gotovo svi romani, odlikuju preslikanim karakteristikama, a da se priča koncentriše oko ključne teme - povratka. Uzimajući u obzir strukturu klasičnog romana (mit o Odiseju), uključujući i posebne odlike kompozicije postmodernističkog književnog dela (forma romana, problematika prostora i vremena), tema povratka se metaforički preslikava u okviru prstenasto složenih koncentričnih krugova romana Nabokovljevog opusa. U opisu motiva i određivanju funkcija hronotopa puta pominjani su i citirani svi romani iz korpusa romana pisanih na engleskom jeziku. Kako se u određenim romanima može naslutiti određena shema na koju možemo primeniti u analizi, ti romani predstavljaju izdvojen deo ovog rada. U tom smislu, za potrebe posebne analize u ovom naučnom radu izdvojila su se četiri romana: *Lolita*, *Prozirne stvari*, *Ada* i *Bleda vatra*.

Ovo poglavlje ujedno predstavlja sistematizaciju svih uočenih elemenata u funkciji hronotopa puta i uvodni deo pre analize selektovanih romana koje je Vladimir Nabokov napisao na engleskom jeziku. Imajući u vidu uslovna razgraničenja u formalnom smislu, u odnosu na prvi pogled heterogen skup romana napisanih na engleskom jeziku treba podvući da su se perspective ovog istraživanja izdvojila pomenuta četiri romana koja pokazuju sličnosti u pogledu obrade teme, karakterizacije likova i same strukture

Paralele u strukturi i tematizovanju određenih motiva mogu se uočiti svakako i u delima koja je pisao Vladimir Nabokov kao Vladimir Sirin, na ruskom jeziku. Na primer kada interpretira roman *Dar*, Dolinjin (Dolinin u Alexandrov 1995: 135-165) ističe stalno stapanje hronotopa i realnosti očaravajuće varke/transformacije, realnost drugih ljudi kroz koje se transcendentuje umetnički ego, realnost prošlosti neprestano oživljavanje reminiscencija, realnost ruskog jezika i kulture, realnost samog sebe strahovi, nagoni, osećanja, nadanja, snovi, realnost drugog sveta. Sve se prekomponuje u novu realnost.

Međutim, smatram da se posebna modifikacija američkog mita o novom početku iskazuje u kombinaciji sa pričom o povratku u nostos. Proza u kojoj junaci odlaze na put koji je ogledalo puta introspekcije i meditacije kakav nalazimo u modernističkim delima Žida, Džojisa, Kundere, Kafke, Prusta ili Virdžinije Vulf uočljiva je i kod Nabokova. On taj model ujedinjuje model sa karakteristikama “starijeg” romana devetnaestog veka što je ujedno predstavlja poseban interpretativni izazov. S druge strane, ta zahtevna metoda podrazumeva drugačiju perspektivu prema tim književnim delima u odnosu na (post)modernističke postupke i tematske preokupacije.

Narativna struktura tolstojevskog romana može se prepoznati kod Nabokova Razumevanje Tolstoja<sup>102</sup> pomaže u interpretaciji Nabokovljevih romana i u pogledu reminiscencija i likova, ali u jednom drugom smislu. Snovi su preovlađujući motiv u Tolstojevim romanima i kroz njih se zloslutno anticipira krajnji (tragični) ishod. Međutim nije reč samo o predskazanjima i psihološkim nagoveštajima, već o samoj strukturi romana, o reiteraciji elemenata.

Kad mi se javljaju u snu mrtvi, uvek su ćutljivi, zabrinuti, nejasno nečim potišteni, iako je u životu upravo osmeh bio suština njihovih dragih crta. Srećem se s njima bez čuđenja u mestima i okolnostima u kojima za životima nikada nisu bili – na primer, u kući čoveka kojeg sam tek kasnije upoznao. Oni sede postrance, mrko oborivši oči, kao da je smrt bila tamna mrlja, postidna porodična tajna. I naravno, nije tamo i nije tada, nije nam u tim kosmatim snovima data retka prilika da zagledamo van sopstvenog kraja, nego nam se ta prilika daje na javi, u punom blesku svesti, u trenucima radosti, snage i uspeha – na utakmici, na planinskom prevoju, za radnim stolom...I mada čovek malo vidi u magli, ipak blaženo veruje da gleda tamo kuda treba. (Nabokov 1995: 31)

Koncentrični krugovi u samom delu i paralelizam između četiri odabrana romana korpus za ovaj predmet istraživanja. Paralelizam ili radije sistem koncentričnih krugova koji teže kao totalitetu vremena i prostora, a kao način vezivanja *paralelnih univerzuma* princip

---

<sup>102</sup> *Tolstoi vient de mourir*, fraza je koju bi Nabokovljevi roditelji uzvikivali kad prelaze s teme na temu, nagoveštaj svega što će uslediti.

paralelizma je čak i matematički dokazivo da se negde u beskraj u dve paralele u budućnosti ipak spajaju u jednoj tački, kao što su to pretpostavili u hiperbilčnoj geometriji

Međutim sličnosti između elemenata u narativnoj strukturi ovog pisca nisu kako se ponekad misli izraz matematičkog uma, sam Nabokov tvrdi da su “Mnogi od tih izvrsnih kombinacija and rešenja, iako su potpuno prihvatljivi, nikad mi nisu pali na pamet, već su plod autorove intuicije i inspiracije, a ne proračuna i nacrti” (Nabokov 1989: 391).

Podudarnost i preslikavanje elemenata u strukturi romana uočljivo je u korpusu romana na engleskom jeziku koji su predmet istraživanja ovog rada. Princip je izražen u kovanici *ambidekstrični* univerzum – u romanu *Bleda vatra*, navodni pesnik Šejd taj je termin iskoristio za svoju hermetičku poemi. U *Adi* "Prostor je rojenje u očima, a vreme brujanje u ušima, kaže Džon Šejd, jedan savremeni pesnik, kako ga citira jedan izmišljeni filozof („Martin Gardiner“) u *Ambidekstričnom svemiru*, str. 165“ (Nabokov 2003: 395). Ideja paralelnog univerzuma eksploatiše se u *Adi* kroz svet Tere i Antitere. Sličan model možemo uočiti u romanu *Pogledaj, Arlekine*, budući da glavni junak, Vadim Vadimovič ima psihološki problem da razlikuje levu i desnu stranu.

- a) Prvo, sam predmet romana, konceptualizacija puta inkorporirana je i u samom **nazivu romana**, kao centralna tema i osnovni problem romana. *Ada* je na primer i “duh nekog romana” (Nabokov 2003: 155) koji rekonstruiše – čitalac kao putnik, ali i junak Van Vin kao putnik prema sopstvenom sećanju. Osim toga, u siže u iskazuje težnja za ponovnim susretom sa Adom u bajkovitom Ardis Holu. Isto je i sa ostalim nazivima romana: *Bleda vatra* je roman Vladimira Nabokova, ali i poema Džona Šejda koja se rekonstruiše putem (nepouzdanog) sećanja Čarlsa Kinbota. Hronotop puta se reflektuje u naslovu romana.
- b) Drugo, **uloga priređivača teksta** – U takvoj kružnoj kompoziciji uvek postoji neko ko priređuje tekst kao omotač priče. Pisac čitaocu postavlja zagonetku na planu fokalizacije romana, utvrđivanja ko je narator, ko je glavni junak, šta je predmet portage. Ponekad je priča ispričana od strane nekoga ko nije živ, gospodin R. u romanu *Prozirne stvari*. Uloga tog književnog lika je da objedini predstavu

junakovog životnog puta kao putovanja i priča o putovanju, u doslovnom i metaforičkom smislu. Ono što ostaje nedorečeno za čitaoce je pitanje: da li se pisac skriveno pojavljuje u povremenim rečenicama ovih književnih likova? putokaz do sveta, prostorno-vremenske dimenzije koji ne postoji već se rekonstruiše i iskazuje čežnju/nostalgiju za povratkom. Zato što u realnosti takav povratak nije moguć, a potraga je uzaladna unapred, protagonist se zapravo uvek vraća sopstvenom imaginarnom prostoru koji rekonstruiše na osnovu. Point of return; Fokalizacija – sindrom, spečni način kombinovanja različitih perspektiva “prisustvo ili odsustvo iluzije prostorne dubine” (Toker 1989: 18).

- c) Treće, **put glavnog junaka** (često i sporednih književnih likova) predstavljen prirodno, na prvom, osnovnom nivou – priču karakteriše avanturističko vreme. Žanrovski, ima odlike putopisnih priča (*road narrative*). Potrebno je posebno književno delo je da opiše sve pustolovine u *Adi* ili da iscrta itinerer u *Loliti* po američkom kontinentu. Iza, naizgled, putopisne priče, kriju se dublji slojevi metaforizacije puta. Interesantno, na osnovnom nivou putopisna priča sadrži tipične segmente turističkih razglednica i brošura - tipična mesta putovanja: hotele, recepcije, prevozna sredstva, puteve, opise ambijenta i pejzaže. Naravno, osnovni, predstavnici nivo ima svoja dublja, latentna značenja i hronotopske odlike. Na primer, u *Loliti* hoteli su centralna mesta događaja, a to su ujedno i mesta transpozicije u drugi vreme-prostor. Put glavnog junaka koji je ujedno i njegov životni put i put ispisivanja, iščitavanja teksta romana reprezentovan je zahvaljujući hronotopskim motivima u funkciji osnovnog hronotopa. U tom smislu, postoji dijaloška veza između pojedinih motiva: hronotopa susreta i hronotopa granice. Potom, prostorno-vremenska putanja nije predstavljena linearno, već uz ne-retke *flashback* i *déjà vu* momente. Predstavljena je rekonstrukcija nestalog sveta (doma) putem sećanja glavnog junaka, iz tačke povratka do ključnog mesta prostorno-vremenske transpozicije. Ovde je osnovno nostalgično osećanje, slika koja je prodrila u svest glavnog junaka, praznina koju je neophodno ispuniti. Glavni junak rekonstruiše taj prostor somnaambulistički, kao da hoda u snu. Rekonstrukcija je

večna, zato je tema povratka centralna, stalno ispisivanje/iščitavanje teksta. Putovanje je trajno stanje, “kao grupice opskurnih izbeglica iz neke nestale zemlje” (Nabokov 2003: 228). U *Bledoj vatri*, šizofrenični Kinbot/Botkin putuje natrag i napred između univerzitetskog kampusa Vordsmit i svog imaginarnog sveta, carstva Zemle. U Adi je prikazano bekstvo od svakodnevice do druge planete, Antitere (Levin u Alexandrov 1995: 228). Glavni junak je uvek na putu zato što nostos postoji samo na planu imaginarnog.

d) **Protagonista- putnik i njegov pratilac.**

Protagonista – putnik u romanima Vladimira Nabokova je muškog pola (Vice 1997: 210) slučajno baš onako kako je i Bahtin opisuje junaka avanturističkog romana koji je hronotopičan (1989: 235). Protagonist je u romanima *Ada*, *Lolita* i *Prozirne stvari* snažno povezan sa drugim, najčešće ženskim likom, preciznije, sa književnim likom sa kojim je povezan emocionalno i predstavlja “duh prošlosti”, ovde je značajan hronotopski motiv susreta u funkciji hronotopa puta (Bahtin 1989: 209). koji ga putem snova i imaginacije “večno vraća istom” pošto je svet koji nestao nemoguće u realnosti povratiti, on se jedino vraća kao senka –sablasi, utvara, kao san, kao imaginacija, himerična prošlost, nimfa koja mami i poziva na put sećanja, poziva u imaginarno: „život koji jednom za svagda nestaje, koji se ne vraća, je kao senka, bez težine, unapred mrtav, i bez obzira da li je užasan, lep, ili uzvišen, užas, uzvišenost i lepota ne znače ništa” (Pichova 2002: 63). Obično protagonist ne odoleva izazovu na put u imaginarno i živi u limalnosti između sna i jave<sup>103</sup>. Izuzetak na relaciji protagonist-pratilac je roman *Bleda vatra* gde ne postoji takav ženski lik, ali se veza uspostavlja na relaciji Kinbot-Šejd. Međutim, veza Šejda i Kinbota, takođe, zasniva se na specifičnoj, emotivnoj povezanosti, Kinbota

---

<sup>103</sup> Pokušaj izlaska iz imaginarnog u realno i odgovora na pitanje kao se odupreti himeri prošlosti na neki način razrešava se u poslednjem romanu (izuzimajući posthumno objavljeni *Laurin original*). Vidi Toker 1989: 6-7, individualni potezi ne ka ništavilu, već



prema Šejdu, odnosno Kinbotovom opsesivnoj posvećenosti stihovima poeme i homoseksualnim osećanjima prema Šejdu.

U procesu rekonstruisanja izgubljenog doma, pisac uvodi ovaj književni lik koji predstavlja, kako je već rečeno predmet junakove žudnje ima funkciju pokretača radnje. U tom smislu, hronotopski motiv susreta je u funkciji hronotopa puta radi zapleta (Bahtin 1989: 209). Ta veza se do kraja priče nikad trajno ne održi. Drugi lik, pratilac, može se interpretirati i kao istrgnuti deo ličnosti protagoniste koji je nestao zajedno sa nestalim svetom prošlosti i označava našu ranu, ožiljak, našu bol i stalnu senku prošlosti/polje imaginarnog koje istiskuje polje realnosti. Tema povratka se dakle realizuje u sadejstvu protagoniste i pratioca. Ujedno, takva shema predstavlja refleksiju na relaciji autor-čitalac. Uporedo sa pokušajem da se domogne raja, odvija se narativna potraga (narativni put). Nimfe vode i pozivaju Hamberta u prošlost. U Loliti, Lambert traga za neopipljivim ostrvom začaranog vremena.” (Nabokov 2002: 18) U *Bleda vatri* veza Šejda i Kinbota ostvaruje na osnovu ličnih gubitaka, a Kinbot zahvaljujući Šejdovoj pesmi „Bleda vatra“ odlazi na put Zemle. Žudnja za nostosom se iskazuje kao čulnost, seksualnost. U *Adi*, se put unatrag iskazuje u homofonima *flashback=fleshback* (Ada 2003: 166). Često se pitamo da li Lolita zaista postoji, kao i Šejd. “Ono što sam mahnito posedovao nije bila ona, već moja vlastita tvorevina, druga, izmaštana Lolita – možda stvarnija od Lolite; s njom se poklapala, obuvatala je; lebdela je između mene i nje, a nije imala volju, ni svest – čak ni vlastiti život.” (Nabokov 2002: 70).

Oni imaju odlike fantomskog, himere prošlosti za kojim protagonist traga, oni su sami metafora kretanja – Šejd kao što se senka (shade) kreće u toku dana, dok Ada (*hada*) u imenu sadrži *put u had*. U tom smislu, *doppelganger* motivom se iskazuje refleksija, interakcija putnika i “senke koja ga prati” (*Bleda vatra*) Senka Dvojnika može se tumačiti i kao potajna i dozivana smrt, fantazam, klon, nagon smrti (budući da je seksualnost nosilac života), matrica, ukidanje drugosti i svega imaginatnog, poništava se totalitet, to je i kraj tela (Bodrijar 1991: 89-100). Takođe, ovaj motiv potvrđuje uvek prisutnu temu večnog vraćanja istog kroz ideju

da se naša egzistencija pojavljuje beskrajno mnogo puta. (večno vraćanje istog). Kazuo Išiguro tvrdi da se put konsruše oko neke bolne tačke, u pitanju „rana“ koja ne zarasta, što uzrokuje meditativni povratak, koji nije eskapistički već predstavlja utehu u novom svetu koji se stvara na umetničkoj kreaciji. Na osnovu toga izvodi se naredna karakteristika

e) **Konačno odredište. Putnik je stvaralac.**

Objekt potrage je i subjekat potrage. Na apstraktnom nivou ono za čim tragaju postoji jedino u umetnosti, a oni su samo književni likovi u priči, elementi te umetnosti. Putokaz do sveta, prostorno-vremenske dimenzije koja ne postoji već se rekonstruiše i iskazuje čežnju/nostalgiju za povratkom. Zato što u realnosti takav povratak nije moguć, a potraga je uzaludna unapred. Protagonista se zapravo uvek vraća sopstvenom imaginarnom prostoru koji rekonstruiše na osnovu sećanja. U romanima Vladimira Nabokova na engleskom jeziku ovo svojstvo književnog dela realizuje se dvojako. Prvi plan se odnosi na glavnog junaka/putnika/stvaraoca. Paralelno, čitalac je uključen u narativ i metaforički putuje i ima svoju interpretativnu verziju događaja. Prostoru koji se rekonstruiše i kome se iznova vraća jeste imaginarni *nostos* Zembla, Ardis Hol, La Mirana, Vit, kao prostorno-vremenski totalitet koji se realizuje u hronotopu doma (Nikolajeva 2005: 141). Junak je apatrid, izgnanik metaforički rečeno. Njegov dom je večito putovanje i večito rekonstruisanje tog izgubljenog doma. Prostor koji junak pokušava da rekonstruiše uz pomoć putokaza, fiksacija za kojom traga i ne može da se oslobodi postoji na nivou fikcije. Junak je putnik koji može da se vrati u *nostos* samo zahvaljujući sećanju koje, budući da se zasniva na razlikama ima stvaralačku moć. Tako je *Ada* figurativno rečeno knjiga rođena “iz smrti”, budući da nas priređivač teksta obaveštava da su svi akteri u romanu mrtvi. U *Loliti*, Lambert je nešto poput Bartovog čoveka koji čeka pogubljenje, u liminalnosti između juče i sada: “I, tako nijedno od nas nije živo u trenutku kad čitalac otvara ovu knjigu. Ali dok krv još kola rukom kojom pišem, ti si deo blagoslovene materije koliko sam i ja...”

(Nabokov 2002: 345) kaže Lambert u poslednjoj ispovesti. Person umire od posledica požara, dok gospodin R. pisac romana u kome je Person glavni junak takođe umire u toku ispisivanja/iščitavanja romana Nabokovljevih *Prozornih stvari*, ali priča ostaje.

No, dok glavni junak putuje i pripoveda prema shema sličnoj koju prepoznajemo u Bokačovom *Dekameronu* ili Čoserovim *Kenterberijskim pričama*, istovremeno putuje i čitalac koji je takođe postaje putnik i kreator, pošto je njemu prepušten ne-zaborav (Lambert bukvalno moli čitaoca da ne zaborave Lolitu), da se seća, da iznova stvara tu pripovest kako bi Lolita zauvek živela: “tokom čitalačkog procesa, jedna će se od memorijskih shema biti aktivirana, na taj način omogućavajući čitaocu da prepozna relevantni hronotop i odgovarajući narativni žanr (Keunen 2000: 1-7).

U fizičkoj realnosti, povratak u utočište nije moguć. Zato što u realnosti takav povratak nije moguć, a potraga je uzaludna unapred, protagonista se zapravo uvek vraća sopstvenom imaginarnom prostoru koji rekonstruiše na osnovu sećanja. Tačka odlaska i tačka povratka su povezane; Sinteza, rasplet se odvija tako što se umetničkom stvaranju pronalazi izgubljeni dom. Ta činjenica proizlazi iz činjenice da ne želimo da prihvatimo usamljenost i ništavilo. Postmodernistički, junak ne umire zato što samo umire u priči, ali postoji zauvek u umetnosti i čitalačkoj interpretaciji. Neko postoji u nečijim mislima, kao što Alisa postoji u snu crvenog kralja<sup>104</sup>.

Uzimajući u obzir sve što je prethodno navedeno, kao i činjenicu da je već utvrđeno da Nabokov primenjuje tzv. “matrjoška” sistem, shemu kineskih kutijica, tj. niz kutija ili lutaka koje se ređaju jedna u drugu, kreiran je sistem elemenata u funkciji hronotopa puta. Imajući na umu da postoji okvirna priča i u okviru nje druga priča u kojoj se konceptualizuje “put”, a koja je sama predstava “puta”, analiza romana Vladimira

---

<sup>104</sup> Misli se na junakinju romana *Alisa u zemlji čuda* i *Alisa iza ogledala*.

Nabokova neizostavno treba da uključi prethodno opisane elemente na osnovu kojih počiva interpretacija književnog teksta.

Tabela 1. *Paralelizam elemenata u strukturi romana V. Nabokova na engleskom jeziku u funkciji hronotopa puta.*

<p><i>Bleda vatra</i></p> <p>Profesor V. Botkin</p> <p>Džon Šejd</p> <p>Čarls Kinbot</p> <p>Zembla</p>	<p><i>Prozirne stvari</i></p> <p>Pripovedač – R.</p> <p>Armana Šaman</p> <p>Hju Person</p> <p>Vit</p>
<p><i>Ada</i></p> <p>Ronald Orandžer</p> <p>Ada</p> <p>Van Vin</p> <p>Ardis Hol</p>	<p><i>Lolita</i></p> <p>Dr Džon Rej Dž.R.</p> <p>Lolita (Dolores Hejz)</p> <p>Hambert Hambert</p> <p>La Mirana</p>

Izvor: S.Kesić, 2016.

Prethodni opis i tabelarni prikaz je inspirisan Kevečeševim (Kövecses 2002: 7) modelom */ljubav je putovanje/život je putovanje (love is a journey/life is a journey)* odnosno ontološkom metaforom koju su prepoznali Lejkof i Džonson (Lakoff; Johnson 1980; Kovasces, 1993). U toj analizi postoji niz korelata, mapiranja između konstituentnih elemenata između kojih se uspostavlja mapiranje. Takođe, shema je rezultat razmišljanja o funkciji snova u Tolstojevom romanu *Ana Karenjina*. Sistem tog paralelizma svetova, drugih obala, ostavlja utisak senovitog sveta gde je sve upravljeno, nostalgично, prema permanentnom uspostavljanju nekog stanja prošlosti, pokušaj da rekreira, prepričan san.

Takođe, osim što postoji sličnost na relaciji protagoniste romana *Hambert Hambert, Person, Van Vin, Kinbot*; zatim saputnika *Lolita, Ada, Armana Šaman* i *Šejd*; zamišljenog odredišta, a ujedno metaforičkog doma *La Mirana, Vit, Ardis Hol, Zembla*; može se uočiti i podudarnost pojedinih motiva. Hronotopski motivi susreta, granice/praga i “doma su u

interakciji, u dijaloškom odnosu prema centralni hronotopu puta i mogu se uočiti u slikama ogledala/prozorskog okna, vodene površine (refleksija), vozova, puteva, motela/hotela, začaranih gradova, kula, železničkih stanica i slično.

Uz napomenu da je ovako tabelarno predstavljen sistem elemenata u funkciji “hronotopa puta” u Nabokovljevim romanima samo hipoteza, sigurno jedna od beskrajnog niza interpretativnih mogućnosti, nastojaćemo da uočimo paralelizam i komplementarnost među pojedinim elementima romana koji su deo korpusa ovog predmeta istraživanja. Tabelarno dat prikaz tih elemenata, manjkav je utoliko zato što je predstavljen u dvodimenzionalnoj ravni. Ratlidž (Rutledge) postavlja pitanje da li bi se “permanentna misterija” u Nabokovljevim romanima, mogla ikako razrešiti, raščlaniti na delove, na koncentrične krugove putovanja, kao permanentno vraćanje. Ratlidž smatra da mnoga pitanja koja se potežu i tekstu i koja su naizgled nerešiva jesu sastavni deo strukture (Rutledge 2011: 1-14). U skladu sa tim je i moja teza da se hronotopičnost puta iskazuje u celini i u svim elementima i segmentima romana, da se metaforizacija puta odvija višestruko, u više različitih polja, u različitim prostorno-vremenskim dimenzijama. Tačnu vizuelzaciju svih ključnih odrednica hronotopa puta, odredio bi sistem koncentričnih krugova.

Čitajući ovo što sledi, čitalac valja da ima na umu ne samo opšti krug  
Kako je gore ocrtan, s njegovim brojnim uzgrednim putovanjima i  
klopkama za turiste, sekundarnim krugovima i beskrajnim skretanjima,  
već i činjenicu da je daleko od toga da bude nehatna *partie de plaisir*,  
ovo naše putovanje bilo tvrd, izuvijan, teleološki izraštaj čiji je jedini  
*raison d’etre* (ova francuska opšta mesta su simptomatična) bio da moju  
sapatnicu održi u podnošljivom raspoloženju od poljupca do poljupca.  
(Nabokov 2002:170 )

Iako ima istine u onome što tvrdi Džesika R. Feldman (Feldman 1993: 235), da junaci u Nabokovljevim romanima ponekad izgube glavu u melanholiji egzila nego što nalaze podsticaj za stvaranje, smatram da se put nastavlja na drugom nivou apstrakcije u svesti čitaoca. Silogizam: drugi ljudi umiru; ali ja. Smrt – junaka smrt u komunikaciji, ali da u tom stvaranju mi ne umremo od tuge. Nisam drugi; stoga neću umreti. (Nabokov 1988:

)jeste reagovanje na tragično iskustvo. Izgubljeni raj se kontrastira ponovo pridobijenom raju stvaranja i sećanja. Ta dvostrukost je možda najjasnija u nazivu motela iz romana Lolita *Začarani lovci* i jednog dramskog komada *Ulovljeni čarobnjaci* gde postoje relacije između subjekta, objekta potrage, transpozicije doma i transcedencije u umetnosti. Na apstraktnom nivou ono za čim glavni junaci u Nabokovljevim romanima tragaju postoji jedino u umetnosti, a oni su, ipak, samo književni likovi u priči, elementi te umetnosti. Umetnost je duga, a život kratak – na tom nivou, na nivou potrage za večnim životom kao u priči o Gilgamešovom putu, umetnost se apstrahuje kao „nepokretna večnost“ (Eliade, 1959) koja večno živi u neprestanom prenošenju, u nečijim mislima. Tako ja razumem ovu metafiziku i put izvan.

Živote večni – zasnovan na štamparskoj grešci!  
Mozgao sam dok se vozih kući: da prihvatim mig  
I prestanem da istražujem svoj ambis?  
Ali odjednom mi sinu da je baš to  
Prava poenta, kontrapunktna tema;  
Upravo to: ne tekst, već sklop; ne san,  
Već naopako obrnuta podudarnost,  
Ne krhka besmislica, već mreža smisla.  
Da! Dovoljno je bilo da u životu pronađem neku vrstu veze-i-poveze, neku vrstu  
Uzajamnog povezanog obrasca u igri,  
Umešnost preplitanja, i nešto od istog zadovoljstva  
Koje su u tome nalazili oni koji su to igrali. (Nabokov 1988: 47; stihovi 803-815)

## 6.1. Lolita

*To call myself beloved, to feel myself  
beloved on the earth.*<sup>105</sup>

### 6.1.1. Uvod

Objavljivanjem svog trećeg romana na engleskom jeziku 1955. Nabokov se obogatio, stekao slavu, postao prepoznatljiv široj čitalačkoj publici i prva asocijacija na pomen njegovog imena uvek će biti *Lolita*. Nažalost, pažnja koju je privukao nije bila pozitivna i niti je objavljivanje romana proteklo glatko. Konzervativni duh dekadne pedesetih godina prošlog veka nalagao je da ako je nešto vulgarno, istovremeno mora biti i banalno, da mora postojati norma u tematizovanju nekog problema i da postoje tabui koji ostaju netaknuti. No, ne uklapajući se nikad do kraja ni u jednu sredinu, „daleko od razuzdane gomile“, Nabokov nije pristajao da bude sveden na taj kliše: „Ni od jednog pisca u slobodnoj zemlji ne treba očekivati da se bakaće tačnom graničnom linijom između čulnog i pohotnog“ (Nabokov 2002: 351).

U emisiji u kojoj je gostovao sa čuvenim kritičarem Lajonel Trilingom (Lionel Trilling) emitovanoj na CBS televiziji, evo kako Nabokov odgovara na pitanje koja je bi bila pouka ovog romana: „nema didaktizma, nema pouke.“<sup>106</sup> Namera je bila da se odslika strast čoveka koji je zatočen u kavezu i ne može da se izbavi.

Sukob sa malograđanskim duhom i ono što je publika suštinski smatrala kontroverznim<sup>107</sup>, na vrlo banalnom nivou razumevanja romana, jeste priča o opsesivnom

---

<sup>105</sup> Raymond Carver *What do we talk about when we talk about love*

<sup>106</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Ldpj\\_5JNFoA](https://www.youtube.com/watch?v=Ldpj_5JNFoA), pristup od 21.3.2016. 20.35min.

<sup>107</sup> Prvo objavljivanje romana u Parizu 1955. Kritike su se pojavile u najnaprednijim književnim časopisima. *The Anchor Review* objavio je veći deo romana sa komentarom Djupea (F.W. Dupee). Prenosila se iz ruke u ruku. Francuska vlada je roman zabranila, smatrala se ilegalnom. (Vukčević 2008: 567; ed.). Takva kontroverza možda je još jedino pratila Nabokovljev prevod *Evgenija Onjegina* sa ruskog na engleski jezik, vidi Boyd *American Years* Boyde, B. 1991. *Vladimir Nabokov: the American Years*. Princeton: Princeton University Press.

pedofilu Humbertu Humbertu, upotpunjena suptilnim scenama zavoda, manipulacije, ili čak i takvih epizoda koje bi još više mogle razjariti publiku poput Humbertovih plaćanja ljubavnih usluga iz straha da bi Lolita mogla da pobjegne. Uz to, takvom shvatanju romana, još više su doprineli lascivni i duhoviti komentari, preporuke i saveti čitaocima, na primer: „Bato znaj – dobrodošao si u naš kupleraj!“ (Nabokov 2002 ).

I zanimljivo, možda „običan svet“ nije video dublje značenjske slojeve koje akademski svet istražuje, ali Nabokov je ostao neshvaćen i među tim akademskim svetom. S tim u vezi je sve veća popularnost psihoanalitičkog čitanja književnih tekstova i Nabokovljev obračun sa Frojdomovim teorijskim postavkama<sup>108</sup>. Stiče se utisak da, u prvom interpretativnom sloju, namerno navodi čitaoca na takvo čitanje romana – misli se na Humbertove porodične okolnosti, oca, majku koja je rano umrla, sestru Sibil, odlazak u sirotišta i popravne domove samo da bi posmatrao pubescentne devojčice: „Ideje sredine dvadesetog veka u pogledu odnosa dete-roditelj u znatnoj meri su zatrovali učeno lupetanje i standardizovani simboli psihoanalitičkih prevaranata“ (Nabokov 2002: 319). Humbert pedofil predstavljen je kako u mestima po američkoj unutrašnjosti u slobodno vreme posmatra decu kako izlaze iz škole ili idu na časove tenisa, na igralištima i plažama. Tu spadaju i opisi Lolitinih drugarica (nimfice) koje on naziva i Lolitine dvorkinje -sestrice u univerzitetskom kampu Birdslia univerziteta: „da li je iko u porodici, Doli uputio u proces reprodukcije sisara (Nabokov 2002: 216) upitala je Humberta nastojnica univerziteta. On proziva ceo taj soj ljudi, smatrajući ih površnim utoliko što svode život jedinke na nekoliko stotina simbola „Sposobni psihijatar koji proučava moj slučaj...“ da odvede Lolitu na more i nađe zadovoljenje životnog poriva.

Samo ime Lolita nije samo deo ovog romana, kao njegov naslov i ime glavne junakinje već se, kako kaže Norman, reciklira u drugim romanima, u *Bledoj vatri*, u *Adi*, u romanu *Pogledaj Arlekine*. Reminiscencije na Lolitu javljaju se podjednako u *Adi* (tema incesta) ili *Prozirnim stvarima*, u liku Armane Šaman, jedna od reminiscencija je posebno neugodan trenutak je kada Person gleda album sa fotografijama nage dvanaestogodišnje Armane. Takođe, veoma slično ponavljanje u pogledu karakterizacije tema primećujemo i u

---

<sup>108</sup> Frojdova psihoanaliza često je izvor poruge na stranicama Nabokovljevih romana. Vidi belešku i mišljenje Orhana Pamuka o tome str.



posthumno objavljenom *Laurinom original* uvođenjem lika Huberta H. Huberta. (Norman 2009: 47).

Međutim, pažljiviji čitalac uočiće da, ipak, nije sve tako jednostavno, da se interpretacija, pogotovu kod ovog pisca ne može svesti na samo jednu perspektivu. Odnosno, osim na prvi pogled otvorene mogućnosti psihoanalitičkog čitanja postoje dublji slojevi koje treba sagledati. Već je rečeno u teorijskom delu ovog rada da čulnost/strast predstavlja svojevrsnu transpoziciju povratka domu. Zato se treba osvrnuti na reference i pitanje intertekstualnosti u ovom romanu.

Vrlo je očigledna referenca koja se odnosi na pesmu *Anabel Li*, Edgara Alana Poa. Lambert Lambert evropski emigrant u novoj zemlji kojom usamljeno luta od jednog do drugog provincijskog grada Amerike priseća se svoje drage Anabel iz prošlosti dalekog, izgubljenog kraljevstva. S tim u vezi je ono što je Brus (Bruss) označio kao „[...] isti elegični osećaj izgubljenog detinjstva i iste paranoidne sumnje koje se javljaju kako odmiče iščitavanje romana” (Bruss u Bloom 1987: 29). Osim što se oslanja na poovske pesničke slike iz pomenute pesme, Nabokov paralelno parodira Poa, imajući u vidu detalje iz biografije pomenutog pisca<sup>109</sup>: „Oh, Lolita, ti si moja devojka, kao što je Virdžinija bila Poova, a Beatriče, Danteova (Nabokov 2002: 119). Edgar Alan Po – duhovi, sablasno, sumrak, sama pesma o tragičnom gubitku, „njene misli lete kroz mene“ (Nabokov 2002: 14).

Time se, reference na Poa ne završavaju. Reminiscencija na Edgara Alana Poa, koji je značajno uticao na modernistički pokret takođe se vezuje za duhove, sablasno, sumrak. Osim toga „Anabel Li“ je pesma o tragičnom gubitku čiji duh živi u umu pesnika: „njene misli lete kroz mene“ (Nabokov 2002: 14). Dekadentno<sup>110</sup>, sablasno, htonično i gotsko, u limbu između juče i danas, to su ključne reminiscencije na Poa, ali Danteovu *Božanstvenu komediju*.<sup>111</sup> Kao što što u *Bledoj vatri*, Šejd (*shade*, senka) prati Kinbota ili kao što se uvara prošlosti Arman Šaman pojavljuje na granici između snova i stvarnosti u

---

<sup>109</sup> Virdžinija Eliza Klem Po imala je samo trinaest godina kada se udala za dvedesetsedmogodišnjeg Edgara Alana Poa.

<sup>110</sup> *Pad kuće Ašer, Maske crvene smrti, Bačva Amontilado, Gavran* I slično

<sup>111</sup> Književni lik Beatriče zasnovan na Danteovoj ljubavi Beatriče Portinari vodi pesnika u raj. Biografski podaci govore o njihovom sudbonosnom susretu dok su bili deca.

Hju Personovom životu (Wit/fr.vie) i kao što je put do *Ade* zapravo reminiscencija puta u Had, tako je i ovde Lolita – Dolores Hejz (izmaglica), Hambertov saputnik, kao Kafkinoj interpretaciji odnosa Don Kihot – Sančo Pansa<sup>112</sup>.

Kao što je već rečeno u prvom delu rada<sup>113</sup>, postoje relacije između naslova romana i senke prošlosti koja se nadvija na putu glavnog junaka do zamišljenog odredišta. Osim što je u pitanju evokacija „sablarnog saputnika“, prominentan je hronotopski motiv sudbonosnog (kritičnog) susreta u funkciji hronotopa puta (Bahtin 1989: 209).

Ime Dolores koje Nabokov moguće pozajmljuje iz jedne priče govori o izrazu bola za Hamberta i za sebe. U pitanju refleksija u kojoj se Hambert ogleda u Loliti. Barton Džonson (D. Barton Johnson) u svom radu *Svetovi u regresiji* (*Worlds in Regression*) kaže: “to je tragična priča, priča slučaja, memoara kojima dozvoljavam da se pojave pod mojom lampom za čitanje. Bolno srce, bolni prestanak detinjstva, referenca je na Boderla *tordre* (uvijati se od bola) i Ronsarov sonet CXIV iz *Amours: adolori d’amouereuse langueur*, što bi u prevodu na engleski značilo *bolan od ljubavne čežnje*, „[...] koja korespondira sa pominjanom ranom zauvek vraća istom. „Patnja otkriva izvesnu istinu o ljudskoj prirodi“ (Rampton 1984: 11) kaže Dejvid Rempton. Zato je moguće da roman ima formu ispovesti sa retrospektivnim i nostalgичnim pogledom unazad i predstavlja postmodernističku verziju *Ispovesti* Sv. Augustin, Rusoa ali varijaciju priča Markiza de Sada.

Druge asocijacije i reference su svakako brojne i mnoge se odnose na put sećanja pominje se *Mnemosina koja luta*, izgubljenog raj, Čehovljevi Višnjik, Ibzenova Heda Gabler, *Ljubav pod lipom*, moguća referenca na Piko dela Mirandola u nazivu magičnog hotela *La Mirana*, „Sećanja“ Artur Remboa – tema koja je prominentna i u *Adi*. Istovremeno ironijska distanca, ali i približavanje Bergsonovom delu *Materija i memorija*, Kantripska revija, teorija opazajnog vremena, premostiti tačku uskladištene prošlosti i budućnosti koja se može uskladištiti: „moja je mašta prustrirana i prokrustrirana“ Parodiranje se nastavlja kao igra reči u nazivima imena Moris Šmeterling, Tomas Pikok,

---

<sup>112</sup> Vidi poglavlje *Ako jedne zimske noći neki putnik*, str.

<sup>113</sup> Radi uočavanja paralelizama između romana Vladimira Nabokova i hronotopa puta, vidi poglavlje “Druge obale”.

Kolridž O.Soba, Porlok Engleska = osoba iz Porloka, sprečila dovršavanje pesme. Referenca ili parodiranje Puškina.

Priča i put o Loliti počinje dakle Hambertovom ispovesti pred porotom čitaocima sa kojima permanentno obraća tokom pripovedanja. Glavni junak je evropski emigrant, tridesetsedmogodišnji Hambert Lambert koji nakon neuspelog braka sa Valerijom dolazi u jedan provincijski gradić u Americi, Remsdejl, gde će se dogoditi sudbonosni susret sa dvanaestogodišnjom Lolitom. Hambert kuje lukavi plan da se oženi Šarlotom Hejz, Lolitinom majkom da bi bio u blizini mlade nimfete. Nakon Šarlotine *smrti*, Hambert uspeva da realizuje svoje čudovišne namere na putu od severa do juga po motelima širom Sjedinjenih Američkih Država, što ujedno jedan od najizvrsnijih opisa pejzaža u američkoj književnosti. Nakon brojnih „avantura“ na putu, Lolita uspeva da pobegne u brodel kod Hambertovog „dvojnika“ Kvintlija i udaje se. Priča se okončava tragičnom sudbinom svih junaka koji ili umiru ili čekaju izricanje smrtne presude poput Hamberta.

Osim okvirne forme ispovesti, Lolita je roman memoara<sup>114</sup>. Uostalom na to ukazuje i pun naslov ovog romana *Lolita - Ispovesti belog udovca*. Porotu (čitaocima) Hambert vodi na put svoje lične drame: „Želim da moji učenici čitaoci učestvuju u sceni koju ću nanovo odigrati...“ (Nabokov 2002: 101) događaji koje je njegov advokat okarakterisao kao „nepriistrasno razumevanje“

Tekst je preplavljen zapomaganjima gospodi porotnicima čitaocima. S tim u vezi je i referenca na Tolstoju priču *Smrt Ivana Ilijeviča* koja počinje kao hronološki kraj priče i lik Bertolda iz narodne italijanske komedije. Međutim memoari ispovesti su ukombinovani sa epistolarnom formom (tako tipičnom za putopis), kratkim dijalozima i komentarima koji liče na didaskalije, ispovest psihijatru beleškama sa suđenja itd. Dakle, možemo zaključiti da je život Hamberta predstavljeno kao pripovest odnosno kao putovanje što odgovara tezi o mogućnostima metaforizacije „puta“ u književnom tekstu (Kovesces 2002:7; Bahtin 1989: 373). Budući da je Hambertovo sećanje nepouzdanost i njegova pripovest je takva što otvara mogućnost za generisanje različitih interpretativnih mogućnosti.

---

<sup>114</sup> Brus je definisao Hambertovu priču kao anti-memoare. (Bruss u Bloom 1987)

Osim toga, konceptualizacija “puta” izuzetno je dominantna u drugom delu romana, *Lolita* i *Hambert* nalikuju na mnoge likove iz porodice filmova/dela čija se radnja odvija na „drumu“ (road movies) poput Keruakovog romana *Na putu* u čijoj osnovi je, između ostalog američki mit o zapadnoj granici i novom početku. U tom smislu, bilo zanimljivo samo posebno istraživanje posvećeno putopisnim segmentima romana *Lolita* i *Ada*.

Kad je reč „avanturističkom duhu“ ovog romana pored svega navedenog on sadrži još jedan snažan momenat, postmodernističku dekonstrukciju modela bajke. Bajkoviti su i opisi i vrlo staromodni stil koji kao da ne pripada svetu servisnih stanica i autostrada. Da bi omamio Lolitu *Hambert* joj daje čarobni napitak, a ne drogu (sic!). Na jednom mestu u romanu on i bukvalno koristi format bajke<sup>115</sup> dovodeći u vezu Lolitu koju je prvi put ugledao pod zracima sunčeve svetlosti i Zlatokosu. Ne treba zaboraviti da je u tom smislu *Lolita* varijacija na temu *Otela* i „dvorske ljubav“ (eng. *courtly love*), a sve ukupno, kako bi se podvuklo da je *Hambert* izveden iz realnog prostorno-vremenskog polja, da je otrgnut od sveta. Jukstapozicija bajkovitog i banalnog je način da *Nabokov* parodira *Hambertov* kvazi-romantičarski stil kao u frazama „ona avenija pod prozorom moje nesaničice, zapadno od mog bdenja...“Plavi automobili i crvena senka, začarani međuprostor staklastog umetničkog svojstva“ (*Nabokov* 2002: 244).

U *Loliti* su svi događaji ispričani na putu, od evropske uvertire pred zaplet do kulminacije po američkim provincijskih gradova i na kraju američke *grand ture*. S druge strane put je metaforička potraga za svetom koji se više nigde ne može naći (osim u imaginarnim pokušajima rekonstruisanja sveta prošlosti) i istovremeno metaforičko putovanje ispisivanje/čitanje romana *Lolita*.

Kad je o potrazi, *Nabokov* pribegava i uvođenju elemenata **detektivskog romana**, poigravajući se vašto i sa tim žanrom. Generalno, potraga zahteva dosta detektivskog rada. Aluzije na *Zločin i kaznu* *Dostojevskog* su jasne u epizodama *Hamberta* *Hambeta* i *Šarlote* *Hejz*. Zatim, pominje se letnji kamp *Širli* *Holms* gde *Lolita* provodi leto: „u

---

<sup>115</sup> Osim pomenute Zlatokose ima dosta referenci na bajke *Ivica i Marica* što je direktna aluzija aluzija na put. Zatim *Snežanu i sedam patuljaka*, *Uspavanu lepoticu*, *Carevo novo odelo*.

malograđanskoj, njuškastoj eri morate biti naučnik“(Nabokov 2002: 81). Tu je galerija sporednih ljubopitljivih likova, Farloovih, kućnih prijatelja Šarlote Hejz, čoveka iz susedne sobe hotela gde Hambert odseda sa Loitom raspitujući se za gospođu Hejz, izvesne radoznale susedke, usedilce iz Birdslija, referenca na francuskog detektiva Arsena Lupena. I čitalac putnik jeste uveden u ovu zagonetnu igru nastojeći da na osnovu rekonstrukcije teksta dođe do odredišta, da dođe do značenja. Isto kao što Hambert konačno biva uhvaćen „u zamku“ grotesknog sablasnog detektiva Gustava Trapa (eng. *trap*-zamka) koji se javlja kao utvara, maska *Izbočene vilice*, tako je i čitalac/tumač nalazi u lavirintu beskrajnih mogućnosti: ...sudbina u nastajanju nije jedan od onih poštenih kriminalnih romana gde sve što treba da činite jeste da motrite na tragove. U mladosti sam jednom čitao neki francuski roman u kojem su tragovi bili složeni kurzivom;“ (Nabokov 2002: 234). Putovanje je groteskno jer senka života juri senku života u svetu u kome se sve rastočilo i gde je kao u prostoriji sa ogledalima svet prepun dvojnika: Na kraju krajeva gospodo postajalo je izobilno jasno da su svi oni istovetni detektivi u prizmatično promenljivim kolima bili tvorevine moje manije gonjenja, slike što se ponavljaju zasnovane na sticaju okolnosti i slučajnoj slučajnosti. (Nabokov 2002: 265) I Hambertova porota prolazi taj put noćnih mora i transformacija uporedo sa glavnim junakom.

Molim te, čitaocē: bez obzira na tvoju ogorčenost prema bolećivom, bolesno osetljivom, beskrajno obazrivom junaku moje knjige, nemoj preskočiti ove suštinski važne stranice! Zamisli me: ja neću postojati ako me ne zamisliš; pokušaj da u meni razaznaš lane što drhti u šumi moje vlastite pokvarenosti; hajde da se čak malo i osmehnemo (Nabokov 2002: 144).<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Preuzete citate preveo je Branko Vučićević – Nabokov, V. 2002. *Lolita*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.

### 6.1.2. Struktura romana i hronotop puta

Kompozicija romana ima oblik kružnog putovanja. Priča vrlo svesno počinje i završava se imenom Lolite, priča takođe počinje i završava se u američkom provincijskom gradiću Remsdejl. Te dve činjenice su povezane pošto je Remsdejl Hambertova duplikacija „doma“, replika nestalog sveta *La Mirane*, magičnog hotela na francuskoj Rivijeri gde se dogodio sudbonosni događaj koji on želi da oživi u liku Lolite. Ciklična kompozicija usaglašena je sa odisejskom shemom dom-odsustvo-dom (Nikolajeva 2005: 141) prateći konceptualnu putanju izvor-put-cilj (Kovesces 2002: 7). Pojednostavljeno, priča je ispričana retrospektivno, kao put unatrag, kao Hambertov *memoire*. Međutim, priča uključuje i perspektivu, vreme-prostor autora, čitaoca i priređivača teksta. To je važno zato što njegov život može da potraje samo još u nekoj drugoj prostorno-vremenskoj dimenziji, ako bi mogao da poživi još koji mesec kako bi nam preneo tu dragocenu storiju o Loliti. Ovaj roman kao pravi prototip američkog romana ima uvod, razradu i zaključak, pouku ili kvazi-pouku“/poruku za čitaoce.

Kompozicijski, roman se satoji iz dva dela, pa je i strukturno postignut efekat udvostručavanja, paralelnih dimenzija. Međutim u pitanju su dva disonantna dela romana za koje neki kritičari tvrde da predstavlja razdelnu liniju između sna i noćne more, te da se karakterizacija likova Lolite i Hamberta razlikuje u prvom i drugom delu romana: „drugi deo je groteskni antiklimaks prvome, gde se manija pretvara u fobiju i realistične površine razobličene još baroknijim zaokretima u zapletu” (Bruss u Bloom 1989: 33). U prvom delu, tvrdi Brus, akcenat je na Hambertu, dok je u drugom delu na Loliti.

Refleksija, reverzibilnost uloga prvog i drugog dela predstavlja i promenu u atmosferi, romantičarsko-prustovskog osunčanog sanjarskog setnog prvog dela romana i sablasno-noćnog i krvavog u drugom delu. Osim toga, takvom strukturom postiže se paralelizam u tumačenju lika Lolite koja je za Hamberta predstavlja, metaforički posmatrano, privlačnu prošlost, ali i sablast i noćnu moru koja ga vodi u smrt: „Bez obzira da li je ostvarenje životnog sna prevazišlo sva očekivanja ili nije, u izvesnom smislu je prebacilo metu – i uletelo u noćnu moru (Nabokov 2002: 156). Taj kontrast istovremeno pokazuje refleksiju u kompoziciji, kao u ogledalu, susret Hambeta sa svojom senkom, sa

Lolitom, kao sa samim sobom. Takođe, pokazuje ukrštanje sudbonosnih puteva u skladu sa Bahtinovim pojmovnim kategorijama (Bahtin 1989:209-244) Promenada ostalih likova u romanu prati taj model, usklađen je sa poovskom atmosferom sablasnog i neodustajanja od prošlosti.

Poteškoća za Humberta Humberta je ta da je njegov svet, poput njegovog imena, zaista dvostruk; obuhvata i Ameriku njegovu odiseju i nabokovljevske “negde drugde” nostalgije koja se na erotski način reflektuje u *Loliti*. Čak i Humbert prepoznaje “ludački složen izgled” projekcije njegove želje iz detinjstva i održava ga i nameće mu se, tako da je “u potrazi za Kraljevstvom pored Mora, sublimirana Rivijera, ili slično, daleko od toga da impulsi nesvesnog, postaju racionalna potraga za čisto teorijskim uzbuđenjem ....(Seidel u Bloom 1987: 244).

Naracija se gotovo apsolutno odvija u prvom licu, ali na vrlo retkim mestima u trećem licu što ukazuje na postojanje još nekog ko je povezan sa glavnim junakom u toku pripovedanja, saputnika čitaoca (*O čitaocē, o Bruder*) i priređivača teksta Džon Rej Mlađi, dr Phil. Refleksija anagrami – Vivian Darkbloom, Kviltijeva ljubavnica, angram Nabokov. Umnožavanje puteva, umnožavanje Lolite u ovom tekstu i različite verzije, verzija koju Humbert stvara (Rutledge 2011: 70) Lolita Hejz koja se rastapa u izmaglici stalni postupak transformacija i umekšanih filmskih slika.

Ovo je knjiga o Loliti, i sad sam dospao do onog dela koji bi se (da me nije preduhitrio, onaj drugi mučenik unutarnjeg sagorevanja) mogao nazvati *Dolores disparue*[...]usred leta života s treskom otvaraju su neka bočna vrata i nalet hučnog crnog vremena svojim šibajućim vetrom zaglušuje krik samotne propasti.“ (Nabokov 2002: 282-283)

Upravo citirani deo pokazuje da su prostorno-vremenski autor, čitalac, junak i narator svi deo jednog istog puta, slično kao u priči Itala Kalvina *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Humbert zamišlja čitaoca kako degustira rukopis, kako se javlja kao glas u nizu misterioznih telefonskih poziva, na recepciji. Priča je dopunjena komentarima i objašnjenjima, gospodi putnicima i porotnicima, a sadrži i sugestije očevima Konvencija

dnevnika i epistolarne tradicije romana osamnaestog i devetnaestog veka ustupa mesto modernističkoj fragmetiranosti. Ujedno, to je čitav niz *flashback* epizoda, rekapitulacija, filmski vraćenih unazad, a posebno kad je reč o poglavljima 32 i 33, premotavanje ključnih scena zlostavljanja, pojašnjavanja onoga što je bilo mistično, maglovito i Lolitina racionalnost.

U tom delu romana, akcentovano je Hambertovo pojačano ludilo što u formi podseća na Džojsovo *Fineganovo bdenje*. Hambert je, uzgred, proveo neko vreme u sanatorijumu, pa je sve ukupno njegova priповest možda samo ispovest jednog ludaka, a Lolita nekakva izmišljotina, najsličnije relaciji Kinbot-Šejd u romanu *Bleda vatra*.

Iz perspektive prekinutog ili kidnapovanog detinjstva glavnog junaka Hamberta Hamberta Lolita se vraća kao poezija, kao kompozicija (Peterson u Alexander 1995: 464). Aliteracije (li, lo) kao na primer u rastavljenim *poe-etic* što je sigurno opet parodija na Poa, glasovi, mirisi i zvukovi, kratki rezovi ili interpolirani madam Hejz glasovi kao šizofreničarski Hambertov stavljaju akcenat na zvuk, na govor zato što u Nabokovljevoj poetici *sećanje govori*.

Kao i u *Adi*, *Bledoj vatri* ili *Prozirnim stvarima* matroška narativna struktura uočljiva je i u *Loliti*. Postoji priređivač teksta (narator) Džon Rej koji moguće ima ulogu porote, ali je ovde bitan zato što je on svedok Hambertove i Lolitine smrti. I kao što je Lolita možda tek Hambertova misao, ali kreativna misao stvaranja teksta *Lolita*, tako i Hambertova priča i Hambertov životni put postoji samo u zahvaljujući Džonu Reju. Neprestano igranje na granici teksta književnog dela i sižea romana jasnije u sledećem citatu, a u vezi sa Šarlotinim otkrićem Habertovih potajnih žudnji u ispisanom dnevniku: „Uropašćuješ moj i svoj život – rekao sam ti. Budimo civilizovani. Sve ovo je tvoja halucinacija- Šarlota, ti si luda. Zabeleška koju si našla samo je fragment romana“ (Nabokov 2002: 107) Kreacija, stvaranje potraga za Lolitom je „očevina pesnika, a ne mesto gde tumara zločin.“ (Nabokov 2002: 147) u Americi, na drumu, „izgubljen u snu umetnika“

Moj jadni prijatelju, nikad se nismo ponovo sreli i mada ima malo  
Izgleda da ćete videti moju novu knjigu, dozvolite da kažem da Vam



srdačno stežem ruku i da Vas sve moje devojčice pozdravljaju<sup>117</sup>

U prvom delu čitalac svedoči tome da je sve posledica nekih slučajnosti, iznenadnih prevrata. Radnja otpočinje u formi dnevnika, epistolarnom formom putopisa, što je ujedno dnevnik uhođenja Lolite i odgovara nazivu hotela *Začarani tragači* (eng. *Enchanted Hunters*). „sve ponovo napisati, falsifikovati“ (o dnevniku). Taj dnevnik opredmećen u sećanju firme *Blanko Blanket*, memorabilia kao suveniri prošlosti, „goluzdravi feniks“ (Nabokov 2002: 45). Kada ispisuje dnevnik a Lolita ulazi da pregleda, „jezoviti hijeroglifi (koje nije mogla da dešifruje) moje zlokobne požude.“ Dnevnik je pisan u prezentu, uz duhovite opaske.

Hambert je dakle nekakav putnik-stvaralac: loš hroničar, pisac, profesor francuskog jezika, logično, vrsni poznavalac Marsela Prusta, ali kako putovanje odmiče u njegove uloge se multicipliraju, kao što postoji dvostrukost u njegovom imenu. On sebi daje i pisac mu daje sijaset pseudonima, to je posebno izraženo u dijalogu sa pretovicom na univerzitetu: doktor Hamburg, gospodin Lambertson, Oto, Mesmer Mesmer, Lambert Lambert, Humbert i tako dalje. Zašto je to tako možemo tražiti u činjenici da on želi sebe iznova da stvori, da počne od nule (američki mit o novom početku) što odgovara ideji o večnom vraćanju i činjenici da se naša egzistencija pojavljuje u beskonačno mnogo oblika (Niče). Istovremeno, ovo je dokaz da je putnik-hroničar samo senka nekog istinskog Hamberta koji je mogao postojati.

U drugom delu romana Hambert evocira Manfreda, poludelog Hitklifa i Orkanske visoke, usamljenog bajronovskog junaka, Eneju, i naravno Odiseju. U drugom delu romana posebno je akcentovan hronotop otvorenog druma i prema tome hronotopski motiv praga/granice na proputovanju po americi, a to je već je rečeno varijacija na temu drumskog žanra. U drugom delu *Začarani tragači* (*Enchanted Hunters*) postaju Ulovljene čarobnice (*Hunted Enchanters*) – komad dramske grupe u kojoj se Lolita pronašla, a Hambert joj brani pristup: „Ja pozorište prezirem kao, s istorijskog stanovišta, primitivnu i trulu formu, koja miriše na rituale iz kamenog doba i kolektivne besmislice...“ (Nabokov

---

<sup>117</sup> (fr.) *Mon pauvre ami, je ne vous ai jamais revu et quoiqu'il y ait bien peu de chance que vous voyiez mon livre, permettez-moi de vous dire que je serre la main bien cordialement, et que toutes mes fillettes vous saluent*

2002: 222). Dolores Hejz je dodeljena uloga farmerove kćerke koja zamišlja da je šumska veštica, „anonimna verzija banalne legende.“

- Ako nemate olovku, ali ste dovoljno odrasli da čitate...
- Mi, srednjevekovni pomorci – citirao sam u šali – u bocu ovu stavismo...
- Ako nemate olovku – ponovila je – ali ste dovoljno odrasli da čitate i pišete – to ovaj momak hoće da kaže, zar ne ti krele
- nekako izgrebite broj na ivici kolovoza. – Tvojim kandžicama, Lolita.  
(Nabokov 2002: 183)

Sve ukupno, put se iskazuje kao potraga a Hambertova želja za putovanjem je hronotopska i predstavljena je na nekoliko različitih nivoa. Na jednom mestu, on čak ističe *Misija Dolores* bi bio dobar naslov za knjigu te zbog toga Fauler (Fowler) smatra da je ceo roman Hambertov pokušaj (put) da ščepa Lolitu, odnosno *Lolitu*. Hambertov sumorna, opsesivna potraga od motela do motela se prepliće sa Nabokovljevom potragom za njegovim leptirom...”(Fowler 2012: 230). Tako da interpretacija romana u odnosu na pojam hronotopa puta (Bahtin 1989: 373; Vice 1997: 202) podrazumeva vreme i mesto puta u priči, kao vreme-mesto u odnosu na čitaoca. Osim što je lik u romanu, *Lolita* je roman koji Hambert ispisuje:

Bila je Lo, prosto Lo, ujutru, uspravljena, visoka stočetrdeset centimentara u jednoj sokni. Bila je Lola u pantalonama. Doli je bila u školi. Na tačkastoj liniji za potpis bila je Dolores. Ali u mome naručju uvek bejaše Lolita  
(Nabokov 2002: 9).

Želja za putovanjem je hronotopska i podrazumeva različita stanja u karakteru glavnog junaka, njegove zablude, iluzije, sećanja, utiske, strast i opsesivne ideje: „Zašto sam se nadao da ćemo u inostranstvu biti srećni? Promena okoline je tradicionalna zabluda u koju se uzdaju na smrt osuđene ljubavi – i pluća.“ (Nabokov 2002: 266)

Hambertova potraga za La Miranom podudara se sa specifičnostima hronotopa puta u romanu o kojima je pisala Barabara Vajs (Barabara Vajs): „relacije prostora i vremena, sećanja, kajanja i unutrašnjeg mira, do istorijskog prostora i vremena, gde je pojedinac putuje kolima i uskoro će umreti su kompleksna i moguće da se na najzanimljiviji način razvijaju konceptualizacijom hronotopa“ (Vice 1997: 209).

Polazeći od teorijski postavki koje su iznesene u prvom delu ovog rada, interpretacija romana Lolita, u odnosu na pojam hronotopa puta (Bahtin 1989: 373; Vice 1997: 202) podrazumeva vreme i mesto puta u priči, kao vreme-mesto čitaoca. Ova konstatacija je značajna zbog konceptualizacije puta kao Hambertovog života (Kovesces 2002) i kao pripovesti: „na tačkastoj liniji za potpis bila je Dolores“ (Nabokov 2002: 9)

Knjiga bi se istina mogla nazvati i *Misija Dolores*<sup>118</sup>, s obzirom na to da je bilo takvih tumačenja prema kojima je priča „narativni pokušaj da ščepa lolitu“ narativni put u Hamberland (Bloom 1987).

Neki kritičari poput Faulera (Fowler) u Loliti smatraju da se u kretanju ka zamišljenom odredištu kriju autobiografske namere autora: „Hambertova sumorna, opsesivna potraga od motela do motela, prepliće se sa Nabokovljevom potragom za njegovim leptirom...“(Fowler 2012: 230). Bilo kako bilo, potraga je različito interpretirana, kao potraga za prošlošću, za izgubljenim rajem oličenim u pastoralnim opisima Arkadije, za sopstvenim životom koji je nestao a da to nismo osetili i prepoznali, da je vreme isklizilo niz prste.

U skladu s tim neki kritičari su u Loliti videli epizodu iz biografije pisca. Većiti povratak na železničku stanicu, povratak za Tamarom, a u tome su takođe prepoznali nastali potragu za nestalim domom kao i potragu za duhom. Kvintli je reminscentan na glavne junake Poovih detektivskih i gotskih priča kao i pesama, pa je uvođenje ovog lika u funkciji susreta Hamberta Hamberta sa samim sobom. Reference na „detektivsko“ pojačavaju utisak avanturističkog romanu.

---

<sup>118</sup> U svom delu *Loveći Lolitu: Kako je popularna kultura iskvarela Nabokovljevu devojčicu iznova*. (*Chasing Lolita: How Popular Culture corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*) Grejem Vikers (Graham Vickers) se osvrće na komodifikaciju i konzumerističke tvorevine proizašle iz fikcionalizacije lika Lolite na američkoj turneji.

Norman (2009) pominje motiv iz naziva hotela i kao u ogledalu njegovog pandama naziva dramskog komada: *Začarani lovci (Enchanted Hunters)* i *Ulovljene čarobnice (Hunted Enchanters)* Proganjajući Lolitu u hoteli Začarani lovcu, i sam Lambert postaje “lovina”, u koketno ponašanju Lolite. Potraga za Lolitom i ovde prati shemu izvor-cilj-odredište (Kovesces 2002), s tim što se paralelno put konceptualizuje kao Lambertov život i kao pripovest. Različiti hronotopski motive možemo primetiti u funkciji hronotopa puta – hronotop susreta, hronotop praga, hronotop doma. Na Lambertovom putu, takođe, provincijski gradovi i hoteli u kojima boravi kao da se transformišu u začarani zamak iz Bahtinove klasifikacije hronotopa (Bahtin 1989: 375).

### 6.1.3. Himera prošlosti

U carstvu na žalu sinjega mora  
deca smo bili mi,  
al volesmo se više no iko  
ja i Anabel Li<sup>119</sup>

Hambertov imaginarni put u nostos konstruiše se oko nekog gubitka, bola, onoga što je Išiguro označio kao *wound* rana (Ishiguro 2008: 85). On je iskazan u samom imenu Dolores Hejz *Dolores Haze*. Dolores Hejz je Lambertova Mnemosina koja ga poziva u prošlost. Da bi je učinio senkom koja ga prati na životnom putu on je dovodi u vezu sa Poom i njegovom Anabel Li. Negde u carstvu *La Mirane* postojala je izvesna Anabel davno izgubljena ljubav. Anabel je umrla od tifusa četiri meseca nakon zajedničkog odlaska na obalu kraj Mirane. Njegova mrtva nevesta Anabel je zaista mrtva, zato što je metaforički mrtav on Lambert: „jer Lambert nije samo izmešten iz prostora, on je izmešten i iz vremena, jer on i dalje traga za duhom toga dugog izgubljenog leta sa Anabel Li“ (Froch u Pifer 2003: 46). Lambertov život je suspendovan tada i on kaže, tada je nastao „vakuum moje duše“ (Nabokov 2002: 44). [...]patnja otkriva izvesnu istinu o ljudskoj prirodi“

---

<sup>119</sup> Edgar Alan Po, *Anabel Li*

(Rampton 1984: 11). *Dolores*, „jedina svest koja se prostire u drugi svet je svest o bolu“ (Nabokov 2003: 228).

Već na samom početku narativa hronotop susreta Anabel-Hambert-Lolita ukršta se sa hronotopom granice prošlosti *La Mirane* i sadašnjosti Remsdejla. Postupkom refleksija i transformativnih slika, Nabokov čitaoce na putu ove ispovesti upoznaje sa kriznim trenutkom Lambertove suspenzije života. Anabel Hejz, Dolores Li, Lolita odjednom postaje Doroti Hamberd, Doroti Hamerson. Original i falsifikat Lambertovog života: „zadovoljavajući primorski ugođaj kaže on zameniće drugorazredno jezero, bar tako tvrdi Lambert na početku ispovesti. Dakle, iako ih je izjednačio, ispada da Lambert vrlo dobro zna koja je od ove dve princeze „prava“. Obala i jezero su ključni momenat Lambertove ispovesti, početak i kraj njegovog putovanja. Jezero je delezovska slika-kristal kroz koju se ukrštaju najrazličitije sudbine, prostor i vreme:„...Prva posledica tog priznanja je da Lambert percipira Lolitu kao avetnjsku<sup>120</sup> ljubav, fantazmični faksimil izgubljene figure požude na Rivijeri“ (Peterson u Alexandrov: 464). Jezero pod izmaglicom slika je fatamorgane. U romanu *Smeh u tami (Camera Obscura)* Albinus koji je prethodno zamišljao da se sretne sa devojkom koja leži ispružena na obali, proživljava takav trenutak sa Margo.<sup>121</sup> Lambert ima problem da odgovori izazovima prošlosti. Hronotopski, vrlo je vešto ukrštanje telesnog, čulnog u liku Lolite i sablasnog, senke Anabel Li.

Stalno iznova prelistavam ova bedna sećanja i neprestano se pitam je li tada u blesku tog leta, nastala napuklina u mom životu, ili je **moja preterana žudnja za tim detetom** samo prvi dokaz unutarnje osobnosti? Kada pokušavam da analiziram vlastite žudnje, pobude, postupke i tako dalje, prepuštam se svojevrsnoj retrospektivnoj uobrazilji koja analitičku sposobnost hrani neograničenim alternativama, i čini da se svaki dočarani put račva i ponovo bez kraja grana, u razluđujuće složenoj perspektivi moje prošlosti. Ubeđen sam da je na izvestan magičan i sudbonosan način Lolita započela sa Anabel (Nabokov 2002: 14).

---

<sup>120</sup> Reč *spectral* u engleskom jeziku se javlja u značenju avetinjski i spektralni.

<sup>121</sup> O tome da se u *Loliti* sublimišu likovi Margo kao ljubavnice i Irme (zlostavljanog deteta) videti kod Conolly, W. 1995. *Laughter in the Dark*. U *The Garland Companion to Nabokov*.

U prvom delu romana, fokalizacija ide iz pravca Lambertovog lika, iz perspektive njegovog sna. Upravo je to razlog zašto je Lolita slikana vrlo koketno u početnim scenama. Iz Lambertovog ugla, Lolita nije kidnapovana i odvedena u hotel *Čarobni lovci*, Lolita je Lamberta zavela, „...u šest je već bila budna, a već u šest i petnaest bili smo, u tehničkom smislu ljubavnici. Kazaću vam nešto vrlo čudno: ona je mene zavela. (Nabokov 2002: 148). Dakle, Lambert na početku romana ne pokazuje nikakve znake prepoznavanja sebe u Loliti niti nagoveštaje kajanja: „razume se, nju nisam mogao da ubijem kako bi neki pomislili. Znate voleo sam je. Bila je to ljubav na prvi pogled, na večni pogled.“ (Nabokov 2002: 301). Zaplet u romanu *Lolita* počinje fatalnim susretom Lamberta i Lolite. Taj fatalni susret dogodio se sasvim slučajno kada je usled toga što je Mek Kuu izgorela kuća morao biti smešten kod madam Hejz. To je bahtinovski kritični momenat u sižeju romana (Bahtin 1989: 235).

Između starosne granice od devet i četrnaest godina javljaju se device koje izvesnim omađijanim putnicima, dva ili mnogo puta starijim otkrivaju svoju pravu prirodu koja nije ljudska, već nimfinska (to će reći demonska) i ta izabrana stvorenja želim da označim kao 'nimfice' (Nabokov 2002: 17).

Susret se takođe dogodio kada je Lambert smišljao kako da pobegne na neko egzotično ostrvo. Taj događaj je okidač, kao udar zvona u sižeju romana. Kuća u kojoj se Lambert zatekao liči dekadentne kuće koje pohode aveti opisane u gotskim romanima. Interesantno, baš kada Lambert napipava red vožnje u džepu kako bi utekao iz sablasne kuće madam Hejz, on ugleda Lolitu:

Još sam išao za gospođom Hejz kroz trpezariju kad se tamo iznenada ukazalo zelenilo – „pjaca“, zapevala je moja predvodnica (pratilac?), a onda, bez i najmanjeg upozorenja ispod mog srca nabujao je sinji morski talas, i na asuri, u jezeru sunca, polugola, klečeći okrenuvši se na kolenima, moja ljubav s Rivijere virnu mene preko tamnih naočara (ibid: 43)

Osim što uvodi elemente gotskog romana, Nabokov u susretu sa Lolitom – Dolores Hejz varira teme iz srednjevekovne dvorske ljubavi (*courtly love*) i segmente iz strukture bajki. Taj susret za Lamberta predstavlja mogućnost da ponovo nađe svojoj *nostos*, da dođe kući

„onog poslednjeg, besmrtnog dana iz *Roches roses*. Dvadeset pet godina koje sam otad proživeo, sliše se u jednu drhtavu tačku i iščežoše“ (Nabokov 2002: 44).

Kao i u *Prozirnim stvarima* gde su se čudesno život i smrt stopili u jednu tačku, put do Vita (život i smrt za Persona), tako se Lambert nada da će u liku nimfete konstruisati kako je to naglasio Brus bezvremenski prostor u kome će zauvek biti kod kuće sa svojom draganom (Bruss u Bloom 1987). Postavlja se pitanje da li u se u drhtaju, udaru strasnog prepoznavanja, javlja mogućnost novog života, onog života koji je suspendovan davno na obali kraj mora? Nabokov vešto provlači temu povratka sa temom o „nekoj drugoj“ egzistenciji, odnosno udružuje je sa američkim mitom o novom početku. Fikcionalno, za Lamberta ostavljena je mogućnost da se vrati tamo gde više ne može da bude. Prostor-vreme, pribežište kojem teži bi bez obzira na smrt Anabel Li bio zauvek izgubljen i inače, zato što je to izgubljeni svet detinjstva.

Sablasno je uostalom primetno i u sporednim likovima koji su poput autostopera koje Lambert i Lolita sreću na drumu. Uočljivo je da se hronotopski motiv susreta i granice prepliću. Karakterizacija ostalih likova u romanu prati taj model, atmosfera sablasnog i neodustajanje od prošlosti: „Plavi automobili i crvena senka, začarani međuprostor staklastog umetničkog svojstva“ (Nabokov 2002: 244). Na primer, jedna od digresija (stranputica na putu) lik izvesnog Gaston Godena, obučenog u crno sa kojim je igrao šah u čijem se ateljeu nalaze fotografije zamišljenih pisaca i kompozitora, između ostalog i Marsela Prusta, upleo se uprljavu aferu (i to baš u Napulju): „Teško da bih uopšte aludirao na njegovo birdslijsko postojanje da nije bilo u čudnoj vezi s mojim vlastitim“ (Nabokov 2002: 203). Na drugom mestu u romanu, Nabokov nagoveštava i da je Gaston (Giston) možda samo deo sna ili utvara iz prošlosti i tu osim ličnog proširuje sliku na kulturno sećanje, možda je Didro, možda je Flober.

Ali na Lambertovom putu drugi hronotopski susreti su značajni. Pre svega, susret Lamberta sa Klerom Kvintlijem. Motiv dvojnika (*doppleganger*) ima posebno mesto kad je reč o konceptualizaciji puta, a istovremeno je još jedna potvrda o Nabokovljevom insistiranju na motivu refleksije. Igra sa dvojnicima je parodirana, ali uspešno iskorišćena u tematizovanju večnog vraćanja. Kler Kvintli je Lambertov alter ego, ali se njegova

„višestrukost“ ogleda i u samom imenu Lambert Lambert<sup>122</sup>, ali i u variranju imena Dolores<sup>123</sup>.

Nije samo Lolita sablast prošlosti, Lolita se ogleda i u Lambertu. On je često prikazan kao htonično biće, kao senka senke, vampir, vukodlak, operacija zuba „moji očnjaci su bili potpuno zdravi“ (Nabokov 2002: 325). Relacije Lamberta Kvintlija<sup>124</sup> su uspostavljene radi metaforičkog povratka u *nostos*, kao povratka sebi. Kvintli je Lambertov pratilac isto koliko i Lolita koga ona obožava a on za nju ne haje, „on predstavlja inkarnaciju Lambertove potrage posedovati i biti posedovan; loviti i biti ulovljen. (Frosch u Bloom 1987: 134)

Na kraju romana kada ga privode Lambert tvrdi da je u sukobu sa Kvintlije nalazio sablasno uživanje. Namerna vožnja, pogrešnom, ogledalskom stranom – kao u retrovizoru takođe upotpunjava ove prostorno-vremenske refleksije. U sukobu i susretu Kvintlija sa Lambertom parodira se Puškin<sup>125</sup> u temi dvoboja (ista tema koja se provlači i u *Adi*), kao i detektivski roman, ali su epizode sa Kvintlijem i svojstvima avetinjskog, sablasnog primarne karakteristike romantičnih i gotskih romana. Čini se tako da je Lambert pritisnut bremenom prošlosti sa svih strana.

Susret sa Kvintlijem predstavlja Lambertovu borbu sa samim sobom, kao sopstvenim duhom i sa Dolores Hejz. Ironično, Kvintli je, navodno, spasio Lolitu iz kandži strašnog perverznojaka. Kvintli se neposredno pre sukoba sa Lambertom pojavljuje iz pare kupatila: „Ja sam se prevalio preko njega. Mi smo se prevalili preko mene. Oni su se prevalili preko njega. Mi smo se prevalili preko sebe“ (Nabokov 2002: 334). Ta borba dvoje literata

---

<sup>122</sup> Hjubert, Hjubert i Dejzi u romanu *Laurin original.*, slične epizode i tematika, zaplet

<sup>123</sup> “Ovo je usamljeno dete, potpuno napušteno, s kojim je smrdljivi odrasli muškarac teških udova tog jutra tri puta obavio naporan snošaj” (Nabokov 2002: 156).

<sup>124</sup> Filmska adaptacija Stenlija Kjubrika stavlja akcenat na Kviltiju upravo iz razloga kako bi Lambertov mračni alter ego došao do izražaja, a film počinje scenom ubistva vidi Falsetto, M. (2001). Stanley Kubrick : *A Narrative and Stylistic Analysis*.

<sup>125</sup> Videti Priscilla Meyer, "Nabokov's Lolita and Pushkin's Onegin: McAdam, McEve and McFate", u *Gibian and Parker* (179-211). Mejer tvrdi (Meyer) da "Lolita predstavlja slobodan prelaz kroz prostor i vreme ruskog književnog spomenika iz 1820tih u američki iz 1950tih." Ona vidi Nabokovljev roman kao parodiju parodije parafrastičkog prevoda, *bête noire* Nabokovljevih "Commentary". (Jessica R. Feldman) I wish to extend Meyer's compelling argument to include Nabokov's entire oeuvre; to do so I demonstrate that Nabokov parodira Pushkin's metodologiju kao slike, likove, i zaplet. Meyer's anatomija književnih jezika u *Onegin* je posebno relevantna za moju analizu.



podseća na neke epizode iz *Western* filmova. Nabokovljev postupak refleksije i ogledanja relaciji Lolita-Hambert-Kvintli očigledan je iz ovog sukoba: „breme...beše sa mnom, na meni, nada mnom.“ (Nabokov 2002: 340). „kao da preuveličava bol“ (Nabokov ibid: 329). Lice Trap (zamka) potom je potpuno zamenilo lice Klera Kvintlija.

#### 6.1.4. Hambertov put i Amerika

Kako je Bahtin rekao [...]sam momenat putovanja, *puta*, realnog je karaktera i unosi suštinski organizacioni realni centar u vremenski niz tog romana (Bahtin 1989: 215). U romanu Lolita Lambert Lambert putuje, ali je njegov život je predstavljen metaforički kao put. Lambertov put realizuje se kao prostorno-vremenska potraga za *nostosom*, a to je zauvek nestali svet hotela *La Mirana*. Njegov put doslovno i metaforički počinje nakog sudbonosnog susreta sa Lolitom u provincijskom gradiću Remsdejl. Drugim rečima, odatle počinje i Hamberov mnemotop. S druge strane, budući da priča obuhvata naratora, autora i čitaoca, put se koceptualizuje i kao pripovest, odnosno Lambertov narativni pokušaj da ščepa „Lolitu“ (Bloom 1987), pa se tako nerealizacija *nostosa* u njegovom životu ostvaruje zapravo na planu imaginativnog i to u sadejstvu sa recipijentima: „da se ponovo stvori neuhvatljivi original (Peterson 465). Tako da Lolita i „Lolita“ za Lamberta jesu plen.

Doslovno, put Lamberta Lamberta mogao bi biti izvanredan putopis i avanturistički roman da nije tih dubljih slojeva, pre svega kad je reč o tematizaciji Amerike. Mi saznajemo da je Lambert emigrant i da nakon kraćeg braka sa Valerijom koja se takođe pominje kao saputnica na ispraznim besmislenim putovanjima, on odlazi na put koji mu pričinjava iluziju otpočinjanja novog života. Mit o novom početku tako je spojen sa idejom o večnom vraćanju istog i potrazi za *nostosom*. Odnosno udruženi su novi život/novo putovanje/nova pripovest.

On sam kaže da je njegov život oduvek bio *manque*. Ne može da definiše sopstvenu ulogu u životu za sebe kaže izvrsno sastavlja pastiše, da je samotni moreplovac, ali nimfolept (Nabokov 2002: 17), kao da time želi da podvuče da savršeno racionalno

poima sopstveno ludilo.“ ...obuzimao me je čudan osećaj da živim u potpuno novom, ludo novom svetu sna, gde je sve dopušteno.“ (Nabokov 2002: 149).

Opisi predela na američkom kontinentu predstavljaju poseban deo romana. Lolita i Lambert podsećaju na junake iz Keruakovog romana *Na drumu*, žanra koji se proširuje na filmsku umetnost: lanci restorana na autostradi i način života u tom ambijentu zajedno sa čitavim spektrom usluga

Ali osim predstave puta u izvornom smislu, u *Loliti* se put konceptualizuje kao hronotopski motiv otvorenog puta sa avanturističkim elementima i elementima potrage prema klasifikaciji Mihaila Bahtina (Bahtin 1989: 209-244). Taj otvoreni put je direktno i put do Lambertovog srca tame. Lambert koji u prvom delu romana ipak deluje kao parodija potrošenog čoveka u drugom delu romana evocira Kerca, Hitklifa ili Manfreda – neotesani sanjar postaje mračni opsesivni ludak. Devijacija jedne opsene transformiše gradacijski u šizofreno lutanje. Nostalgija u drugom delu, zamagljuje um, upravo onako kako i samo ime kaže *dolores hejz*, devijantna. To su hičkokovske scene iz *Psiha* ili *Vrtoglavice*. “Hičkokovi junaci kreću se po lokacijama kojim bolno rekonstruišu svoj identitet; prolaznim usamljeničkim mestima koji postaju metafizički prostori strepnje i užasa (Lefevr 2006: 116). To su nadrealni prizori udruženi sa lepotom pejzaža.

Ključne tačke u sižeju romana kako ih Bahtin naziva je su prostori liminalnosti, ali i čitava Amerika se tematizuje u tom smislu, moteli, hotelski hodnici, ogledalo u hotelskoj sobi, samo ime *Dolores Haze*<sup>126</sup>.

Prva takva tačka na Lambertovom imaginarnom putu do nostosa je kuća madam Hejz. Lambertov dolazak u tu kuću u gradiću u Novoj Engleskoj je u potpunosti posledica slučajnosti. Naravno, hronotop susreta ovde funkcioniše u sadejstvu sa hronotom praga.

Nakon što je Mek Kuu izgorela kuća, on je nameravao da pobjegne na egzotično ostrvo, ali se umesto da otputuje smešta u kuću madam Hejz koja je je puna memljivog sablasnog, vrlo poovski, kao kuća Mis Hevišam iz Dikensonovih *Velikih iščekivanja*.,,Jamačno su svima znani oni mirsni ostaci prekinutog dana, sa mušicama oko

---

<sup>126</sup> Nabokov je insistirao kod urednika koji su taj zahtev ignorisali da se na korice knjige ne nadju fotografije 14god devočica nego zalazak sunca i mesta u izmaglici.

rascvetane živice ili sred kojih naglo zađe i prođe lualica, u podnožju brega, u letnji suton; krznasta toplina zlatne mušice“ (Nabokov 2002: 10).

Kuća postaje prostor gde se ukršta Hambertova prošlost i sadašnjost i gde počinje njegova potraga. Svakako, Nabokov se ovde poigrao i sa francuskom rečju *souvenir*: *Souvenir, souvenir que me veux-tu?*, budući da će i ta kuća i predmeti u nju uključujući i Dolores (sećanje na bol) predstavljati samo prototip lažnog doma i lažne porodice, odsustvo nečega što se pojačava iskrivljenom slikom (Bodrijar 1991). Kuća je refleksija Šarlotine rane, njenog mrtvorodenog deteta.

Prostor i vreme sagledani u jednom totalitetu uočljivi su i epizodama telefonskih razgovora. Koda Nabokova sećanje je čulno, ali pre svega ima glas. Tako su telefonski pozivi vrlo važan segment Nabokovljevih romana: „Ja sa ljudima iz filmova izgleda delim usluge *machine telephonical*...“ (Nabokov 2002: 228). O Šarlotinoj smrti saznajemo putem telefonskog razgovara, ne znajući ko je s one strane „žice“: „Šarlota ovaj čovek kaže da si poginula-ali i u dnevnoj sobi nije bilo Šarlote.“ I mi ne znamo čiji je to glas, možda opet neke sene autora ili priređivača teksta? Takođe, Lolita od Hamberta beži zahvaljujući telefonskom razgovoru sa susetkom:...

jer sam instiktivno osećao da su nužnici – kao i telefoni – iz nekih nepronikljivih razloga tačke gde moja sudbina može zapeti. Svi mi imamo takve sudbonosne objekte – to može biti predeo koji se ponavlja, u jednom slučaju neki broj, u drugom – koje su bogovi brižljivo izabrali da privlače za nas posebno značajna zbivanja: ovde će se Džon uvek saplesti, tamo će se Džejn uvek skrhati srce. “ (Nabokov 2002: 235)

Bahtin u svojoj studiji pominje i hronotopski motiv provincijskog grada, kakav je Remsdejl ili bi mogao biti i bilo koji drugi gde Hambert želi da ode na put povratka svojoj Anabel i vrati se svetu *La Mirane*: „Ova zabita palanka nije bila daleko od *Začaranog lovca*. Opet sam plakao, opivši se nemogućom prošlosti“ (Nabokov 2002: 315). Nakon neobične smrti madam Hejz, Hambert bukvalno odlazi na put sa Lolitom, a to ujedno predstavlja i njegov imaginarni i nostalgični put do *La Mirane*.

Hoteli su predstavljeni kao hronotopski motivi praga ili granice. Lambert daje opis svih vrsta smeštaja, ali posebno mu je važan hotel *Začarani lovci* koji predstavlja reminiscenciju Hotela *La Mirana*<sup>127</sup>. U hotelima se odvija Lambertova imaginarna rekonstrukcija doma. Pod izgovorom lažne porodice, smestili su se u jednu sobu:

Mi nismo bogati i dok putujemo bićemo prinuđeni – često ćemo silom prilika mnogo biti zajedno. Dvoje ljudi što dele jednu sobu, neminovno ulaze u neku vrstu...kako da kažem...neku vrstu... -Prava reč je incest – reče Lo...“  
(Nabokov 2002: 134)

Rekonstruiše se Lambertov izgubljeni dom paralelno sa dekonstrukcijom modela bajke u narativu. Tu su i reference na Čiča Tominu koliba i nevernog Tomu u liku recepcionara hotela. A postmodernistička dekonstrukcija bajke uočljiva je u epizodi kad Lambert unosi u krevet ružičnu draganu što je ujedno evokacija Poa. Odnosno kad je drogira „čarobnim napitkom“

-Možeš li se setiti – rekla je – kako se zvao onaj hotel (nabrala je nos),  
de, znaš koji – onaj sa belim stubovima i mermernim labudom u predvorju?  
Oh, znaš (glasao uzdisaj) – hotel gde si me silovao.(Nabokov 2002: 224)  
...Rekla je da je sigurna je da je pokušao da je siluje i da je ubio njenu majku.  
(ibid: 228)

Put unatrag (Laderman 2002: 144) transformiše se u priču o bekstvu što je opet parodiranje detektivskog romana. Detektivske karakteristike koje se obično vezuju za potragu, ovde su u kombinovane sa setnom potragom za domom ili kako to formuliše Brus (Bruss): „elegični osećaj izgubljenog detinjstva, a istovremeno i paranoične sumnje koje izbijaju u toku pripovesti“ (Bruss u Bloom 1987: 29). Trasiranje puta po Americi je prostor u kome se ogleda Lambert Lambert, samo kao reprodukcija, bleđa vatra, replika nostosa koji stalno izmiče. A postoji paralelizam u tome sa američkim mitom o zapadnoj granici.

Bili smo svuda. Ništa nismo istinski videli. I danas sebe hvatam u mislima da je naše dugo putovanje samo opoganilo krivudavim tragom služi ovu

---

<sup>127</sup> Fowler ukazuje na refence Mirana, Miranda, Mirandola. Gde ponovljeno Miranda ima reference Na Šekspirovu *Buru, Piko dela Mirandola*

divnu poverljivu snenu zemlju koja tada, kada se pogleda untrag, za nas nije bila ništa više do zbirka mapa s magarećim ušima, upropašćenih vodiča, starih guma i njenih jecaja u noći – svake noći, svake noći – čim bih se napravio da spavam. (Nabokov 2002: 194)

Dakle u američki pejzaž upisuje se lična nostalgija, ali i kulturno sećanje (Asman 2007), na primer „Lo biti u njegovom naručju“ (Nabokov 2002: 130) liči na prevod indijanskog govora. Enciklopedija za mlade – mapa SAD, nedovršeni opis Floride i Zaliva, sladoled sa sintetičnim sirupom, dizni junaci u kampu, imitacija nameštaja, kabriolet, put (kao Keruakov route 66) – odbegli robijaši, najpokvareniji parovi, vojnici, Meksikanci svi su se našli na Lambertovom putu sećanja. U jednom od tih hotela na američkoj turneji Lambert nalazi razglednicu svog hotela iz detinjstva i pokazuje ga nezainteresovanoj Loliti. Američki kontinent postaje postmodernistički pastiš. Bilo mi je potrebno četrdesetak godina da izmislim Rusiju i Zapadnu Evropu, a sad sam bio suočen sa zadatkom da izmislim Ameriku (Nabokov 2002: 348). Dakle, za Hamberta, Amerika, predstavlja poseban izazov, neistraženo polje i suludu mogućnost (suludu jer ta mogućnost nije realna) da iznova stvori sebe.

U toj avanturističkoj težnji jasna je i konceptualizacija puta kao narativa u romanu *Lolita*. Lambert je neprestanoj komunikaciji sa čitaocima kako bi ne samo rekonstruisao prostor *La Mirane* već stigao do odredišta na planu ispisivanja teksta. Tako da kada kaže: „Oh, Lolito moja, nikad nećemo stići! (Nabokov 2002: 129), on ne misli samo na to kako će što pre stići do replike *La Mirane*, hotela Začarani Lovac, on misli da se stranice ovog romana neće dovoljno brzo ispisati. Nabokov pribegava sinhronizaciji u pogledu konceptualizacije puta kako bi se različite prostorno-vremenske dimenzije i putevi čitanja/ispisivanja teksta povezali.

Ova svakodnevna glavobolja u neprozirnom vazduhu ovog grobnog zatvora smeta, ali moram istrajati. Ispisao sam preko stotinu strana. I još nikud nisam stigao. Moj kalendar počinje da se brka. To je moralo biti oko 15. avgusta 1947. Godine. Mislim da ne mogu da nastavim. Srce, glava – sve. Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Slagaču, ponavljaj dok se stranica ne ispuni” (Nabokov 2002: 122).

Simbolički, narativ kao put predstavljen je u zanimljivoj Van Gogovoj slici Arlezijanka – (*L'Arlesienne: Madame Ginoux*)<sup>128</sup> što je jedna od prvih stvari koju Lambert ugleda kada uđe u kuću Hejz. Naime, Van Gogogov niz portreta predstavlja modela koji čita knjigu, a inače je bila standardna konvencija za svakog umetnika.

### 6.3.5. La Mirana/Lolita

Kao i u romanima *Prozirne stvari*, *Ada* ili *Bleda vatra*, u *Loliti* postoji zamišljeno odredište koje se rekonstruiše u toku pripovesti, a potom transcendentira u samu tu ispovest. Idilični prostor hotela *La Mirana*, na francuskoj Rivijeri predstavlja Lambertovo zamišljeno odredište i Lambertov put usmeren je ka kreativnoj rekonstrukciji svog izgubljenog sveta detinjstva. Lolita je izgleda došla samo kao logična posledica davno konstruisane ideje da bi se mogla potražiti identična prostorno-vremenska dimenzija Lambertovog kidnapovanog sveta „Pomno čuvane uspomene na palati podoban hotel mog oca ponekad su me navodile da tražim sličan u čudnoj zemlji kojom smo putovali“ (Nabokov 2002: 161).

Rastao sam kao srećno, zdravo dete u blistavom svetu knjiga sa ilustracijama, čistog peska, stabala pomorandži, prijateljski nastrojenih pasa, pogleda na more i osmehnutih lica. Oko mene se obrtao divotni **hotel „Mirana“ kao neka vrsta privatnog svemira**, okrečeni kosmos unutar onog plavetnog većeg kosmosa što je bleštao napolju. (Nabokov 2002: 10)

---

<sup>128</sup> Van Gogogov niz portreta na kojima predstavlja modela koji čita knjigu, a inače je bila standardna konvencija za svakog umetnika.

Realizacija Lambertove fiksacije, pak, odvija se u jednom drugom svetu, u prostoru-vremenu američkog kontinenta. Dom je postao pokretno mesto za Lamberta: on se nikada ne zadržava dovoljno dugo na jednom mestu, provincijski gradovi se menjaju i kao što se multiplikuju i njegova imena i kao što postoji mnoštvo epizoda sa motivom *doppelganger*, tako se multiplikuje i njegov dom – postoji samo kao senka La Mirane. Trasirani put unapred je zapravo tragični put unatrag. „A sećaš li se Miranda one druge „superelegantne“ razbojničke jazbine s besplatnom jutarnjom kafom i ledenom vodom iz slavine, a bez dece ispod šesnaest godina (naravno, bez Lolita)?“ (Nabokov 2003: 161).

Rekonstrukcija Lambertovog “doma” iskazana je kao dekonstrukcija bajke. To je sigurno jasno u epizodi kada “čarobnim napitkom” omamljuje Lolitu ili tamo gde je naziva svojom *Alisom u zemlji čuda*. Da bi sačuvalao svoje detinjstvo on uništava detinjstvo Dolores Hejz. Moteli su prostori incesta i moteli su prostori liminalnosti. Dom se iskazuje u čulnom u seksualnosti. Nabokov kombinuje teme „lažne“ porodice“ i „tuđe zemlje“ i metaforički dom u konstrukciji Arkadije kao doma.

Hronotop doma realizuje se u trasiranju puta po američkim hotelima. U hotelu koji mu je nekad bio kuća (svet detinjstva), sada provodi vreme sa Lolitom, to je njihov nov dom. Transpozicija doma na relaciji kuća hotel (ali zašto da ne i bahtinovski začarani zamak), uočljiva je kada traži broj hotelske sobe 342, što je isti broj kao i broj njihove kuće u Utrinskoj ulici u Remsdejlju. Porodica ne postoji za Lamberta isto kao što ne postoji za Lolitu. Izopštenost i izmeštenost iz doma, izolovanost u odnosu na Ameriku potvrda su simulakruma doma i porodice – „[...]mojoj konvencionalnoj Loliti je postalo jasno da je i najbedniji porodični život bolji no ta parodija incesta koja je dugoročno gledano, bila najbolje što sam mogao ponuditi napuštenom detetu.“ (Nabokov 2002: 321)

Paradoksalno, potraga za *La Miranom* transformiše se u potragu za Remsdejlom na kraju. Ona ista kuća koju je nekad Šarlota Hejz htela magično da transformiše u dom, izbacivši i poslednji komad nameštaja jednu žutu fotelju, koja je Lambertu posebno ostala u sećanju. Ta kuća za njega nikada ni nije bila dom i transformiše se, opustela, u nekakav dom, u tačku povratka kada se on nakon svih avantura po američkom kontinentu, smrti Klera Kvintlija i Lolite vrati toj kuću. Osim što je stalno prisutno variranje teme ustajalog

života u provincijskom gradu (Bahtin 1989: 375) i kuća Šarlote Hejz je opustela, sve je na prodaju, a u tu kuću ulazi kao u nekoj Turgenjevoj priči dok sećanje govori. On evocira Lolitu u zvuku klavira. “Na vrelo septembarsko sunce izašao sam kao zadovoljan prosjak” (Nabokov 2002: 324). Rekonstrukcija Mirane dakle počinje i završava se u istoj tački. Ustajali život dat je u kontrastu sa magičnim hotelom iz svete prošlosti. Tek na kraju svoje ispovesti Lambert pokušava da se iskupi pred publikom, porotom, njegovim saputnicima.

Oh čitaocē, ne mršti se na mene, nije mi namera da stvorim utisak kako nisam uspevao da budem srećan. Čitalac mora shvatiti da začarani putnik, posedujući nimficu i budući da je u njegovom ropstvu, stoji, da tako kažem, s onu stranu sreće. Jer na zemlji ne postoji blaženstvo uporedivo sa milovanjem nimfice... Uprkos naših svađica, uprkos njene odurnosti, uprkos sve njene galame i grimasa, i prostakluka, i opasnosti, i opšte užasne beznadnosti, **ipak sam još obitavao u dubini svog izabranog raja – čija su nebesa imala boju paklenih ognjeva – ali, ipak, raja** (Nabokov 2002: 184; moje naglašavanje).

Prethodni citat je potvrda o kontradiktornom odnosu Lamberta prema privlačnosti sveta koji mu je oduzet. Ma koliko bio sladak, on mu je oduzimao dah i vodio ga ka krajnjem odredištu u smrt. Ova pripovest i prostorno-vremenski put neokončava se predstavom Dolores patnje koja je opisana od početka do kraja kao sablast sivih očiju. Ono što ostaje od Lolite su opet samo suveniri, predmetni svet: patike, košulja za dečake, farmerke, zgužvana kapa. Lolita koja pluta između imaginarnog i stvarnog: „ – Znaš, ono što je toliko užasno u umiranju jeste da si potpuno prepušten sebi“ (Nabokov 2002: 317).

Ovaj trenutak je važan zato što se retrospektivno “priča o Loliti konstruiše tada kada Lolita fizički nestane. Budući da se “put” konceptualizuje i kao život junaka, ali i kao pripovest, tako se i ovde na višem nivou apstrahovanja ono što je izgubljeni dom transponuje na plan iščitavanja i ispisivanja teksta, u domen stvaralaštva. Metaforički *Začarani lovci* postaju *Ulovljene čarobnice/čarobnjaci*, oni koji u stvaranju ove pripovesti Lolita vide poslednje pribežište. Lolita postaje sećanje kao što je Anabel ostala u sećanju, ispisana u pripovesti, ali ostavljena u amanet čitaocima. Lambertov prelaz od Anabel ka Loliti, odvija se i zato što zato što Lolita više nije samo „neko“, njegov životni saputnik, Lolita postaje zabeležena fikcija, pripovest. Lambert Odisej preinačuje se Lamberta



Prometeja, stvaraoca (Nikolajeva 2005: 141). Transpozicija izgubljenog doma očuvana je u pripovesti: „O Lolito moja sada imam samo reči da se njima poigravam“ (Nabokov 2002: 36). Kao i za Van Vina, tako i za Hamberta umetnost nije eskapistčki čin. Umetnost je uteha, nekakvo utočište. Nivoi pripovesti i relacija sa čitaocem je prostorno-vremenska dimenzija gde se realizuje uvek pokretni dom.

Zato je apsurdno što Lambert zahteva da se njegovi memoari objave tek kada Lolite više ne bude. To je apsurdno zato što će Lolite uvek biti, Lolite kao pripovesti. Te zato nismo sasvim sigurni ko daje savete Loliti na kraju da ne žali KK, i da je HH morao da poživi eto tek toliko da se ona ovekoveči u kreativnom sećanju potonjih naraštaja, jer ako živi Lolita kao pripovest koja je stalno na putu, koja se transformiše i iznova stvara, u tom stvaranju i putovanju postojaće uvek metaforički dom.

Dakle ovo je moja povest. Moram je ponovo pročitati. Za nju su se uhvatili komadići srži, i krv, i divne blistavo zelene muve. Na ovom ili onom njenom zaokretu osećao sam kako mi moje klisko Ja izmiče, klizi u vode dublje i tamnije no što sam hteo da sondiram. Kamuflirao sam ono što sam mogao kako ne bih povredio ljude. I poigravao se sa mnogim pseudonimima za sebe samog dok nisam našao dovoljno prikladan. (Nabokov 2002: 344)

### 6.3.5. Zaključak

Želja za putovanjem junaka je u osnovi hronotopska i večna. Avanturistički karakter ove priče koji je vrlo dominantan u funkciji meditativnog introspektivnog trasiranja puta do iščezlog sveta *La Mirane*. Očito da život koji Lambert nastoji da održi nakog tog bolnog gubitka jeste bukvalno *dolores haze* (bol i magla). Ono što se postavlja kao pitanje budući da se čini kao da je ispovest pisana iz sanatorijuma jeste: da li je priča koju smo pomno saslušali zamišljeno putovanje koje postoji samo Lambertovim mislima? „[...]miris koji sam sledio bio je tako slab da se gotovo nije razlikovao od izmišljotine ludaka (2002: 239).

Hambert ne dolazi do konačnog i pravog odredišta uzaludno tražeći svoj iščezli dom lutajući američkim kontinentom. *Nostos* do koga pokušava da stigne, njegov svet, detinjstva realizuje se samo u refleksiji u prostorno vremenskom susretu sa Dolores Hejz čije detinjstvo takođe biva oskrnavljeno.

Kako smo videli, u romanu *Lolita*, metaforizacija puta odvija se prema opisanom modelu (Kovecses 2002: 7) čovek-putnik-čitalac, odnosno izvor-put-cilj, drugim rečima prati klasičnu nabokovljevsku kompoziciju po modelu teza-antiteza-sinteza. Hambertova tužna „odiseja“ podrazumeva rekonstrukciju nestalog sveta na fabularnom nivou u odnosu sa Lolitom, ali rekonstrukciju koja se ostvaruje na planu autorovog ispisivanja romana *Lolita*. Tekst je prožet prostorno-vremenskim transpozicijama, slikama gde se prostor-vreme i prošlost i sadašnjost spajaju u jedan totalitet. Hambertov odnos prema čitaocu je vapaj da *Lolita* ostane živa makar u čitalačkim mislima, jer mu još ništa drugo nije ostalo osim reči. Kako je to primetio Sidel (Siedel u Bloom 1987) putovanje na koje nas vodi pisac Vladimir Nabokov odvija se na planu sižea i na planu ispisivanja romana. U prvom slučaju život Hamberta predstavljen je kao sentimentalno putovanje od Evrope do Amerike i obratno. S druge strane konceptualizacija puta ide u pravcu rekonstruisanja teksta romana *Lolita* kao krajnjeg odredišta: „dva potpuno različita kruga američke odiseje se dešavaju. Prvi je krug unakrsnog putovanja perverzije i patosa. Drugo putovanje jeste autorska rekonstrukcija“(Siedel u Bloom 1987).

Čitalac je takođe svedok i saputnik i učestvuje u mapiranju američkog kontinenta u čijoj se geografiji i pejzažu iskazuju svojstva liminalnosti. Stoga, svi manji hronotopski motivi: hronotop susreta, hronotop granice, hronotop potrage, hronotop provincijskog grada nalaze se u funkciji osnovnog hronotopa. Osim toga budući da se pripovest završava smrću protagonista, postavlja se pitanje da li se time postiže sinteza jer čuli smo da će *Lolita* baciti u zasenak Anabel. Hambert kao da traži od publike blagoslov, spreman je da se pokaje, uspomene na *Lolitu* odmotavaju se nakon što je sve prošlo: „Hoću da svet zna koliko sam voleo svoju *Lolitu*, ovu *Lolitu*...“ (Nabokov 2002: 310).

Cikličnost je uspostavljena u tekstu budući da je život za Hamberta opisao pun krug. Hambert luta kao sen pustom kućom. Takođe, iako je priča ispričana, čitaocima se prepušta u mislima, sa otvorenim završetkom, večita rekonstrukcija teksta „Stvoriću novog novcatog

boga...” (Nabokov 2002: 313) „i mi smo ćutke putovali, neprogonjeni.“ (Nabokov 2002: 243).

Na kraju puta i na kraju Humbertove ispovesti on govori rećenicu kojom se iskazuje teŹnja za novim poćetkom...kada bi samo moja majka pristala da potera kola unatraške.“ (Nabokov 2002: 243). Prema Brus (Bruss) razlog zašto Humbert nije u stanju da prepozna zamenu jedne fantazme drugom je upravo vreme: „jer svet bez vremena je obavezno dvodimenzionalan, jer nema kontinuuma, nema nićeg što bi moglo da spoji izolovane taćke u prostoru” (Bruss in Bloom 1987: 45). Taćno je i to da se ta praznina, rana nadomećuje u beskrajnom lutanju jer Humbert jeste bodlerovski *flaneur/dandy* i on je junak koji uporedo sa lutanjima ispisuje narativ koji je namenio publici da bi poŹiveo joć malo.

Humbert Odisej je usamljen na putu, okosnica njegove portage tiće se prostorno-vremenskog izmećtanja ili izolovanosti u odnosu na realan svet oko sebe. Prostorno-vremenska izmećtenost oćigledna je u samom jeziku, odnosno u kulturno-geografskom kontrastu izmećdu Humbertovog romantićnog sveta kidnapovane bajke na obali mora i niza artifakta iz savremenog sveta Amerike. Humbert, ponekad, deluje kao da je jedan od junaka iz romana *Ada*, sa aristokratskim drŹanjem, ubaćenim frazama na francuskom jeziku, dok *Lolita* govori amerićkim slengom uronjena u svet stripova.

Humbertova potraga je nostalgićna i njegova omamljenost „nimfetama“ jeste transponovanje Źelje da se povrati izgubljeni svet *La Mirane*, odnosno prevoćenje nostalgićnog bola u poŹudu: “patos u romanu *Lolita* predstavlja Humbertovo upisivanje Źelje je u potpunosti izgnanićka brzina bez imaginativne nevinosti koju je ostavio za sobom na Rivijeri svoje mladosti” (Seidel u Bloom 1987: 244). Humbertov pratilac i drug ga definitivno vodi postepeno u na put u Had, u sopstveno ludilo i izolovanost:”Humbertovo ludilo nije samo perverzna Źelja za devojćicama, već Humbert’ pokućava da općti sa sopstvenim snovima i ubije svoje noćne more, osvetoljubivom krivicom i razoćarenjem. (Bruss u Bloom 1987: 33). U tome, Humbert je slićan i Personu budući da se njegov „san“ pretvara u noćnu moru koju će pokućati da ugući u snu. Mećutim, kada ubije Armanu Źaman, duh proćlosti, ta noćna mora će ga opet proganjati: „Ćesto sam primećivao da smo skloni da smo svojim prijateljima podarimo onu stabilnost koju knjiŹevni likovi stiću u ćitaoćevom duhu.“ (Nabokov 2002: 295)

Po mnogo čemu, Lambert, u pokušajima da rekonstruiše izgubljenu domovinu liči na očajničke pokušaje Čarlsa Kinbota u *Bledoj vatri* da pokuša da sačuva carstvo Zemle. Takođe, na vrlo sličan način povezani su Lambert Lambert i Van Vin iz Ade. Lambertova američka turneja podseća na onu Van Vinovu utoliko što pejzaž nije samo dekor, to je prostor u kome je apsorbovano psihološko vreme: sećanja, impresije, maštanja. Ta putovanja su reminiscentna na bajronovskog junaka ili Džojsovog Stivena Dedalusa.

I dok Lambert putuje sa svojom predvodnicom, nimfetom, Van Vin zapravo putuje potpuno sam. Van Vin veći deo romana provodi putujući sam, međutim kao da je stalnom dijalogu sa Adom budući da susreće one likove koji bi ga mogli na nju podsetiti, na primer Liset.

Ako bismo analizirali konceptualizaciju puta od najnižeg do najvišeg nivoa apstrakcije, mogli bismo da zaključimo da se često prepliće put u doslovnom i metaforičkom smislu. Mnoge putopsne epizode ukrštene sa „avanturističkim vremenom“ možemo posmatrati kao svojevrsni mnemotop, ali i put kojim se konstruiše Lolita, „životni saputnik“, ali i *Lolita*, na nivou pripovesti, konstrukt koji bi nastavio da živi u sećanju čitalaca.

Za razliku od Brus koja tvrdi da takva publika ne može da nadživi svog stvaraoca i da mora da nestane poput Lolite kada se dođe do odredišta, odnosno kada se okonča čitanje knjige (Bruss u Bloom 1987: 62), smatram da je pročitana knjiga samo uslovno govoreći Kevečešov cilj, jer Lolita kao pripovest živi u sećanju čitalaca. I čitaocima će *Lolita*, roman ostati u sećanju kao što se Lambert priseća svoje Anabel Li i svoje Lolite. Zato je Nabokoljev larpurlartizam ne nešto što postoji samo za sebe, već njegov model sveta. Otuda potiče Lambertovo zapomaganje za čitaocima jer bez njih pao bi ceo taj konstrukt koji samo u njima i samo sa njima može da postoji. Lambert je tragična ličnost zato što on stoji ispred razvaline sveta kakav jeste i kakav bi mogao biti: Kako se deli večnost i besmrtnost! Ovo je jedina besmrtnost koju delimo Lolito moja (Nabokov 2002: 345).

## 6. 2. *Prozirne stvari*

*U svakom mom retku, u svakoj mojoj reči, u svakoj tački,  
nalaziš se i ti, kao polen.*<sup>129</sup>

*For in that sleep of death what dreams may come*<sup>130</sup>

### 6. 2. 1. Uvod

Preposlednji roman<sup>131</sup> Vladimira Nabokova, objavljen je 1972. godine. Kritike su bile podeljene, kako među čitalačkom publikom, tako i među kritičarima. Nabokov je u svom dnevniku napisao da su "oscilirale od beznadežnog obožavanja do bespomoćne mržnje." (Boyd 1991: 588) Prvobitno je postojala ideja i nacrt za kratku priču „Tri vremena“ – (“Three Tenses“) koji je kasnije pretočen u roman.

U romanu *Prozirne stvari* Vladimira Nabokova nailazimo na karakteristike prethodnih romana u funkciji predmeta istraživanja ovog rada – tema povratka, refleksija, efekat cikličnosti u narativu, transponovanje junaka iz istorijskog vremena u imaginarne, kompresovane trenutke i filmski prerađene scene prošlosti, multidimenzionalnost i preplitanje puteva u narativu, ponovljene sheme života glavnog junaka Hju Persona. „[...] kružnu, cirkularnu kompoziciju, koju kasnije prenosi i u svaki sledeći roman na engleskom jeziku [...]“ (Barabtarlo u Alexandrov 1995: 104).

Uzevši u obzir interpretativnu shemu koja obuhvata metaforizaciju puta na različitim nivoima narativne strukture u odnosu na pojam hronotopa (Bahtin; Vice 1997: 202), potrebno je uzeti u obzir način na koji se odvija rekonstrukcija ključnog događaja u fabuli romana paralelno sa rekonstrukcijom samog književnog teksta. Prvo, *Prozirne stvari* su

---

<sup>129</sup> Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*

<sup>130</sup> William Shakespeare, *Hamlet*

<sup>131</sup> Izuzimajući posthumno objavljeni i nezavršeni roman *Laurin original (umiranje je zabavno)* koji se uslovno govoreći može smatrati poslednjim objavljenim delom, a čije su izdanje priredili Brajan Bojd i Vera Nabokov. Nabokov se protivio tome da se pomenuti roman štampa nakon njegove smrti. U dva navrata, pokušao je da spali taj dokument, ali ga je Vera Nabokov sprečila.

roman o višestrukom/ponovljenom putovanju glavnog junaka Hju Persona do mesta Vit u Švajcarskoj. Svako od četiri putovanja, Hju Persona (odlazak u Vit) konotira jedan životni ciklus, pokušaj da se iznova rekonstruiše scena susreta sa Armanom Šaman. U toj ključnoj sceni, čitalac će otkriti da su Person i Armana, možda tek samo plod nečije mašte i deo nekog frivolnog teksta koji treba lektorisati. Autor, tako, akcentuje efermenost ljudske egzistencije, s obzirom na to da sada u poređenju sa romanima *Blede vatre*, *Lolite* ili *Ade* protagonist ne učestvuje u ispisivanju teksta.

Konceptualizacija puta se kao i u prethodnim romanima, takođe, realizuje se na planu metanarativa. U okviru date narativne strukture sinteza se postiže kroz tematizaciju povratka i uključuje čitaoca koji prelazi jedan krug da bi se samom na kraju puta našao u polaznoj tački, hronotopski, na pragu, na prelazu između svetova. Već na tom mestu, možemo zaključiti da je hronotop praga/granice u funkciji hronotopa puta posebno naglašen u ovom romanu. Neosporno, tome u prilog govori i naslov romana *Tralalancije* da označi prelaz iz jednog vida postojanja u drugi. No, i tok događaja sa kojim se čitalac susreće nije ispisan hronološki, već je konstantno primoran da prati tok narativa napred-nazad čime ga autor suočava sa potencijalnom mrežom značenja koje se zrakasto šire u prostoru-vremenu. Takav postupak ukazuje na upotrebu sinematskih specifičnosti. I formalno i sadržinski - narativ je, u stvari, predstava života kao rekonstrukcija jednog teksta.

Različita su tumačenja sintagme 'prozirne stvari'<sup>132</sup> u akademskoj literaturi. Često interpretacija upućuje na ambivalentnost značenja, i analogno, ambivalentnost ljudske sudbine. 'Prozirnost' ukazuje na ono što je jasno i suviše očigledno, ali iz tog značenja nameće se i predstava banalnosti, ispraznog i promašenog života junaka Hju Persona. Značenje 'prozirnosti' ovako formulisano možemo potražiti u deskripciji ambijenta i pejzaža okoline mesta Vit i iz perspektive svakodnevice poslednjeg putovanja glavnog junaka. Person je sam okružen prozirnim, površnim, 'šupljim' ljudima, ali su i njegova 'hodočašća' (Nabokov 2003: 97) paradigma promašenosti i atrofije života, te zato fantazme iz prošlosti deluju neodoljivo: „možda, kad bi postojala budućnost, i konkretno i

---

<sup>132</sup> Naravno, u ovom kontekstu neizbežno je pominjanje Kantove distinkcije imanentno/transcendentalno, kao i a priori i a posteriori saznanja.

pojedinačno [...] možda tada prošlost ne bi bila tako zavodljiva [...]“ (Nabokov 2003: 5). I u drugim Nabokovljevim romanima budućnost je ukinuta, tema je himera prošlosti, jer „budućnost je utvara misli“ (Nabokov 2003: 5). U *Loliti*, na primer, zavodljiva prošlost projektuje se u liku Hambertove nimfe, u *Bledoj vatri* taj isti duh prošlosti transponuje se kao senka (*shade*) i kosmički vetar destrukcije. U *Prozirnim stvarima* himera prošlosti je okidač za Personovo mazohističko putovanje do izgubljenog vremena-prostora koje on putem pamćenja rekonstruiše.

U vezi sa gore citiranim stavom, pisac svesno akcentuje u tolstojevskom-prustovskom maniru da refleksija<sup>133</sup> ima ključnu ulogu u romanima Vladimira Nabokova – slike-ogledala, slika ljudskog odraza u ogledalu/staklu ili površini vode. To je pasaž-tunel u kome se prostor i vreme kondezujе. Refleksija ima značajnu funkciju u narativu, budući da je na taj način slika vremena absorbovana u prostoru. Refleksija ima odlike fluidnosti pošto je moje ‘drugo ja’, ‘prvi i drugi život itd.’, metaforički rečeno, integrisan u jedno<sup>134</sup>.

Put u budućnost iz prošlosti traje u tom ogledanju i put u budućnost koja nikada nije počela. U zbirci eseja *Obični čitalac (Common Reader)* Virdžinija Vulf piše: “[...] život nije niz simetrično poređanih šarenih sijalica, već sjajan oreol, poluprovidan veo koji nas okružuje od početka do kraja naše svesti” (Vulf 1956: 82). Citirana rečenica deo je kanona modernističke proze, a interesantna je ilustracija asocijativnih veza reči prozirnost i hronotop puta. ‘Prozirnost’ (refleksija) korelira sa bahtinovskim opisima hronotopa – estetska vizualizacija vremena/prostora i Delezovom definicijom slike-kristala<sup>135</sup>. Svi smo inkorporirani u tu dimenziju. Život (i metaforički pripovest) jeste putovanje, a put nije linearan, već kompleksan i višedimenzionalan.

Osim pojma *prozirnosti*, nameće se pitanje ‘stvari’-predmetnosti. Važno je da predmetni svet u ovom romanu ima svoju istoriju: „Prozirne stvari, ozarene sjajem prošlosti!“ (Nabokov 2003: 6)<sup>136</sup>. Olovka, naliv pero, šoljica tople čokolade, fioka radnog stola i raspored nameštaja u hotelskoj sobi u kojoj je nekada boravio - to su suveniri

---

<sup>133</sup> Vidi Rowe, W. W. 1981. *Nabokov's Spectral Dimensions*. Ann Arbor: Ardis.

<sup>134</sup> Vidi str. 46 – Bergson, vidi Niče str

<sup>135</sup> Vidi str. poglavlje

<sup>136</sup> Svi odabrani citati iz romana *Prozirne stvari* na srpskom jeziku u ovom doktorskom radu dati su u prevodu profesora Zorana Paunovića. U pitanju je sledeća publikacija: Nabokov, V. 2003. *Prozirne stvari*. Beograd: Plato.

prošlosti, poput katedrale iz Prustovog, *U Svanovom kraju*, sveta mesta Personovog hodočašća i postoje pre kao mentalne slike 'prethodnog života', nego u svom realnom predmetnom obliku, kao ostaci minulog vremena. stvari minulog vremena, ti suveniri prošlosti, senka senki (Bodrijar 1991: 143.). Pokušaj da se kroz ostatke vremena nadomesti, a sećanje je predstava jednog odsutnog predmeta (Bergson 1927: 245). Predmeti imaju za Persona posebnu vrednost zato što pružaju iluziju trajanja, a kroz osobinu opipljivosti i ideju o realnosti: „Predmeti ili radnje poprimaju nekakvu vrednost, i time postaju realne, zato što na ovaj ili onaj način učestvuju u realnosti koja ih transcendiraju” (Eliade 1959: 4).

Međutim, moguće je razumeti 'predmetnost' u kojoj je akumulirana istorija i onako kako o tome piše profesor Paunović, dakle ne kao očajnički pokušaj da se kroz suvenire nestalog sveta nadomesti odustvo onoga što nedostaje, ono što se u stalnom vraćanju istog, u Vit (život), ne može nikako vratiti (jer moguće nije ni postojalo), već kao teret koji suspenduje tok života: „Osim putokaza - najčešće pogrešnih – stvari su za Hjuja i simbol nečega čega se treba otarasiti, balast koji mu smeta da i konačno otpočne novi pravi život” (Paunović 1997: 295) .

Ta tvrdnja je neosporna. Ipak, pisac ne otkriva odmah čitaocu ko bi mogao biti zapravo glavni akter romana *Prozirne stvari*. Pisac čitaoca navodi na stalna vraćanja tekstu pripovedanja, pošto Person egzistira ujedno i u okviru jednog drugog teksta koji treba prirediti za štampu - *Tralalancije* – lektura za svog misterioznog pisca R, kao 'fiktivna realnost'. Naslov tog romana direktna je aluzija na metafore puta. Priča o Hju Personu ispričana je posthumno, retrospektivno, a čitalac se u svakoj etapi pripovedanja o Personovom životnom putu mora uveriti da 'nije živ' – pritisnut fantazmama prošlosti kojima se kompulsivno vraća, on je imaginarni lik, u nekom tekstu tajanstvenog urednika (naratora priče o prozirnim stvarima), gde dominiraju noćne more, *insomnia*, sablasti i senke. Emili Kolins (Emily Collins) je zato pravilno istakla da u romanu dominiraju predmeti duhova i magije (Collins in Norman 2009: 185). Tema *memento mori* neodoljivo podseća na jednu rečenicu iz Ade: *Partir c'est mourir un peu, et mourir c'est partir un peu trop*<sup>137</sup> (Ada 2003: 188).

---

<sup>137</sup> Referenca na le *Rondel de l'adieu*, Edmond Haracourt



Nije to odlika samo ovog romana: Nabokov se, na sličan način, poigravao likovima u drugim romanima – Dolores Hejz<sup>138</sup> (eng. *Haze* - izmaglica) i Džon Šejd (*Shade* - senka) davajući imena senki i utvara kako bi granica između imaginarnog i realnog izbledela. Nadovezujući se na tu misao, trebalo bi da imamo na umu jednu vizuelnu predstavu prelaženja/puta/ transformacija koji nam pisac stalno nameće.

Glavni junak romana, *Prozirne stvari*, Hju Person, izdavač iz Amerike, odlazi na “hodočašće”, svoje četvrto putovanje u Vit, gradić u Švajcarskoj kako bi oživeo u sećanju ključne epizode iz svog života u rasponu od dvadesetak godina, pre svega sudbonosni susret sa Armanom Šaman. Svi prethodni odlasci u Vit slikani su kao Personova reminiscencija, refleksija, mnemotop, (Purdy 2002: 447), iz perspektive četvrtog i poslednjeg putovanja, dok između prikaza centralnih događaja interpolirane i druge scene - filmski *flashback* na događaje u Americi. Nakon kraćeg prikaza prvog odlaska Vit ,dok je još kao mladić tamo odlazio sa ocem koji umire od srčanog udara, Person odlazi na poslovni put u Vit ponovo posle desetogodišnje pauze sa zadatkom da se susretne sa talentovanim i neobičnim autorom R. Tokom putovanja, u vozu on susreće, *famme fatale*, Armanu Šaman.

Iako deluje nedostižno, uzevši u obzir Hjuovu nespretnu personu, ona mu uskoro postaje supruga. Zajednički treći odlazak u isto mesto, prati Personove promene u ponašanju i promenu osećanja, somnambulizam, fantazmogonije, poremećaje svesti i okončava se tragičnim ubistvom Armande Šaman koju je zadavio u snu. Te epizode su invokacija Šekspirovog *Otela*, ali ilustracija postmodernističke ironije, crnog humora u maniru Džojsovog *Uliksa*. Hjuovo “sentimentalno” putovanje okončava se u sobi hotela Askot gde umire od posledica asfiksije uzrokovane požarom. Deo tog putovanja čini narator, ispostaviće se upravo eksecentrični autor trilogije *Tralalancije*, gospodin R. koji pripoveda o ključnim delovima Personove prošlosti koji će sudbonosno odrediti njegovu sudbinu. Nije samo predmetni svet ‘ozaren sjajem prošlosti’, u okviru iste celine ogledaju se junak, narator, autor i čitalac. Završna epizoda u romanu je tako slika prelaza, pasaža u drugu dimenziju i predstavlja skrivenu vezu sa čitaocem. Osim toga, roman se odlikuje lingvističkim dosetkama i neverovatnim uparenim nizovima reči.

---

<sup>138</sup> Vidi poglavlje „Druge obale“ i „Lolita“ u ovom radu.

Mnoge reminiscencije i reference su i više nego očigledne. Mogu se povući paralele sa Nabokovljevim romanom *Pnin* u kome radnja započinje ulaskom glavnog junaka u pogrešan voz što je simbolička predstava promašenog životnog puta. Reminiscencija na takav životni put problematizovana je u romanu *Modifikacija* Mišela Bitora gde glavni junak odlazi u Rim inspirisan misterijom tog grada. Put glavnog junaka je refleksija, *flashback* životnih odluka i zabluda, eho egzistencijalističkih pitanja: Ko sam? Šta želim? Gde idem? Šta tražim? Da li se život može iznova početi? Sve ukupno želja da se moja egzistencija pojavi u nekom drugom modalitetu u ovom romanu, kao i u ostalim Nabokovljevim romanima portage za nostosom korespondira sa američkim mitom o Novom početku, i zato je možda, čudesno moguće ovaj roman svrstati i u grupu američkih romana, iako se radnja odvija u pastoralnom ambijentu švajcarskih gradića.

### **6.2.2. Struktura romana i hronotop puta**

Strukturno, Nabokov u ovom i u drugim romanima nastoji da postigne vizuelnu sliku cikličnog puta. Tačka povratka ujedno je polazna tačka iz koje kreće naracija – pripovesti kao putovanja, ostvaruje su dvojako. Tekst romana počinje i završava se na istom mestu. U tom smislu i ovaj roman korelira sa predhodnim – *Lolitom* gde forma ispovesti zaokružuje celinu romana, budući da Lambert svoju priču predstavlja poroti (imaginarnom čitaocu) na početku i na kraju iščekujući smrtnu presudu ili u *Bledej vatri* gde se tačka odlaska i tačka povratka spajaju na kraju romana do mesta prolaska. U *Adi* takvu istu funkciju ima ključna referenca na Tolstojevu *Anu Karenjinu* i stalnu smenu života i smrti. U *Prozirnim stvarima* kao i u *Bledej vatri* priča je ispričana u okvirima liminalnog prostora, na pragu, u prostoriji sa ogledalima gde su međusobno povezani autor, čitalac, narator, a glavni junak Hju Person.

Kao što je već nekoliko puta istaknuto i u poglavlju o karakteristikama Nabokovljeve organizacije teksta romana postoji niz cikličnih, spiralnih slojeva, koji se paralelno obavijaju jedan u drugi: „ Najveći broj priča o kojima razmišljam (a neke su već i napisane...) biće koncipirane na sledećim premisama, prema sistemu gde je druga (glavna)

priča interpolirana, ili smeštena iza, poluprozirne priče na površini“ (Nabokov/Bruccoli 1989: 104-105).

Da bismo razumeli strukturu ovog romana, s jedne strane, neophodno je da roman raščlanimo na neka od ona četiri putovanja. Međutim, to često nije lako, jer književni tekst ovog romana zahteva da se u pojedinim trenucima vratimo na ključna mesta u sižeu romana pošto nas pisac obasipa sinematskim postupcima izmeštanja iz jednog drugo vreme u liminalnom prostoru Personovog hodočašća. Moguće je da je ovakva “zapetljana struktura jedan od načina konceptualizovanja Personovog puta kao prostorno-vremenskog krivudanja po lavirintu, a percipiranja Persona kao svojevrsnog Stivena Dedalusa.

Ukratko ovaj roman obuhvata nekoliko putovanja Hju Persona kroz koja je ispričana njegova životna priča koja nema ničeg veličanstvenog u sebi. Hju je “srednji čovek” koji je u jednom trenutku svog života pomislio kako bi mogao biti prozračno prijatan i srećan. No snevanje o stvaranju doma sa Armanom Šaman koja bi trebalo da upotpuni smisao njegovog života se raspršuje isto kao što se čitava priča disperzivno okončava. Prema Brajanu Bojdu:”ovo je priča o nekome ko pronašavši izlaz iz života frustracija biva dočekan na pragu smrti od strane možda jedine osobe iz njegovog nedavnog života koja je za njega bila zainteresovana i kojoj je bilo dovoljno stalo da bi o njemu ispričao priču” (Boyd 2011: 168).

Personove su frustracije mnoge, kao mnogi Nabokovljevi junaci ni ovaj junak se nije snašao i oseća se izopšteno i izgnano iz sopstvenog života, otuda potreba možda da se krene stazom sećanja, na put do mesta u kome je samo bilo iluzije sreće, ali ne i prave sreće. Zato je u pravu Pejdz kada kaže da je: „ on opterećen godinama, prošlošću, poslom u izdavačkoj kući (On je u Švajcarskoj jer planira da se pobrine da za rukopis pisca R. i njegov roman *Tralalancija* pisanom u stilu nabokovljevske rokokoja)“ (Page 1997: 230).“

Strukturalno priča počinje od Personovog poslednjeg putovanja u Vit u Švajcarskoj i njemu bitan hotel Askot. Već nakon drugog poglavlja kamera se filmski premešta na radnju prvog Personovog odlaska u Vit dok je još bio mladić. Život oca sa kojim je pošao na put iznenadno se okončava što je važno za dalju interpretaciju budući da i Person zbog te za njega nagle tragedije ostaje nedozreo. Posle kraćeg *flashback* preleta na poslednju posetu Vitu, kreće dugačka reminiscencija na drugo putovanje koje ujedno zauzima najveći deo

romana (poglavlja 9 do 15) zato što ono obuhvata ključni (poslovni) susret sa piscem R., a naročito upoznavanje sa Armanom Šaman u vozu na putu u Vit. Potom Nabokov čitaoca (putnika) opet vraća na filmskom *flashback* tehnikom ka četvrtom putovanju da bi posle kraćih opisa događaja po Americi, prešao na treću posetu Vitu (18). On daje detaljnije događaje na prelazu između 3. i 4. Posete (16-21). Priča vremenski dolazi u tačku četvrtog putovanja što je ujedno i završno Personovo sentimentarno putovanje

U formalnom smislu, iskazuje se cikličnost, na metanarativnom planu kao potencijalna proliferacija i generisanje značenja i kao ideja večnom vraćanju istom. Hju četiri puta odlazi u Vit kako bi iznovaio stvorio sebe i kako bi pronašao nov početak. Da bi to bilo moguće, i ovde je dominantan mnemotop. Umetnost je proizvod kreativne memorije i jezika (putovanje, prelaženje).

Rekonstruisan svet iz prošlosti je naš jedini izvor informacija. Takođe, priča je ispričana iz tačke povratka na ključna mesta zbivanja Personovog života, i kao što pisac/narator udahne život Personu, tako i Person na putu do odredišta pokušava da oživi i jednako proživi ljude, stvari, događaje, a ujedno i da on tako započne neki novi život. Prostor je kompenzacija za vreme – destinacija je Švajcarska, to mesto označava, isprazno, sterilno, banalno. Prema Verneru (Werner) Vit je ujedno i mesto ne-događaja, te zato slobodno možemo reći da odgovara bahtinovskoj definiciji hronotopa provincijskog grada koga karakteriše ustajali život, i to ustajali život Hju Persona.

Tekst romana *Prozirne stvari* je multidimenzionalni tekst i na neki način podseća na roman *Bleda vatra*. U poemi *Bleda vatra*, fiktionalno kraljevstvo Zemle postoji zahvaljujući Šejdu, ali se i sam Šejd nalazi u Zemli<sup>139</sup>. Recimo da se Grejbs (Grabes, 1977) i Verner (Werner 1999) ne bi složili oko toga kakva je kompozicija ovog romana. Dok Verner svoju tezu gradi na osnovu teorije haosa. Grejbs smatra da je priča ispričana linearno i tvrdi da je matrica hronološka, s tim što junak postepeno utone u prošlost i da tome služi *flashback* tehnika ili transponovanje prošlosti kroz predmete (Grabes 1977: 97). Dok Verner (Werner) svoje tumačenje zasniva teoriji haosa, neizvesnosti.

---

<sup>139</sup> Vidi poglavlje *Bleda vatra*.

Interpretacija metanarativnog puta mogla bi biti interpretirana kao bahtinovsko *nezavršenost*<sup>140</sup>. Moguće da je zato Stjuart skeptičan kad je reč o mogućem razrešenju ovog romana. Nismo sasvim sigurni po Stjuartu gde je tačno pisac hteo da odvede junaka sa ovim romanom. “Da li Nabokov zloupotrebljava unutrašnjost našeg uma?” (Steward u Bloom 1987: 205).

Opšte karakteristike postmodernističkog romana uočljive su u tekstu romana poput nepouzdanog pripovedača, ironija, aporije, igra reči, čudne slučajnosti, variranja bizarnih događaja i mnoštva literarnih aluzija koje mogu biti zamka čitaocu u pogledu tumačenja. Rekonstrukcija sveta iz prošlosti iskazana je u Personovom putu u Vit.

Više nego ni i jednom drugom romanu prepoznamo Delezovu rečenicu da putanje koje prolaze kroz područje uspomena i vraćaju se u nemoljiva stanja sadašnjice (Delez 2010: 76). Takođe, one su kompatibilne sa Ničeovom idejom o večno vraćanju istog: „Ljudski život se može uporediti sa osobom koja na različite načine pleše oko vlastitog bića...” (Niče 1984: 129), kao što Hju Person pleše oko vlastitog života (Vit).

Večno vraćanje istog sporovedeno je višestruko: junak kao *perpetuum mobile*, a sam narativna struktura zasnovana je na principima cikličnosti. Narativni dijagram je kompleksan obuhvatajući četiri putovanja protagoniste romana, kraj priče je na njenom početku i prodor u četvrtu dimenziju, dok se rekonstrukcija događaja i Personovog sveta gradi retrospektivno, uz pomoć sećanja i izmeštanja, te je nelinerano prostorno-vremensko kretanje i koncentracija vremena u prostoru ostvarena filmskom *flashback* tehnikom ili interpoliranjem sinematografskih elemenata. Naracija teče uporedo sa komentarom o pisanju samog teksta.

Nabokov čitaocima postavlja zagonetku. Nameće se problem fokalizacije, kao i Nabokovljevim delima.<sup>141</sup> Ko je narator? (duh pisca R.). Ovako postavljena kompozicija evocira smrt autora. Čitalac i glavni lik su dovedeni u vezu već na početku: npr. izašli smo

---

<sup>140</sup> ...] Prozirnim stvarima nedostaje sofisticirani kvalitet lavirinta sa kojim čitaoci dovode u vezu Nabokovljevu prozu. Pošto se umetnik uvek suočava sa dilemom da se mora iznova da stvori kako sveta tako i svakog narednog teksta, ipak, Nabokovljeva poslednja dva romana zaslužuju da budu proučena u sopstvenim terminima. (Bruss u Rivers, Nicol 1982) Mada je prema onome što prenosi Boyd sam Nabokov tvrdio da niko nije rešio zagonetku (Boyd 2011: 41) a to navodi Nabokov i u *Strong Opinions*.

<sup>141</sup> Kao i u *Bledej vatri* i ovde je prisutna tema smrti autora – Rolan Bart

iz voza prelazimo na sledeće poglavlje. U romanu *Prozirne stvari* (1972), duh jednog od likova umire dok se u knjizi pripoveda čitava priča i junak pozdravlja na pragu smrti u poslednjem stihu, baš kao što Hejzel pozdravlja oca kada *on* umire” (Boyd 1999: 138).

Priča je zaodnuta kroz veo pripovedača<sup>142</sup>R., autora romana *Tralalancija*, ispostaviće se romana u kome živi Hju, što u slobodno prevodu znači “metafora,” prelaženje, kako to pisac kaže, prelaženje iz jednog oblika u drugi. Prelaženje je suštinsko za Nabokovljevu poetiku budući da nastoji da zamišljeno odredište glavnog junaka prenese na čitaoca.

Kao što je poruka romana *Pogledaj Arlekine* da “ja” knjige ne može da umre. [...] junak *Prozirnih stvari*, koji je radi kao lektor, reinkarnira se u transkribovanom glasu i uvek jeste i biće “sablasi” predvodnik i dvojnik. I dok njegov poslušni je u procesu stvaranja i da bude stvoren, sveprisutni R. mu se obraća očinskim, aut tonom: (Steward u Bloom 1987: 204).

Čini se da je i narator tajno povezan sa mestom Vit i da i on putuje u Hjuove liminalne prostore, hotelske sobe u hotelu Askot i da i on učestvuje, ali u tekstualnoj rekonstrukciji događaja. Veza R. i Hju Persona u ovom romanu, veoma podseća na relacije Marloua i Kerca iz Konradovog Srca tame. I dok ni *Adi* ne možemo sa sigurnošću da tvrdimo ko je priređivač književnog teksta tog romana, moramo da primetimo da se u svakom od tih romana insistira na smrti protagoniste koji čudesno biva ožvljen. Važnost snova senki i utvara – fiksacija uvodi sa radi metaforičkog puta unazad, puta u Had. Ukoliko je priča ispričana iz ugla naratora mističnog imena R. Person je na samom početku već mrtav što znači da je Personova pripovest ispričana posthumno. Te bi se čitav roman mogao tumačiti kao razgovor između senki. Lusi Medoks (Lucy Maddox) smatra da narator R. nije tvorac sveta *Prozirnih stvari* “stvaralac je, ona tvrdi, Nabokov. On [R] samo pažljivo iščitava tekst, na način na koji Hju Person u svom profesionalnom kapacitetu kao izdavač lektoriše R.ove romane.” (Lucy Maddox 183: 135) . Naime, mi saznajemo na polovini romana da u Hju Person i Armana Šaman samo likovi nekog romana . Hju i Armana su likovi u romanu koji ona čita u vozu.

---

<sup>142</sup> Sličnost sa autorom, R živi u Švajcarskoj, piše na engleskom objavljuje knjige u Americi. Barbara Štrauman umetnik je prisutan – Adam von Librikon manji lik. *Prozirne stvari* su roman o patosu authorship, usamljenog solipsizma proznog pisca koji užurbano nastanjuje ljude u iluzornom svetu (Page: 229) Person juri Armanu, a pisac juri Persona. Idu okolo naokolo , neprestano poput frieze oko urn. (Page: 230)

Zanimljivo je piščevo opredeljenje da glavnog junaka nazove Hju Person. U jednom trenutku on kaže pominje *iskvareno Peterson ili Parson*. Već ovde uočavamo sličnost sa Lambertom Lambertom i čitavim nizom imena koje mu pisac dodeljuje u toku narativa. A to ujedno potvrđuje da i Lambert i Person sada žive neki drugi život, kopiju života kakav su mogli živeti. Osim toga, ironija se sastoji u tome da on odlazi na put da promovise brend olovke koja ima isti naziv kao i njegovo ime.

Višeznačnost u imenu glavnog junaka postoji i na relaciji *junak – autor- čitalac*. Person je hronotopičan lik ne samo u odnosu na sopstvena bolna ‘vraćanja istom’ i transformacije na putu, već i u relaciji sa čitaocem. Budući da hronotop puta uključuje svakoga ko je deo narativa, autor svesno traži vezu sa čitaocem: „Person je osoba koju tražim. Ehej, Persone! Ne čuje me“ (Nabokov 2003: 5).

Čitalac je pozvan, na sličan način na koji Lambert na stotine strana ludački doziva publiku. Ovu ideju o Personu kao *everyman*, u romanu Prozirne stvari upotpunjuje saznanje da u jednom trenutku Armanino dozivanje Persona liči na englesko *You, Person* (hej, ti): Zvala ga je u ponoć i probudila iz sna. Ona njegovo ime izgovara Ju Person zbog francuskog (da ja sam odnosno, *ju*) (Nabokov 2003: 61).

S druge strane i narator (pisac?) na isti način govori o liku Persona, kao mogućoj svakoj osobi: „Hjuu, tom sentimentalnom blesanu, i u neku ruku ne previše dobroj Personi“ (ibid: 68). Stjuart takođe piše o relacijama pisac-čitalac-glavni junak koji se svi nalaze na „putu“: “Kao junak, “Ti” Persona je uvek jednako udaljen od autora koji ga ispisuje i čitaoca koji ga potvrđuje kao katarzično drugo ja”. (Steward u Bloom 1987: 198).

Uz to, ovde su interesantne igre reči i sa francuskog jezika koji je tako često interpoliran u sve Nabokovljeve romane. Ime Person je takođe aluzija na francusko *personne* koje u prevodu na srpski znači *niko*, ali i *bilo ko* što je značajna činjenica kada je reč o karakterizaciji Hju Personovog lika. On je bilo ko (svako od nas, neka persona, možda čitalac koji iščitava stranice knjige dok Person luta stazama svoje bivše ljubavi Armane Šaman. Međutim, Person je i “niko”, osim što je zapravo čitamo priču mrtvom čoveku u bukvalnom smislu te reči mi smo, kao čitaoci, svedoci suspenzije Personovog života koji je protraćio život u ludom snu.

Person dobija nekakvu formu tek kao deo autorove kreacije, kao neko ko živi u umu svog autora koji mu je udahnuo život.

Uopšteno govoreći Person je kao mnogi Nabokovljevi likovi sasvim običan srednji čovek, *svestrani genije*, sličan Pninu, ovaj književni lik je i običan, ali i potpuno jedinstven po tome što je promašio, protraćio život u “bolesnom snu” (metaforički i bukvalno): Personov teniski udarac, sentimentalni simpleton, sometimes not a very good Person. (veliko slovo) radi kao administrativno lice kod Atmana lažnog simboliste, preduzetnik koji reklamira *Person* naliv pero i na kraju urednik izdavačke kuće gde je zadužen za tekst autora R.

Od onih bio je tih i povučen do bivšeg insomijaka koji je ubio svoju ženu<sup>143</sup> (vidi Lužinova odbrana) dok je sanjao da spasava prostitutku da ne padne sa prozora hotel u plamenu. (Grabes 1977: 98) tragedija nije uzrokovana neverstvom već pukim sticajem okolnosti.

Narator vodi čitaoca, pripovedajući o Personu čija se sudbina uspomenama rekonstruiše najpre kroz okvire četvrtog i poslednjeg putovanja u švajcarsko mesto Vit (život). Povratkom na liminalna mesta – mesta sećanja, Person upoznaje čitaoca sa činjenicama svog prvog putovanja u Vit sa ocem dok je još bio mladić, zatim sa opskurnim zahtevima izdavača da u istom mestu intervjuiše eksecentričnog pisca R. tokom druge posete Vitu nekoliko godina kasnije, kao i fanatične ljubavi, opsesivnosti i ubistvo Armande Š. tokom trećeg boravka u tom mestu.

Hju Person je hodočasnik čiji je put unapred izgubljen budući da je na početku romana već mrtav. Međutim, pravo pitanje nije zašto je protagonist romana ovog romana već na samom početku mrtav, već zašto nije živ?

---

<sup>143</sup> Trebalo bi uporediti zato ruski roman *Lužinova odbrana* i *Prozirne stvari*.



### 6.2.3. Prošlost, snovi, utvare, sećanja

Prema shemi koja je izložena u ovom radu<sup>144</sup>, hronotop puta se iskazuje kao potraga za nostosom (Nikolajeva 2005: 141), a potraga se kako smo to već naveli konstruiše oko nekog gubitka i to je nostalgичni put unatrag (Laderman 2002: 144). U romanu *Prozirne stvari*, narator nam u toku pripovesti podvlači te ključne tačke u sižeu romana (Bahtin 1989: 235). Sam glavni junak i osnovni prelomni momenti njegovog života su izvan svakodnevice Iako je ceo roman predstava liminalnosti, jer je roman i bukvalno ispisan na pragu odakle neko doziva Persona “da pređe s druge strane”, na prelazu između imaginarnog i stvarnog, između sadašnjosti i prošlosti, te u svakom delu romana dominira hronotopski motiv granice u funkciji hronotopa puta, hronotopski motiv susreta vezuje se za Nabokovljev književni lik koji u tekstu označava senku prošlosti. Tako je u ovom romanu Armana Šaman označava htonično, senku, utvaru koja vodi Persona na put u unatrag. Isto kao što za Kinbota postoji Šejd, za Hambeta Lolita, a za Van Vina Ada, tako se i ovde prošlost uliva u sadašnjost. Armana dakle predstavlja himeru prošlosti.

Narator *Prozirnih stvari* u jednom trenutku koristi sugestivnu tekstualnu metaforu za odnos snova prema stvarnosti, nazivajući ih „anagramima dnevne stvarnosti.” Hjuovi divlji snovi takođe su anagram transmutacija realnosti poznatijoj kao as R.ova umetnost. One su poput Kinbotovih fantazija na Šejdovu pesmu, ili Šejdovih do Hada, i tako u jednoj od Hjuovih najluđih noćnih mora nalazimo ranu verziju motiva sna koji se stalno ponavlja a naziva se „prvi grubi nacrt.” Dvosmislena noćna mora koja se ponavlja ovog snenog lektora, u kojoj konačno umire u hotelskom požaru, odlazi,, obrnuto, kroz finalnu preradu teksta u samom R.ovom glasu na kraju. (Steward u Bloom 1987: 199)

Ta senka je u samom u Personu iskazana u njegovim somnabulističkim napadima: „[d]ogađaji sa kojima se nismo uspešno izborili u prošlosti...vraćaju se da bi nas progonili (Smethurst 2000: 163). Zašto je prošlost tako primamljiva? Ne zbog onoga što se zbilja desilo, već zbog onoga što je moglo da bude, na početku u jednom vozu. Motiv voza je

---

<sup>144</sup> Videti poglavlje Metafore puta.

*leitmotiv* u Nabokovljevim romanima kao liminalni prostor, hronotopski motiv susreta i granice u okviru krovnog hronotopa puta. Vozovi su u svim Nabokovljevim romanima snažan motiv u funkciji hronotopa puta, mesto gde Person upoznaje Armanu Šamar. Motiv voza je *leitmotiv* u drugim Nabokovljevim romanima kao liminalni prostor, hronotopski motiv susreta i granice u okviru krovnog hronotopa puta. Vrlo slične scene hronotopskih motiva susreta u funkciji hronotopa puta možemo pronaći u romanu *Stvarni život Sebastijana Najta*, gde glavni junak ide u potragu za samim sobom u susreće se sa sobom kao u ogledalu.

Drugo putovanje u Vit, postoji kao mnemotop, put sećanja, Hju Persona tokom kog on rekonstruiše Armanin lik. Hronotopski motiv susreta na put i ključni događaj u njegovom životu jeste sudbonosni susret u vozu do mesta Vit. Konceptualizacija “puta” kao životnog puta postaje sasvim jasna, u reči Vit (eng. Witt) koja podseća na francusku reč *la vie* (fr. život), odnosno frazu *Il vit* (on živi). Person, dakle, u Vit odlazi refleksijom, u sećanju, kao što živi život sećanja. U odnosu prema Armani, život se najpre iskazuje kao san, a potom kao noćna mora, slično je i u *Loliti* gde je u skladu sa tim, i formalno, roman podeljen na dva dela *Hambertove strasti i sna*, tako i Person čezne za neuhvatljivom Armanom, a potom o tome govori kao o halucinaciji, “protraćenom snu”.

Još nešto što se od nas ne očekuje jeste pokušaj da se objasni neobjašnjivo. Ljudski rod je svikao na život sa tim crnim bremenom, tom golemom i bolnom grbom: pretpostavkom da je “stvarnost” možda samo “san”. Koliko li bi tek bilo strašno kada bi sama svest o tome da ste svesni snolike prirode realnosti bila samo san, ugrađena halucinacija! Trebalo bi, međutim, imati na umu, da ne postoji fatamorgana bez tačke nestanka, kao što ne postoji jezero bez zatvorenog kruga pouzdanog kopna (Nabokov 2003: 129).

Susret je i otpočeo tako što je kao Timofej Pnin zabunom je ušao u spori voz za Verseks pred susret sa R-om. Razgovor su započeli pošto je Armana čitala roman *Silueta u zlatnom prozoru* (*Prozor u plamenu*) za istu knjigu narator nešto kasnije koristi ovaj naslovnepouzdan priповedač) Hjuove izdavačke kuće. Prozirno, zlatasto, bronzano, iscrtano od sunca, blede vatre, postupak je kome Nabokov pribegava kada slika romantiziranu prošlost. Slični su opisi *Hambertovog prvog susreta sa Lolitom* ili *Van Vinovog sećanja na Adu* iz

Ardis Hola. Ta slika Armane iz voza je *nostos* koji Personu stalno izmiče i čista je fantazma, plod njegove imaginacije:

Razgovarao sam sa jednom devojkom u vozu. Zanosne tamne gole noge i zlatne sandale [...]neodoljivo prefinjena, a ipak čudesno naivna[...]Pitala me je da li volim svoj posao. Svoj posao! Odgovorio sam: Pitajte me je šta *mogu* da učinim, a ne šta činim, lepa devojk, lepa sunčana prugo pod poluprozirnom crnom tkaninom (ibid: 40-41).

Vrlo prizmatično, ovaj susret koji predstavlja ogledanje jednog u drugom liku, slika je prozirnosti. To nije Armana kakva je zaista bila, to je Armana kakva bi bila, kakva je mogla biti, dakle u domenu imaginarnog, u polju kreativnog sećanja kome se Person iznova vraća:

Sve je to odista bilo tek privid i prizor s voštanim figurama u poređenju sa stvarnošću Armane čiji je lik utisnut oko njegovog uma, isijavao kroz tu predstavu na različitim nivoima, ponekad okrenut naglavce, ponekad gotovo podrugljivo na samom rubu njegovog vidnog polja, ali neprestano tu, neprestano, istinit i uzbudljiv (ibid: 44-45)

Refleksija, odraz „potencijalne Armane“ nalazi se u Personu koji takođe iskazuje potencijal da bi od njega moglo nešto da postane, a na kraju nepostaje ništa. Person je stalno na putu, stalno u nastajanju. Armana, kakva nikad nije postojala, u prošlosti za budućnost bi mogla biti ta *Amerika*, himerično mesto: „Prezir je bio nezasluzen pošto postoji mnoštvo stvari, od živih ćelija do mrtvih zvezda, koje katkad dožive slučajne male nezgode u ne uvek veštim niti pažljivim rukama svojih tvoraca.“ (ibid: 17)

Vrlo važna stavka prema definisanju hronotopa kao hronotopa puta u ovom radu je veza sa metaforičkim doživljajem puta kao pripovesti, odnosno relacijama sa čitaocem. Naime, Person Armanu upoznaje na železničkoj stanici kada je išao da se nađe sa eksentričnim gospodinom R. U ovoj epizodi, u ovoj tački, vreme se zgušnjava, prostor se širi. Čitalac ubrzo saznaje da su Armana i Person, “nestvarni”, seni, plod nečije imaginacije, i da “žive” kao likovi u romanu gospodina R. Stvar se utoliko usložnjava što i sâm narator, gospodin R., jedan od likova u ovom romanu Vladimira Nabokova, umire u toku pripovesti, što znači da je sve što znamo ispričala utvara, neko s “one strane” ko zna

da budućnost za Persona ne može postojati: A put kao život i kao pripovest jeste fatamorgana, halucinacija: „Nismo li svi hodočasnici, i nisu li svi naši snovi anagram dnevne stvarnosti” (Nabokov 2003: 17).

Hambertov dolazak u Askot i susret sa recepcionerkom inicira “put u nostos” Hronotop granice povezan sa hronotopom susreta. Hodajući stazama Vita, Lambert u susretu sa drugim ljudima odlazi na put sećanja. Hju traži iste tragove i istu hotelsku sobu u kojoj je boravio 313 i čeka u foajeu da recepcionarka pronađe adekvatan smeštaj. Čovek do njega (gospodin Vajld) čitao je *Transatlantik* i rekao –, ‘Reč je o čoveku koji je pre 8 godina ubio svoju suprugu i...“ Nadrealna scena je upravo udžbenički primer hronotopa susreta: „Ovde vreme kao da se uliva u prostor i teče po njemu (obrazujući puteve) (Bahtin 1989: 373)

Hjuovi košmarni snovi su poseban hronotop u okviru glavni predmet istraživanja. To su mesta susreta, liminalni prostori gde se sve prepliće, postoje refleksije u snu i susret sa samim sobom kao sa drugim. Lambert sanja jedan isti san koji se na kraju obistinjuje. Snovi u funkciji hronotopa puta reminiscencija su na Tolstojevu Anu Karenjinu. Naime, Ana Karenjina stalno sanja jedan isti san kako pada pod šine voza što Nana Bogdanović (Bogdanović 1968: xiii) tumači ne samo kao zloslutno ponavljanje sna kao predskazanja, već sna koji se ciklično ponavlja, kao večno vraćanje istog, kao potvrda cikličnog vremena i potvrda o snu koji reiteracijom ulazi u samu strukturu romana.

Prvo, Lambert koji je somnaabulističan u snu udavi Armanu, ali i sam strada od gušenja što je posledica požara koji je izbio u hotelu Askot. Hjuovi košmarni snovi<sup>145</sup>, utvare koje ga nagone na put, opsesije, život protraćen u snu Prstenovi mutnih boja u disperziji, na kraju koji su okružili zapravo su podsetili na njegove košmarne snove i ilustraciju u jednoj knjizi. Odstupanje od redovnog životnog toka kakvo možemo uočiti u reminscentnim epizodama iz *Makbeta* i *Otela*: „Nešto povezano sa utvarama nateralo ga je da potegne toliki put sa drugog kontinenta.“ (Nabokov 2003: 132)

---

<sup>145</sup> Jung *Dreamlike World of India putopisna forma, Frojd; svesno-nesvesno; paralela smrt=san*

#### 6. 2. 4. Putevima Armane Šaman

Polazeći od toga da je želja za putovanjem hronotopska, možemo konstatovati da Person putuje kako bi oživeo sećanja na svoju ženu Armanu Šaman koju je upoznao u vozu, na putu do mesta Vit i koju je “slučajno” zadavio u snu. Snovi i poslednje putovanje u Vit prepliću se sa noćnom morom. Život je predstavljen kao hodočašće, a prošlost kao sveto mesto. Tokom Hambertovog opisa životnog puta i toka njegove naracije dolazi do sabijanja prostora-vremena, on prelazi iz romana u zemlje, u likove, u stvari, u mesta u prošlosti sadašnjosti, to sabijanje je najpre kraće i razbijeno fragmentarno u sinematičnom flashback vraćanju sa dužim ili kraćim Personvim odlascima u Vit, da bi dostiglo vrhunac u dvadesetpetom poglavlju kada Hju hipnotisano ide tragovima puta upoznavanja sa Armanom.

Put se iskazuje doslovno i metaforički, prostorno-vremenski. Scena iz voza je ključna, to je prelomna tačka romana, jer se tu prelama nekoliko stvari – relacije sa temom povratka i rekonstruisanja, a potom i kao stalna slika refleksija tema, karaktera, postupaka: “Iz priče o drugom putovanju u Švajcarsku i Hjuovom susretu sa ženom njegovog života šire se žilice koje će ne samo prerasti u krvotok ovog romana[...].” (Paunović : 299).

Dakle u okviru Personovog četvrtog putovanja predstavljen je ceo njegov život kao put, dakle kao mnemotop. Ambijent Švajcarske<sup>146</sup> gde se odvija radnja ovog romana ali i knjučnih scena u pripovesti rezervisana je za mesta gde su nastali prvi paket aranžmani, o čemu se Nabokov ili pripovedač odmah postavlja ironično: “U zapisima o putešestvijima po Evropi, koje porodični lekari ostarelih penzionisanih pacijenata preporučuju kao sredstvo protiv usamljeničkog jada, ne nalazimo nijedno putovanje koje bi bilo delotvorno” (Nabokov 2003: 16).

Prizori kojima Person traži nešto od sebe iz prošlog života podsećaju na turističke razglednice, imaju osobine pastoralnog nešto slično pejzažima sa kojima smo se susretali u Hambertovom mapiranju Amerike.

---

<sup>146</sup> Nešto je reminiscentno na Nabokovljevo detinjstvo (Norman 2012: 132)

Pejzaž, ipak, prema onome što tvrdi Smetherst (Smethurst) nije prazan prostor, on ima hronotopska svojstva “proširenje horizontalnog vremena upisivanjem sećanja, emocija. Ovaj osećaj povratka u poznati pejzaž predstavlja fantaziju o novom početku, o bekstvu od vremena” (Smethurst 2000: 140).

Osim toga, Person se kreće u ambijentu koji čine vozovi, hoteli, recepcije, hotelski hodnici, žičare, trgovi i kafei. Međutim, mnoga od tih mesta u koje Nabokov smešta svog junaka nisu samo mesta, to su prostori, hronotopski motivi granice između sna i jave, prošlosti i sadašnjosti, života i smrti.

Samo mesto Vit (Witt) je na neki način granični prostor. Pre svega, odmah na početku pripovesti, mi saznajemo da Persona neko doziva sa praga, u prostoru između svetova. Kasnije u toku pripovesti mi saznajemo da je u pitanju narator romana *Prozirne stvari*, izvesni gospodin R. koji piše roman *Tralalacija* u kojem su Hju i Armana samo likovi iz priče. To bi sve značilo da i Person nije živ. S druge strane, mesto u koje odlazi naziva se Vit (Witt), što je ujedno reminiscencija na francusku reč *vie*, *život*. U svakom novom odlaženju u Vit, mi vidimo metaforički odlazak u život, otpočinjanje novog života, kao ciklično vraćanje istom, ali američki mit o novom početku. To novo otpočinjanje ujedno može predstavljati i zabludu, personovu zabludu. Povratak je unapred osuđen na propast.

Person pokušava da prodre u Vit svaki put kao u sopstveni dom. U tom filozofskom preplitanju šta je život a šta smrt i Hjuov isprazni život se može percipirati kao smrt. Tako da se hodočašće Hju Persona pretvara u ništavilo od početka, budući da smo automatski upoznati sa njegovom smrću. Bolje pitanje je ne zašto je protagonist romana već na samom početku mrtav, već zašto nije živ? Zato što je i njegov život samo san o životu. Izmešten iz sredine on je možda nevoljni agent destrukcije/disintegracije.

Hju nije toliko entuzijastičan oko ponovne posete mestu gde je upoznao Armanu budući da sećanja jesu i neprijatna i mučna.<sup>147</sup> Liminalnost se još iskazuje u tome što je Vit

---

<sup>147</sup> *Ep o Gilgamešu* – putovanje se obično predstavlja kao odlazak u tamna mesta sopstvene psihe, kako bi se došlo do izvesnih istina koje leže skrivene izvan našeg prošlog života (Nortwick 1996: 28), kao spoljašnja reprezentacija unutrašnjeg stanja (ibid: 33).

mesto gde za Persona obitavaju duhovi Armane: privlačnost prošlog vremeba ogleda se u njegovoj tajnovitosti

Šta si ti uopšte očekivao od svog hodočašća, Persone?  
Tek ponovno, do detalja istovetno proživljavanje  
negdanjih muka? Saosećanje kakvog starog kamena?  
Iznuđeno oživljavanje nepovratnih sitnica? Potragu za  
izgubljenim vremenom u sasvim različitom smislu od  
onog kuku-lele odurnog *Je me souviens, je me souviens  
de la maison ou je suis ne*, ili uistinu prustovsko traganje?  
On ovde nikada nije iskusio (izuzev jednom, na samom  
kraju svog poslednjeg uspona) ništa sem dosade i gorčine.<sup>1</sup>  
(Nabokov 2003: 131)

Osim toga, takav je i prostor hotela *Askot*, hotelska soba, gde nalazi u fioci neke ostatke prošlosti, psihološki enterijer. Sećanje se poigrava sa Personom. On pamti boju roletni nekad i sad (zelenu/crvenu).

Hju se priseća svetlo zelenih roletni koje su sada boje višnje. Nepouzdanost sećanje pokazuje svoj kreativni karakter, ali ono je i banalizovano, isprano, bleđa vatra u prikazu: fasada, predvorje, recepcija, natpisi na stranim jezicima koji zvuče neprirodno, u kojoj sobi je nekada boravio, nakrcane stvari u sobi, kupatilo, bide, izraubovane stvari. Jedna od tih je fioka kao predstava „broda“, kao slika puta u kojoj nalazi jednu relikviju prošlog života (Smethurst 2000: 139). Neprestano, kada prepričava istorijat olovke koja se nalazi u stolu Hjuove sobe u hotelu *Askot* ili istorije sobe u koju je doveo svoju prvu prostitutku, čini se da narator uživa u nekakvoj tekstualnoj rekonstrukciji prošlosti. Njegov boravak u toj sobi u *Askotu* u kojoj se utiskuju sećanja i utisci veoma podseća na jednu hotelsku sobu u Barseloni opisanu u romanu *Umjeće putovanja* Alana de Botona. Olovka koja je nekada bila klada, drvo, šuma prešla je niz transformacija i predstavlja duhove i senke prošlosti.

Person traži tačno određenu sobu u tom hotelu. Ovde stupa na scenu nepouzdanost pripovedača (ili nepouzdanost sećanja) pošto je soba čas na drugom čas na četvrtom spratu. Hjuov tragični kraj dešava se na insistiranje da bude smešten upravo u sobi 313, a koja mu je nedostupna pod izgovorom popunjenosti kapaciteta: “Iz hodnika je pokuljao dim

sutradan su javili stradalo je svega nekoliko ljudi zbog toga što je tek nekoliko soba bilo popunjeno.“(Nabokov 2003: 144). Život je prema ispovesti u romanu *Prozirne stvari* sveden na jedan ponovljeni san.

Konceptualizacija puta postoji na nivou ispisivanja teksta, a život Armane i Persona kao deo teksta koji treba lektorirati. Ovaj se tekst može posmatrati kao 'sentimentalno putovanje koje treba prirediti za štampu', smatrajući da je tekstu *Prozirnih stvari* 'nameće inkarnacija nenadoknadive trivije'

Kao što Eneja putuje do podzemnog sveta, tako je i Personova priča varijacija na temu puta u Had. Hambertov put okončava u disperziji nema integracije, nikakvo duhovno jedinstvo se ne ostvaruje. Kao što Eneja putuje da se oporavi na ruševinama starog života kako bi dosegnuo novu bolju verziju sebe tek da bi bio rasrzan silama koje iznad njegove kontrole ili moći, jer on misli da je on taj koji upravlja brodom, bogovi (autor) su se za sve pobrinuli. Prostorno vremenska fuzija nije toliko izražena, zbog stalnog prelaska kamere na ovo ili ono Personovo putovanje, ali dostiže vrhunac u dvadesetpetom poglavlju kada Hju hipnotisano ide tragovima puta ponovnog upoznavanja sa Armanom. Person je upotrebio zanimljivu analogiju. Naime, dok putuje u svoj Had, on juri za leptirom, a ne voli insekte.

Nije više vredelo nastavljati taj usamljenički uspon. Da li je ona ikada tuda prošla, jesu li đonovi njegovih cipela ikada utisnuli svoju složenu šaru u tu ilovaču? Zastao je da razgleda ostatke nekog samotničkog izleta koji je tu sedeo pre nekoliko minuta, i uz njih zgužvanu plastičnu kesu u koju su nekada ranije vešte ženske ruke nizom pokreta malenom štipaljkom spustile bele kriščiće jabuke, crne šljive, orahe, suvo grožđe, lepljivu mumiju banane – a sve je to do sada već bilo svareno. Uskoro će biti obavijeno sivilom kiše. Osetio je njen prvi poljubac na ćelavom delu temena, i krenuo natrag ka šumama i udovištvu.“ (Nabokov 2003: 126-7)

Dakle, Personov hronotop puta jeste potraga i to potraga iskazana kao povratak, međutim njegov *nostos* zaista deluje kao potpuno prozirna stvar, neuhvaljiva, magličasta. Takođe nije jasno, u kojoj meri se u Personu događa transformacija pre svega u odnosu prema bivšoj ženi. S jedne strane, on iz sna želi da se otrgne, a s druge strane on se mazohistički vraća, kao hodočasnik do mesta koji idu tragom Armane Šaman.



### 6. 2. 5. Vit/Prozirne stvari

U romanu *Prozirne stvari* potraga za nostosom Hjua Persona nije opisana sa toliko detalja, niti je definisana toliko određeno kao što je to slučaj sa Kinbotovom Zemblom Lambertovim svetom *La Mirane* ili Vinovim Ardis Holom. Person traga za prozirnim stvarima iz njemu putujući do magičnog mesta Vit. Vit je tačka iz koje polazi na put, ali i tačka gde počinje i završava se pripovest, prateći odisejsku shemu dom-povratak-dom.

Person pokušava da prodre u Vit svaki put, kao u sopstveni dom, ali Vit je tuđa drugost zato što je Person izopšten iz svog života/Vita (fr. *vie* –život). Premda ovde jeste tačka povratka. Vit nije samo mesto, to je prostor u kome se ukrštaju putevi. Vit je metaforički život, odnosno metaforički dom, a Person je izgnanik iz tog života. Iako se ovde dom ne konceptualizuje na način kako se slika doma iskazuje u *Bledoj vatri*, kao nestala zemlja kojoj se nostalgичnom vraćam ili Ardis Hol u *Adi* kao iščezli svet detinjstva što korespondira istom takvom fantastičnom svetu hotela “La Mirana”, prema Vitu kome se kompulsivno vraća Person pokazuje ambivalentna osećanja: „Mrzim Vit“ reče Hju. „Mrzim život. Mrzim sebe. Mrzim ovu ogavnu staru klupu“ (Nabokov 2003: 79). Vit je Personu i opipljiv i realan ali i imaginaran, varljivost sećanja prilikom razaznavanja šaloni ili ukus tople čokolade: “privlačnost prošlog vremena krije se u njegovoj tajnovitosti” (Nabokov 2003: 68). Vit je mesto hodočašća i hronotopično mesto.

Person gubi oca upravo u tom mestu, a kasnije kada na drugom putovanju vozom postane omađijan prozirnim stvarima i njegova težnja da se u tom životu oseti kao kod kuće ostaje osujećena. Dokaz da je dom odsutan je Personovo permanentno vraćanje na mesto gde doma ne može biti, u njegovom samom životu.

Kontrastiran je filmski ambijent planinara, skijaša, turista, hotela, planinskih kuća po mestima u Švajcarskoj, nekakve evropske Ardkadije u koje Person utiskuje svoje impresije i osećanja sa blaziranim ponašanjem, otupelošću ljudi i generalno shvatanjem života kao surovog i neprijateljskog. Paradoks je u tome što ma koliko se vraćao u Vit (život), Person nikad nije u stanju da se vrati, on je neprestano na putu. Ispada da je Personovo kopanje po

sopstvenoj prošlosti jedan odlazak u ništavilo, iluzija. Takođe postavlja se pitanje da li Hju Person zaista umire, ako metaforički nikada zaista nije istinski živio.

Verovao sam da se sećanja sačuvana u umu samrtnika pretvaraju u pramičke duge; sada, međutim, osećam upravo suprotno: moja najtrivijalnija osećanja, kao i osećanja svih ostalih ljudi, poprimila su divovske razmere. Čitav solarni sistem samo je odraz u kristalu mog (ili tvog) ručnog sata.  
(Nabokov 2003: 118)

Poslednje epizode u životu junaka i romana *Prozirne stvari* tiču se disperzivnosti, disperzivnosti koja je centralni problem Personovog života. Čak postoji upitnost u pogledu mogućnosti junaka da bilo šta stvori. I dok Lambert ispisuje svoje memoare, Van Vin ostavlja neki trag o sebi u *Teksturi vremena*, a Kinbot pokušava da rekonstruiše iz sećanja ono što bi bila pesma Džona Šejda *Bleda Vatra* kroz koju se reflektuje priča o Zembli, iza Persona kao da i bukvalno ostaje samo bleđa vatra. Izgleda da pisac želi da nam kaže da ništa drugo ne preostaje, ništa osim blede vatre, osim odraza u kristalu, osim prozirnih stvari. Te je ovde više nego i bilo gde drugde otvorena dilema da li se nekakav metaforički nostos, dom ipak realizuje na nivou umetnosti? Da li to pisac želi da kaže da se ovde čak ni sećanje na ljude, stvari i događaje neće transponovati u nešto više, u neki drugi Vit, u neki drugi život, u neku drugu priповest? Niko se Persona neće sećati, kao što se neće sećati ni Armane: Znači nema nikoga ko bi me se mogao sećati (Nabokov 2003: 10), pribojava se on isto kao što se Lambert Lambert pribojava da će umreti pre nego što ispriča svoju priču o Loliti.

Geret Stjuart (Garret Steward) smatra da ima sličnosti između Beketove poetike i problema prevazilaženja smrti i ispituje mogućnost transcendentacije (Bloom 1987: 191), to jest dovodi u vezu smrt junaka i stilski završetak<sup>148</sup> i kraj puta. To bi ujedno bio poznati mit o besmrtnosti kroz umetnost.

S druge strane, to bi mogla biti polazna tačka iz koje se rekonstruiše jedan novi fikcionalni život, život umetnosti. Čitaoci će se sećati Hjuja Persona čitajući roman

---

<sup>148</sup> U znaku nezakonito rođenih – smrt je pitanje stila, Bleda vatra “A blurry shape stepped off the reedy bank / Into a crackly, gulping swamp, and sank” (11. 499—500) meter as a measure of eternity, *Stvarni život Sebastijana Najta* roman nestaje sa junakom (vidi Bloom 1987: 191-194) *Dar, Odbrana, Ultima Thule*,” “The Vane Sisters,” *Ada* (Boyd 1999: 173)

Vladimira Nabokova *Prozirne stvari*. I čitaoci će iz te tačke na bazi svog nepozdanog, a kreativnog sećanja rekonstruisati delove romana *Prozirne stvari*, jer je to jedini dom u kome Hju Person zapravo živi.

Ona ulazi kroz prozirna vrata. U tom trenutku njenog sada već sasvim nečitkog ulaska kroz prozirna vrata njegove sobe, osetio se onaj zanos koji oseća turista u trenutku uzletanja kada se zemlja – da se poslužimo neohomerovskom metaforom – najpre iskosi a potom vrati u svoj horizontalni položaj, i kada se u, kosmičke tačke gledišta, zanemarljivom deliću vremena odjednom nađemo hiljadama stopa iznad tla, kada nam se čini da oblaci (paperjasti laki oblaci, veoma beli, manje ili više široko razdvojeni) leže na ravnoj staklenoj ploči u nebeskoj laboratoriji i kada se kroz staklo, negde duboko dole, vide delići crvenkaste zemlje, ožiljcima izbrazdano brdo, okruglo modro jezero, tamno zelenilo borovih šuma, i sela rasuta kao sitni ukrasi. Tada nailazi stjuardesa nudeći pića jarkih boja, a to nije niko drugi do Armana koja je upravo prihvatila njegovu bračnu ponudu premda ju je upozorio da je precenila mnoge stvari: zadovoljstva na njujorškim prijemima, značaj njegovog posla, nasledstvo koje ga očekuje, njegovog strica kao magnata kancelarijske opreme, planine u Vermontu – i u tom času avion eksplodira uz urlik i razoran kašalj (Nabokov 2003: 143).

Tako se i ovde postiže efekat „doma na putu“ u konceptualizaciji puta kao pripovesti i uvek iznova pročitanih knjiga. „Bezvremenost – čak označava konfiguracije privatnog časovnika u obliku većih orbita, neprestanog obnavljanja“ (Steward u Bloom 1987: 200).

### 6. 2. 6. Zaključak

U romanu *Prozirne stvari*, možemo uočiti isti patern kao i u romanima *Lolita*, *Ada* ili *Bleda vatra*. Povratak nostosu ovde se konstituiše na relaciji Armana- Hju Person. Od samog početka ispisivanja ovog romana čitalac ima utisak da se nalazi u prostoru „između“. Nije sasvim jasno šta je imaginarno šta je stvarno, te se model „sna u snu“ , „priče u priči“ i ovde lako prepoznaje. Person pomalo u svojim neotesanim postupanjima podseća na neke druge junake, na primer na protagonistu romana *Pnin*, na trenutke komičan, izgubljen, nespretn. Za razliku od Hamberta, za koga se čini da u svakoj rečenici želi da se iskupi

pred publikom u nadi da će ga razumeti, Personova interakcija izostaje. Lutajući po Vitu, kao stranac u sopstvenom životu, Person odaje utisak da se nalazi u *Dvorani ogledala* gde postoje samo senke (senke u životu, u Vitu), te da hodajući u potrazi za svojom i sam postaje ta sena.

Konceptualizacija puta uočljiva je od samog početka, putovanje je jedino život i to kao večito obnavljanje, kao večito otpočinjanje. Shema *izvor – cilj – odredište* i ovde se može jasno preslikati. U jednoj rečenici, Person živi reprizu svog života odlazeći na usamljenička mazohistička putovanja. Njegova težnja da dođe do nekakvog opipljivog cilja, u samom početku je osuđena na propast. Sve je bila samo iluzija koju on nikada sebi nije uspeo da prizna. U stalnom odlaženju kako bi od ostataka dana stvorio nešto što nije ni bilo, jedna scena iz voza i prozirne stvari i veo smrti u koji ga uvlači senka pratilac Armana Šaman.

Život, putovanje i smrt tako postaju zauvek uvezani u liminalnu dimenziju iz koje progovara glas naratora. Personovo vreme zapravo nikada nije realno vreme jer realno vreme podrazumeva ono što je Bergson definisao u *Kreativnom umu*, "ono što on oseća i živi" (Mattison 2013: 12). Person je sav njegova prošlost, njegova senka Armana.

U shemi koja pokazuje Personovo putovanje po sopstvenom životu radi života, javljaju se brojni motivi jedan od njih je svakako motiv sna koji neodoljivo podseća na mnoge epizode iz klasika svetske književnosti. Međutim, budući da je okosnica ovog rada ciklično vraćanje, i vraćanje na početak, najprominentniji motiv povratka snova koji nalazimo u Tolstojevom romanu *Ana Karenjina*, san koji ulazi u samu strukturu romana i ostavlja poseban efekat u beskrajnom ponavljanju.

Osim snova koji predstavljaju prozirna vrata u putovanje kroz prostor-vreme junaka, drugi motivi koje smo uočili i u romanu *Ada*, ali i u *Loliti* posebno su prominentni. To su liminalni prostori hotela, hotelskih soba, recepcija, prostora koji podsećaju na nemesta Marka Ožea ili heterotopije Mišela Fukoa. Person je takođe vezan za svet stvari, predmetni svet, suvenire, ostatke prošlosti. Hronotopski motivi susreta, praga/granice, odnosno „metaforičkog doma“ nalaze se u funkciji trasiranja putanje do odredišta, u funkciji centralnog hronotopa.

Uz to, čitalac će uočiti zanimljive pejzažne pesničke slike gotovo razglednice, doduše ne tako raskošne kao one koje nalazimo u pastoralnim prizorima Hambertove Arkadije ili Van Vinovog puta do Montroa dok ispisuje stranice filozofskog spisa *Tekstura vremena*.

Paralelno sa Personovom potragom, čitalac/autor je uključen u potragu. Kako kaže Džon Raban (John Raban), “Person juri Armanu u Švajcarskoj, Nabokov juri Persona u knjizi. Idu okolo naokolo, neprestano kao friz oko urne“ (Raban, citirano u Werner: 75). Konceptualizacija puta kao pripovesti očigledna je u komentarima naratora i pripremi čitalaca za ono što će uslediti. Ali i u obrnutom smeru, pripovest/književni tekst se takođe konstituše u putovanje. Takođe, postavlja se pitanje, u kojoj meri je Person *putnik umetnik* kada se uporedi sa Hambertom, Vinom, a posebno Čarlsom Kinbotom. Person je umetnik utoliko što mu je potrebno da se uvek iznova vrati da bi u sećanju proživio ono što bi moglo da bude, a nikad nije bilo. Njegovo odredište nije toliko konkretno, kao Kinbotova Zembla ili Vinov Ardis Hol, zato što je njegovo odredište sam život koji se već završio a da nikad nije ni počeo.

U svakom Nabokovljevom romanu, tako i u *Prozirnim stvarima* doslovno značenje puta ukršta se sa njegovim metaforizacijama. Međutim postavlja se pitanje nivoa apstrakcije. Smatram da je u tom smislu ovaj roman bliži *Loliti* nego *Adi*, odnosno *Bledoj vatri*, zato što postoje delovi gde se značenje puta u svom izvornom značenju i metaforičkom mogu separatno posmatrati.

No bilo kako bilo, isti princip preslikava se na sve Nabokovljeve romane, a to je princip konstruisanja priče koja je varijacija priče o Odiseju i istovremeno varijacija na temu puta o Had, budući da priča jeste put glavnog junaka do „krajnjeg odredišta“ ili je čak i ispričana iz perspektive „sveta senke“ (posebno se ističe da su junaci na početku pripovesti već mrtvi).

Međutim, da smrt nije kraj možda bi moglo da posluži i još jedno tumačenje prema kome je dozivanje Persona sa početka romana (*Eheej Persone!*) na pragu, u liminalnom prostoru, zapravo glas upućen čitaocu, ako ime Person nije samo ime glavnog junaka *Prozirne stvari*, već je Person svako od nas. Da li se na taj način transcendira „kraj“ u večiti prolaz, u prostorno-vremensko putovanje i večito prelaženje koje može biti naš jedini dom?

„To je po meni upravo *to*: ne brutalni jad fizičke smrti već ni sa čim uporedivi, bolni i tajanstveni mentalni manevar potreban da bi se iz jednog vida postojanja prešlo u drugi.“  
(Nabokov 2003: 145).

## 6.3. ADA

*Anya. Mamma!...Mamma, you're crying? Dear, kind, sweet mamma, my darling precious, how I love you! God bless you, mamma! The cherry orchard's sold, it's quite true, there isn't any cherry orchard any more, it's true...but don't cry mamma, you still have your life ahead of you, you still have your dear, innocent heart. You must come away with me, darling, we must get away from here! We'll plant a new orchard, even more splendid than this one – and when you see it, you'll understand everything, your heart will be filled with happiness, like the sun in the evening; and then you'll smile again, mamma! Come with me darling do come!*<sup>149</sup>

### 6.3.1. Uvod

Različite tekstove poput *Teksture vremena* i *Pisma sa Tere*, koji su izlazili u Nabokov je objedinio su u jednu idejnu celinu i potom objavio kao roman *Ada* 1969. godine. Po objavljivanju ovog romana, kritike su bile podeljene. Dok su ga Alfred Appel (Alfred Appel) smatrali delom koje prevazilazi sva prethodno napisana dela, drugi su poput Konolija smatrali suviše opskurnim. Iako roman smatra pretencioznim, Konoli (Conolly) kaže da je u pitanju suma celokupnog opusa (Conolly u Alexandrov 1995: 3). Neki romani Vladimira Nabokova ostaće upamćeni po specifičnoj tematici, na primer, *Lolita* ili strukturi, kao *Bleda vatra*, dok *Ada* obuhvata i jedno drugo. Tačno je da Nabokov ni u ovom romanu ne izneverava čitaoce u pogledu broja referenci i različitih autora na koje aludira.

Osim toga ubačeni su i zanimljivi autobiografski detalji poput scene kada Van Vin beži iz bolnice automobilom Kordule de Prej – što je aluzija na Nabokovljevo bekstvo iz

---

<sup>149</sup> Anton Pavlovych Chekhov, *Cherry Orchard*, Act III

bolnice<sup>150</sup>. Neki drugi autobiografski momenti, čini se, da su upečatljiviji, u kontekstu, ove teze i bolnih sećanja na razoren svet detinjstva u Rusiji - pominjanje crne dadilje, Švajcarkinje ili pominjanje gradića *Montreux* što je aluzija na grad u kome je Nabokov proveo poslednje dane života

Osvrćući se na kontraverze koje su pratile objavljivanje romana *Lolita*, možemo reći da se tematizovani seksualni tabu - incestuozna ljubav brata i sestre u romanu *Ada* takođe pokazala “problematičnom” u pogledu recepcije kod šire publike. Ako bismo saželi predmet romana u jednoj rečenici, *Ada* je napisana u formi porodične hronike, i govori o životnom putu Van Vina, o incestuoznoj ljubavi Van Vina i njegove sestre *Ade*, koji u svom Edenu - Ardis Holu započinju seksualnu vezu, na početku, ne znajući da su rođeni kao brat i sestra. Priča je predstavljena i kao potraga za seksualnošću detinjstva. U Ardisu, kao “ljubavnici i braća i sestre,” *Ada* je uzviknula, “imamo dvostruku šansu da budemo zajedno u večnosti. Četvoro pari očiju u raju!” ....(Seidel u Bloom 1987: 247). Uvođenju u zaplet romana prethodi dijagram, porodična genealogija. Istorija ima svoju predistoriju u liku Marine, Akve, Demona.

Od prvog susreta Ade i Van Vina (1884.god.) do narednog (1888.) protiču sve duži vremenski intervali tokom kojih oboje putuju po egzotičnim destinacijama svog sveta Antitere (*Antiterra*), imaju ljubavne afere, no njihova ljubav i strast ne jenjava sve do konačnog ponovnog susreta. „Ljubavnu“ priču upotpunjuje i odnos Ade i Vana sa sestrom Liset. Do trenutka kada je tragično skončala, Lisetom, *Ada* i *Vana* manipulišu, *Ada* iz osećaja čudnog prezira i *Van* delimične privlačnosti. Uprkos njenoj dubokoj vezanosti za *Vana*, *Van* se ne usuđuje da sa njom započne vezu.

Radnja romana je takođe vremenski izmeštena i odvija se na prelazu između 19. i 20. (*turn of the century*) veka. Pisac je moguće to učinio svesno, povlačeći paralele sa istorijskim prelaskom u drugi vek naše realnosti, a za Nabokova lično to je svet koji nastaje nakon Tolstojeve smrti: „u svetu koji nazivaju Antitera i Demonija, koja ima istu geografiju kao naš svet, ali parodično drugačiju ipak paralelnu istoriju” (Alter u Bloom 1987: 178).

---

<sup>150</sup> O ovim i drugim zanimljivim podacima iz biografije Vladimira Nabokova koje je napisao Brajan Bojd (Brian Boyd) možemo čitati u *American Years* i *Russian Years*



U vezi sa prethodnim, Nabokov stapa i interesantno kontrastira prustovsko-tolstojevsko-puškinovsku atmosferu romana – dvoboja, palata, kočija, aristokratije i kraljeva sa subkulturnim produktima našeg sveta, pominju se koka-kola, neboderi, bioskop i film, stripovi, telefoni itd. Postmodernistički, stapa se uzvišeno (*high-brow*) i nisko, svakodnevno (*low-brow*). Tako je čitavo polje romana hronotopično, imajući u vidu konstrukt koji se stvara na osnovu Vinovog sećanja kao Antitera i Demonija geografskih karakteristika sličnih svetu koji mi poznajemo na planeti zemlji. U pitanju su identični ili slični toponimi., terologija, amerikorusija, jaz između zemalja, geografska mesta plod imaginacije (*Bleda vatra*) liminalnost. S druge strane, u tom naučno-fantastično legvinovskom svetu, postoji pandam, paralelni univerzum Tere. Paraleni svet Tere je fikcionalan, na granici između edenskog vrta i pakla, postoji kao imaginacija i halucinacija, navodno razdvojen od Demonije vremenskim jazom. Kao što u *Bledoj vatri* nalazimo mnoštvo slika refleksija (ambidekstrijski univerzum), tako i *Tera* i *Antiterra* svedoče o stalnom udvajanju svetova, o preslikavanju modela. Već na početku mi doznajemo da se istorijsko-geografsko, staro i moderno stopilo u jedan totalitet.

*Prostor Ade zamišljen je na kontinentu koji je pisac nazvao Amerikorusija.* Prema opisu evropski deo Rusije prepušten je tatarskim plenima. Fikcionalno ujedinjena je teritorija Estotije je kulturni prostor u kome se podjednako koriste jezici koje je Nabokov tokom života koristio engleski, ruski, i francuski. Osim sveta Antitere postoji i svet Tere, kao fikcija, kao fantazija i pretpostavka je da duše umrlih putuju do tog paralelnog univerzuma. Međutim, kako to biva kod Nabokova “imaginarno” i “stvarno” čine jedan totalitet, i nekad činjenice sa kojima nas informiše o ta dva sveta postaju zbrkane.

Prostorno i vremenski nije lako odrediti šta je to Antitera, budući da ju je glavni junak pretočio u svoju strast (ardor/Ada) i on i prostor-vreme tumači kao strast, pulsiranje prirode:”taj svet poprima ličnu dimenziju, zato živi estetski[...](Seidel u Bloom 1987: 242)

Kad je reč o referencama i njihovoj funkciji u odnosu na predmet istraživanja – hronotop puta, treba reći da roman već počinje aluzijom na Tolstoja, parafrazom uvodne rečenice iz romana *Ana Karenjina*<sup>151</sup>. Ovo je centralna referenca pošto tolstojevske

---

<sup>151</sup> Sve srećne porodice liče jedna na drugu, svaka nesrećna porodica nesrećna je na svoj način. (Tolstoj 1968: 9)

elemente iz ovog romana, kako je pomenuto, Nabokov koristi u konceptualizaciji puta: ponovljeni snovi, refleksija, sistem podudarnosti i slično. Takođe, od referenci suštinske su one koje se odnose na Prusta ili Bergsona. Mnoge Vanove pseudo-filozofske teze o vremenu i prostoru izložene u četvrtom delu romana, jesu reciklirane Bergsonove ideje, a čitav roman se rekonstruiše i ispisuje na osnovu sećanja – *hodati stazom sećanja* ovde ima posebnu važnost.

Gomila podataka, izmišljenih stvari, zbirka priča, postmodernistički diskurs, od Monparnasa doktora Frojd (Dr. Froid), Sinji-Mondju-Mondju (Signy-Mondieu-Mondieu) Borhesa, Čehova, Džejn Ostin, parodije Eliota u liku bankara Kitar Svinija (Keatar Sweeney) koji postaje avangardni umetnik. Druge reference i aluzije koje možemo uočiti su one na Šekspira, Prusta, na Sternovog *Tristama Šendija*, Miltonov *Izgubljeni raj*. Osim toga pregršt je aluzija na opšta mesta iz kulture (piramide, muzeje, viseće vrtove), na Bergsona i njegov *duree/adoree* „pusti neka se preliva“ (Nabokov 2003: 272) , Džojsovog *Uliksa* i *Portet umetnika u mladosti*. Potom su oučljive reference na Magna Kartu, znakova, Remboovu pesmu *Sećanja* i naravno neizbežnu Anu Karenjinu i motiv voza kao liminalnog prostora: „U Tolstojevom romanu ona je otišla na kraj perona“ (Nabokov 2003: 217).

Ima nekoliko objašnjenja oko samog naziva romana, na engleskom *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. U prvom delu romana Marina pozivajući na devojčice na čaj izgovara ruski, otegnuto reč *Ada* kao englesko *Ardor*<sup>152</sup>. Ne slučajno, sećanje se percipira čulima, posebno čulom sluha – *Govori, sećanje (Speak, Memory)*. Ali “sinonimnost” te dve reči se ogleda i u Vinovom poimanju vremena-prostora koje uključuje čula, ljubav, strasti. Ada je osim toga strastveni lepidopterist, a naziv je navodno reminiscencija leptira. *Ardor* je takođe blisko imenu Ardis Hola, Vanovog i Adinog izgubljenog raja koji oni sastavljaju u dvoglasju – ardis šiljak amorove strelice, jednosmerno vreme, nivo iluzije. U skladu sa onim što je rečeno u poglavlju ovog rada “Druge obale”, Ada implicira silazak/put u Had , dok zajedno čine sintezu ada (hades), van (nirvana) *Vaniada*.

Ljubavnici su međusobno odvojeni tokom većeg dela života, a spojeni su zauvek u prostoru-vremenu priče koju Van Vin ispisuje paralelno sa pripovedanjem o ključnim događajima u tekstu. *Ada* je vizuelno predstavljena čitaocu kao premotavanje, *flashback*,

---

<sup>152</sup> ar·dor \ ˈär-dər\ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/ardor>

hronotopična predstava sećanja. Retrospektiva događaja je sačinjena iz prošlosti, ali se u zgradama (kao u fusnotama u *Bleđoj vatri*) iz sadašnjice komentarišu prošli događaji i oni zajedno čine sintezu – Vaniada. Tekst romana restrospektivno ispisuje Van Vin i to je ujedno njegovo putovanje, dok istovremeno komentariše sled događaja (zajedno sa Adom). Orindžer.

Cilj mi je bio da napišem neku vrstu novele u obliku rasprave o Teksturi vremena, ispitivanja same njene skrivene suštine, s ilustrativnim metaforama koje se postepeno umnožavaju, koje veoma postepeno grade jednu logičnu ljubavnu priču, kreću se od prošlosti ka sadašnjosti, rascvetavaju se kao konkretna priča, i zatim podjednako postepeno menjaju pravac analogija i ponovo se rastvaraju u bezbojnu apstrakciju. (Nabokov 2003: 411)

Odabrani citat je odlomak iz četvrtog dela romana, eksplikacija *Teksture vremena*, Vinovog dela za koje on sam tvrdi da je uvek u nastajanju, u čijoj je srži cikličnost. *Tekstura vremena* napisana je na putovanju, njegovo delo je u procesu, fiziološki osećaj vremena neprestanog nastajanja koje ima glas, postojano treperenje. Osećanja i strast boje čine obavezno Van Vinovo shvatanje prostora-vremena. U četvrtom delu romana ima nečega što podseća na Stivena Dedalusa. U vizuelnom, u čulnom smislu, spajanje prostora i vremena, senzacija, posedovanje prostora pomoću oka, to je jedini dodir prostora sa vremenom. Vreme je za Van Vina je perceptualno, tj. vreme se ne može svesti (isključivo) na definicije teorije relativiteta. Zapravo, kada objašnjava prostor-vreme, Vin u fizičke kategorije upisuje impresije, usamljenost, i strast (*ardor*).

Svet *Ade* je svet muzike i interesovanje za taj svet leži u tome što je stran, ne zato što čitaocima predstavlja stranu priču u stranom okruženju, već zbog toga što je muzike Nabokovljeve ‘heteroglosije’ prija uhu i umu čak i kada možda ne zvuči razumljivo” (Raguet u Norman 2009: 96).

[...]nema ničeg sjajnijeg od usamljeničkog razmišljanja; i usamljeničko razmišljanje mora koračati dalje ili – da upotrebimo manje drevnu analogiju – voziti se dalje, recimo, u osjetljivom, dobro izbalansiranom grčkom automobilu, kojom na svakom zavoju alpskog drumca

pokazuje svoju slatku narav i sigurno držanje puta (Nabokov 2003: 393).

Kako to ispravno uočava Patriša Tobin (Patricia Tobin, 1978) Van Vin u toku svog izlaganja osim što pokušava da prevaziđe naučno ponuđene teze o vremenu, odbacuje prostor. Autor teorije relativiteta Engelvajn (Engelwein) očigledna je referenca na Ajnštajna – samo jedan od mnogih čije ideje Nabokov preispituje ili parodira. Vinova teorija obojena osećanjima želi da izađe izvan okvira teorijskog, da prevaziđe filozofsko, sinestezija kojoj sam sklon Tako i bol, “rana” (Ishiguro 2008: 85) jeste elemenat čistog bola: “U romanu Pnin, istorija čoveka je istorija bola” (Raguet u Norman 2009: 96).

Ne mogu da zamislim Prostor bez Vremena, ali mogu lako da zamislim Vreme bez Prostora. „Prostor-Vreme“ – to je užasni hibrid čija sama crtica izgleda lažno. Čovek može da mrzi Prostor, a da voli Vreme Ima ljudi koji umeju da slože autokartu. Pisac ovih redova nije jedan od njih. (Nabokov 2003: 395)

Međutim, već se u narednom stavu koriguje se i kaže da je za najjasnije poimanje trenutka, u vizuelnom smislu, važno namerno obuhvatanje segmenta prostora putem čula vida. Percepcija i sećanje su povezani utoliko što je prema Vinu percepcija sećanje u nastajanju (Tobin 1978: 140-141). Oko, kaže Van, može jedino da odredi prostor. i, sigurno, tekst je prosto, ali takav da je vremenski višeslojan: “ ako je dekalomanija za Nabokova upotrebljena da duplira ne samo vizuelnu sliku (tačno mesto ili prostor, zbog čega Van kritikuje) Marsela, ali čulna senzacija, možda se slika prvo mora čuti (Mattison 2013) Ada čita reč prostor vreme iz britanske enciklopedije i tom prilikom u lascivnoj igri reči, poručuje: Šta mi uopšte možemo shvatiti?

Od značaja je predočiti strukturu toka pripovedanja s obzirom, na to da idilično polje detinjstva predstavlja posebnu dimenziju i samo deca mogu biti srećna u Demoniji. Ako oko govori o prostoru, uho govori o vremenu. Smisao vremena Vin pronalazi u intervalu između dva otkucaja.

Tema smrt naratora na početku podseća na roman Prozirne stvari, retrospektivna imaginacija mitsko vreme nasuprot objektivnog vremena epizode koje podsećaju na one iz

*Uliksa*: „Sve im je ponudio na tacni, majku mu-reče Majls Kroford – čitavu priču. Košmar iz koga se nikad nećeš probudiri“ (Džojš 2004: 149-150) Nostalgija, sećanja, bekstvo od ništavila, *Ada ili strast* – srećne, nesrećne porodice povezani sa čulnim u prošlosti, kao što su povezani dom i svet detinjstva.

U odnosu na pojam hronotop, razlikujemo tri plana interpretacije (Bahtin; Vice 1997: 202). Vreme i mesto „puta“ u priči, putovanje koji podrazumeva povratak – rekonstrukciju idiličnog mesta iz prošlosti, Ardis Hol, vreme-mesto u odnosu na čitaoca, roman koji ispisuje Van Vin, rekonstrukcija samog čitaoca; bukvalno značenje puta .

Tako je centralni hronotop ili kako Ladin naziva “transsubjektivni” hronotop (Ladin 1999: 215) u ovom romanu vrlo jasno hronotop puta zato što je to zajedničko polje u koje se upisuju i ostali hronotopski motivi u istom narativnom tekstu. U funkciji centralnog hronotopa izdvajaju se identični motivi kao i u *Loliti* i *Prozirnim stvarima*: hronotop hronotop susreta- susreti i mimoilaženja (susret/sreća, *destino*, sticaj okolnost), železničke stanice, hronotop granice i hronotop doma. Osim ovih jasnih motiva koji prate shemu Odisejevog povratka u nostos takođe možemo uočiti druge manje motive.

U *Bledoj vatri* takođe postoje snažni motivi iz prirode u funkciji osnovne teme, povratka junaka u fiktionalni svet izgubljenog raja. Hronotopski motiv doma u funkciji hronotopa puta Nabokov predstavlja u slikama prirode Ardis Hola. Bašta Ardis Hola je prostor-odredište koji se rekonstruiše tokom čitavog romana. Mnemotopično putovanje do Ardis Hola je simbolički put u Had gde se vreme i mesto slivaju u jedno. Hronotop pada – samo postojanje kao pad, izgubljeni raj. Ova slika prirode još jedna je u nizu reminiscencija na *Alisu u zemlji čuda* odnosno *Alisu iza ogledala*. Alisin put sazrevanja nije lak pošto odrastanje za nju znači postepeno nestajanje detinjstva. Sve što će joj ostati je vizuelna predstava *Zemlje čuda*, ona će sačuvati jedino sećanje na svoju edensku baštu. Drugim rečima, sve što preostaje Van Vinu nije ništa “realno” već jedino sećanje i imaginacija je konstrukt koji se gradi na osnovu odsustva, na osnovu onoga što nedostaje. Na kraju krajeva to jedino i što preostaje preostaje čitaocu pošto je čitalac svestan na početku romana da su svi protagonist već mrtvi, a da se konstrukt gradi na osnovu onoga što nedostaje.

Transformativna moć umetnosti i naučne činjenice stapaju se u slici gusenica – leptira. Umetnost i nauka sublimirani su u predstavi jednog insekta. Bašta Ardis Hola u sebi

sublimira pastiš različitih prizmatičnih delozovskih narativnih slika i aluzija iz književnosti i umetnosti. Priroda je dakle utroba zemlje, utočište, rajski vrt i rajski vrt kulturnog nasleđa koje čuvamo u uspomenama referenci iz literature. Najizraženija je referenca na Endru Marvelov Vrt. U tom smislu, priroda i umetnost su povezane, kao u rableovskom hronotopu gde su svet prirode i ljudski svet su jedno. U tom smislu osim pojedinačnog podjednako deluje transkulturno sećanje što je ujedno i funkcija pastiša različitih referenci i intertekstualnosti dela i dela koja akcentuju vezu umetnost-život na primer Puškin, Servantes, Rembo, Šatobrijan, Boš, Parmidanino, Tuluz-Lotrek.

Takođe, osim *leit* motiva orhideja i drozda, Nabokov definiše vreme oslanjajući se na prirodne fenomene ritma, otkucaja srca, napipavanja pulsa, repeticija i cikličnost tih predstava. On kaže da je“ vreme ritam: insektni ritam , vlažne noći“ (Nabokov 2003: 391). U tom svetlu, nazire se veza sa motivima iz *Blede vatre*, gde se takođe priroda iskazuje kao hronotopična. Tradicija vezivanja likova iz jednog u drugi roman nastavlja se i u *Adi*, gde se pominje Džon Šejd: „*Prostor je rojenje u očima, a vreme brujanje u ušima*, kaže Džon Šejd, moderni pesnik, kako ga citira jedan izmišljeni filozof („Martin Gardiner“) u djelu *Ambidekstričnom svemiru*, str. 165“ (Nabokov 2003: 395). U *Bledej vatri* takođe postoje snažni motivi iz prirode u funkciji osnovne teme, povratka junaka u fikcionalni svet izgubljenog raja.

### 6.3.2. Struktura romana i hronotop puta

Roman počinje notom priređivača teksta da su svi akteri u priči koja će uslediti, mrtvi. Moguće je da je taj urednik, upravo gospodin Orindžer, ali Nabokov nam ne nagoveštava ko bi to mogao biti. Ta nota je važna zbog dalje interpretacije, zbog činjenice da i Ada, pokazuje karakteristike odlaska u Had. Zatim, treba naglasiti da se unutar književnog teksta nalaze interpolirane zgrade sa komentarima glavnih junaka Ade i Vana koji tako čine zamišljanu Vaniadu, sintezu glasova koja treba da spoji različite prostorno-vremenske dimenzije i da oda utisak sadašnjosti koja je kontrastirana prošlosti, iako to ne možemo da

tvrdimo sa sigurnošću. Ova karakteristika svesti u svesti, nečijih misli u nečijim mislima liči na strukturu sna i korespondira Nabokovljevoj narativnoj shemi matroška ruskih lutaka. Vud (Wood) na primer tvrdi da „...njegova potraga nije uopšte za vremenom već za nečim što bi se nazvalo svest svesti, svest ne samo o sebi, već o svetu i sebi u trenutku percepcije (Wood 1994: 233).<sup>153</sup> U pitanju je nabokovljevska narativna struktura cikličnih krugova. Kružna struktura postiže se ponavljanjem scena, detalja, u didaskalijama, u komentarima protagonista Ade i Vana. Na svaki način Nabokov želi da izbegne linearnu predstavu “događaja” – modifikovane scene ponavljanja, transformacija iz jednog u drugo vreme/prostor, refleksija jednih u druge likove i preokupacije, jukastapozicija, delimično ili potpuno udvajanje.

Rekonstrukcija romana *Ada, i Ada iz Vanovog sećanja*. Put u središte romana vremeplovom, kroz istoriju romana, uz posmatranje snalaženja glavnog junaka na tom putu, kao i glavnog lika, i kao pripovedača (Paunović 1997: 283)

*Ada ili strast* je roman o dekadenciji aristokratskog sloja izmešten u devetnaesti vek. Zapetljane porodične i ljubavne veze između Marine, Demona Vin i Akve dovode do toga da se bezazlene strastvene igre između Ade, Vana i Liset dovode do incestuoznosti u porodici nakon čega pripovest teče u korist propadljivosti porodica i varijacije na temu prvobitnog greha i egzila. Van Vin i Ada otpočinju svoju vezu ne znajući da su rođeni brat i sestra. Međutim, čak i kad saznaju da strast između njih ne jenjava. Nakon što sazna za Adino neverstvo, Van Vin se pretvara u svojevrsnog Čajda Harolda ili Stivena Dedalusa. Van Vinovo putovanje je neprestano. Pominju se razne destinacije, daje se geografija romana, svojevrsno mapiranje Ade. Na jednom od tih putovanja život okončava Liset koja se emocionalno vezala za Vana, dok on na njenu pažnju ostaje uzdržan. Ada se udaje za čoveka prema kome ne gaji neka pretarana osećanja. Nakon mnogo peripetija, kao što je to slučaj u tipičnom avanturističkom romanu (Bahtin 1989: 208), Ada i Van su ponovo zajedno, mada u drugačijim okolnostima. Međutim, oni ne ostaju dovoljno dugo zajedno da bi se ta veza održala.

---

<sup>153</sup> Michael Wood.1994. *The Magician's Doubts*

Kad je reč o strukturi romana je takva da obuhvata pet različitih poglavlja. Prvi deo koji se razvija iz Vinovog sećanja po obimu je najveći, što je ločično budući da je izgnastvo iz Ardis Hola i večni povratak tom utočištu obuhvataju i prikaz genealogije ove aristokratske porodice, odnose između očeva i majki: Demona, Marine, Akve. Do detaljnog prikaza događaja u Ardis Holu i incest između brata i sestre. Drugi deo obuhvata Vanov odlazak na Menhetn, susret sa Liset, pa Adom, dok su još uvek mlađi ljudi, Demonovo otkriće incesta između Ade i Vana, i Vanovo otkriće Adinog neverstva.

U trećem delu akcentuje se Vanovo ponovno lutanje i putovanje – pominje se jezero Van, Jermenija, muzeji, mučilišta, turističke atrakcije, planinska skloništa, saloni brzih vozova, palube za sunčanje belih brodova. U ovom delu susret sa Liset ujedno predstavlja refleksiju na Adu i tokom koga se Liset tragično utopi u okeanu.

U formalnom smislu, uverljivost priče o putovanju pojačava epistolarna forma, korespodencija sa urednicima sa kojima Van ugovara objavljivanje svojih filozofskih radova o prostoru i vremenu. Ovaj segment se okončava susretom u švajcarskom Montro *Mont Reux*<sup>154</sup> sa Adom koja se udala za Andreja Vajnlandera. Finale Vanovog puta ispisano je fragmentirano, ili kao deo dramskog komada, u kratkim dijalozima sve sa dramskim pauzama i didaskalijama da bi ostvario efekat eha koje predstavlja naše sećanje:

Život se računao i računao. On je uvrijedio Vana u žučkasto obojenome predvorju douglaskoga hotela, gdje je Van očekivao svoju Adu u finalnoj verziji djela *Les Enfant Maudit* Dvoboj – Puškin, Andrejevo je umro ona je putovalo do 52. God. Vana u Švajcarsku

Četvrti deo – filozofiranje o vremenu, budućnost ne postoji, ko kaže da ću ja umreti?, objektivno vreme istkano od privatnog vremena “želim pomilovati vreme” , četvrti deo je „Tekstura vremena”, prvi deo sećanje na blaženstvo gaja Ardis Hola zauzima polovinu knjige, dominacija prošlosti i mladosti

---

<sup>154</sup> Naziv podseća na mesto u Švajcarskoj u kome je Nabokov proveo poslednje dane života.



Svestan sam da su se svi oni koji su pokušali doći do začaranog dvorca ili su se izgubili u tmini ili su se zaglibili u Prostoru. Također, sam svjestan i toga da je Vrijeme tekuć medij za kulturu *metafora*. Zašto je to tako teško – tako ponižavajuće teško – smjestiti misao o Vremenu u mentalno žarište i zadržati je tu radi promatranja?[...]To je kao tražiti jednom rukom po prednjem pretincu u automobile cestovni zemljovid – izvaditi prospekte za Montenegro, Dolomite, novčanice, telegram – sve osim onoga komada kaotičnog zemljišta između Ardeza i Nešto soprano, u mraku, u kiši, pokušavajući iskoristiti crveno svjetlo u mrkloj tmini, dok brisači rade metronomski, kronometarski: slijepi prst prostora pritišće i razdire tkivo vremena (Nabokov ibid: 390).

U priči ispričanoj iz perspektive glavnog junaka – putnika Van Vina, kako čitalac odmiče sa čitanjem teksta, rajski vrt Ardis Hola, kopni, rastače se u mislima, postaje sena, dalek, maglovit. Ardis Hol je tako jasan na početku romana, pisac naturalistički detaljno opisuje floru i faunu rajске bašte, nijasne, boje, zvukove. Prostorno i vremenski, Vin rekonstruiše Ardis Hol, ne tako što mu se zaista vraća, već tako što ga većito oživljava u susretu sa drugim likovima u romanu koji jesu stalno podsećanje na izgubljeni raj i podsećanje na “pad” i bol. Koliko god bila snažna strast (*ardour*) u glavnom junaku da dosegne do svog odredišta, paralelno sa rekonstruisanjem sveta detinjstva postepeno se od njega opraštaju svi oni koji su deo tog života – Demon, Marina, Liset.:

Kao što se u Loliti Nabokov igra temama iz bajke, tako se i ovde pseudobajkoviti svet uvezao sa strašnom realnošću. Jedna takva tema je *Zver i Lepotica na balu* gde Pepeljuga gubi podvezicu, a prošlost je i opijum i teret – ima dvostruko dejstvo (opija, ali i ubija, himera prošlosti), sena lišća. Zato je Vanov povratak u raj istovremeni silazak u Had. U tom smislu, tekst je prožet reminiscencijama na Miltonov *Izgubljeni Raj* i činjenicu da um može od raja načiniti pakao, i pakao od raja.“

Kada je sredinom dvadesetog veka, Van počeo da rekonstruiše svoju najdublju prošlost, uskoro je primetio da je one detalje njegovog detinjstva koji su bili stvarno bitni (za onaj posebni cilj kojem je ta rekonstrukcija težila) bilo najbolje obrađivati, da ih je, štaviše, neretko bilo *jedino* moguće obrađivati, kada bi se opet pojavili u raznim periodima njegovog dečastva i mladosti, u naglim jukstapozicijama koje bi vratile taj deo u život, a celinu učinile življom. Zato ovde njegova prva ljubav ima prednost nad prvom ozbiljnom povredom ili lošim snom. (Nabokov 2003: 14)<sup>155</sup>

Kada reč o kompoziciji romana a u vezi sa predmetom istraživanja, osim što kroz epistolarnu formu učvršćuju ideju o nekom romantičnom prošlom vremenu, pisma su ujedno i putopisne razglednice, svedočanstva o pređenom putu. Svet koji liči na prostore iz Čehovljevih ili Turgenjevlevih romana upotpunjen je novim ispisivanjem Amerike, dajući joj edenska svojstva Ardis Hola. Međutim, pisac nas tom zbunjujućom tehnikom izmešta iz jednog vremena u drugo, na vrlo specifičan način budući da ta dva univerzuma koegzistiraju, data su u sinhronizaciji. Prostorno vremenska sinhronizacija i ukrštanje puteva iskazuju se u zagradama, kao nekakav eho, dvoglasje: "zašto ja ispadam kao da mi je sto godina na ovoj stranici a kao da mi je petnaest na idućoj? Jer ako je to *flashback* – a mislim da to i jest *flashback*" (izgovorila je *fleshback*) (Nabokov 2003: 142)

Nostalgija je pojačana gledanjem slika, akvarelima, uljem na platnu i anticipacija transcendentiranja doma u umetnosti. Tako Konoli (Conolly) dovodi u vezu ljubav i nostalgiju: „...oni[Van i Ada] mogu udvoje da stvaraju priču o zajedničkoj prošlosti.“ (Conolly u Alexandrov 1995: 5).

Pošto su pažljivo uporedili uspomene, Van i Ada su zaključili da nije nemoguće da su se na nekom krivudavom putu na Rivijeri mimoišli u iznajmljenim fijakerima Zelenim, toga su se oboje sećali, i sa konjima sa zelenim hamovima – ili možda u dva Različita voza, koji su možda išli na onu stranu; devojčica na prozoru kola za spavanje Jednog voza gledala je smeđa kola za spavanje paralelnog voza koji se polako odvajao Ka blistavim morskim prostranstvima koja je dečak mogao da vidi sa druge strane Šina. Ta je verovatnoća bila suviše mala da bi bila romantična, a ni mogućnost da u

---

<sup>155</sup> Svi preuzeti citati romana *Ada*, prevod su Srđana Vujice iz publikacije Nabokov, V. 2003. *Ada ili strast*. Beograd: Zepter Book World..

Prošetali ili protrčali jedno pored drugog na keju nekog švajcarskog grada nije pružala Neko konkretno uzbuđenje. (Nabokov 2003: 109)

Hronotopični motive u službi centralnog motiva hronotopa puta uvek su u međusobnom dijalogu: prepoznavanju, sastajanju, gubljenju, rastanku i ponovnom spajanju, sudbinskom preplitanju puteva i generisanja različitih opcija značenja: Mi stvaramo i rekonstruišemo neprestano. Naša izdvojena percepcija doista je slična zatvorenom krugu gde bi slika – percepcija upravljena na duh i slika – sećanja lansirana u prostor išle jedna za drugom (Bergson 1927: 100). Mnoge Vanove rečenice podsećaju na recikliranog Bergsona ili Prusta i zvuče pseudo-filozofski i pseudo naučno.

Nabokovljeva shema teza – antiteza – sinteza potpuno korelira sa konceptualnim shemama (Lakoff, Johnson 1990; Kovacs 2002: 7) čovek – čitalac- putnik, odnosno život – pripevest – putovanje. Ono što je izgubljeno, raj Ardis Hala, ne može se vratiti osim u procesu stalnog generisanja značenja, iščitavanja i reinterpretacije teksta: Znaš, ovo je moje omiljeno poglavlje za sada, Vane...(Nabokov 2003: 128). Reinterpretacija i potraga date su usinhronizovano u zagradama kada zajedno gledaju fotografije i zajedno iščitavaju knjige. Tema povratka u Ardis hol povezana je sa hronotop puta: *Partir c'est mourir un peu, et mourir c'est partir un peu trop* (Nabokov 2003: 188). A taj prost je prepun sablasti i duhova – Ada je onako kako smo i odredili i himera prošlosti.

### **6.3.3. Ada – Silazak u Had**

Nadovezujući se na model koji je sugerisan u ovom radu o relacijama između putnika protagoniste i njegovog pratioca, sablasti koja je nostalgичno podsećanje na jedan umrli svet, u romanu Ada prisutne su određene specifičnosti. Dok smo u *Loliti* čitaocce svedoče kako tiho iščezava Hambertov glas, a u *Prozirnim stvarima* u toku pripovesti doznali da je ne samo Hju Person na pragu smrti već ga pripovedač i autor romana u kome je glavni

junak doziva iz “druge dimenzije”, u *Adi* nas o sablasnom karakteru sveta koji se pripoveda obaveštava već na samom početku priređivač teksta: “Izuzev gospodina RONALDA ORINDŽERA i njegove supruge, nekih sporednih likova, kao i nekoliko njih koji nisi građani Amerike, sve ličnosti poimence pomenute u ovoj knjizi su mrtve. [Prim.ur.]” (Nabokov 2003). Dakle svi junaci su senke prošlosti i Čitava pripovesti teče iz grobnice mrtvih. To naglašavanje prošlosti na uštrb budućnosti izloženo je i u Vinovoj teoriji izloženoj u Teksturi vremena.

Paralelno sa pripovešću o Vinovom životnom putu, odzvanja eho zajedničkih komentara Ade i Vana na tok događaja, tako da se u samom tom modalitetu ispoljava fuzija prostorno-vremenskih odrednica. Tako govori čulno u sećanju, *govori sećanje*. Gradativno nestaje sjaj sunca od trenutka susreta Vana i Ade u Ardis Holu. Zlatasto kopni s vremenom, a produbljuje se dekadencija građanskog sloja, smrt i propadljivost ljudskog duha. U jednom momentu ispovesti na Adu se referiše kao na Hadu (ibid: Ada-Hada, 267), ali to nije samo Had oličen u liku junakinje pratioca Van Vina to je predstava degeneracije u mislima dragocenog Ardis Hola reminiscentnog na antičke cikluse tragedija, *Orkanske Visove, Pad kuće Ašer, Gospodu Glembajeve, Višnjik* u liku Marine kao evokacije Madam Ravnescke i naravno neizbežne *Ane Karenjine*: “Znam da u Nirvani ima jedan Van. Biću sa njim u dubinama moego ada, mog Hada (ibid: 422).

Incestuozna sreća i sudbonosni susret Vana i Ade (Bahtin 1989) ubrzo ulaze u polje destruktivnog. Ovde je značajna igra reči *insect/incest* u tzv. motivu komarca i rane koja nikad ne zarasta i u vezi je sa temom izgubljenog raja, a povratak nostosu konstruiše se oko tog gubitka Ujedno, to je referenca na Šatobrijana. Varijacija na temu izgnanstva iz raja slučaj sa promikuitetni bol nastaje tada kada su Ada i Van prinuđeni disjunction vremena da napuste rajski svet. Izgnanstvo iz Edena je prvi nostalgični zaplet. (Seidel u Bloom 1987: 247) Adino neverstvo,, bezopasni delovi koji čine smrtonosnu celinu, svršeno, ukaljano razderano. Beskrajna propadljivost (eternal rack) je jedina svest koja postoji na drugom svetu je svest o boli. Marinino pismo Vanu – sat koji pokazuje, čak i kada sat ne radi moraju dati do znanja gde smo: Ja jadna *Princess Lointain, tres lointaine* već sada, ne znam gdje stojim. Stoga moram pasti” (ibid: 33). Vanovo mnoga lutanja počinju njegovim saznanjem o Adinom neverstvu prilikom tokom kraćeg drugog susreta u Ardis Holu.

Brojevi, redovi, nizovi – noćna mora i prokletstvo koji muče čistu misao i čisto vreme – kao da su rešili da mehaniziraju njegov um. Tri elementa razorili su Marinu, Liset i Demona. Tera je čekala (Nabokov 2003: 327).

Demon je poginuo u automobilskoj nesreći. Ali, osim toga što fizički nestaju, likovi u Nabokovljevoj pripovesti postaju i sve otuđeniji u smislu da zajednica nije zasnovana na ljubavi kao u slučaju Ade i Vajnlandera ili je opterećena neverstvom Demon Marina Danijel (Tobin 1987: 151). Nostos se zato realizuje samo na planu konstruisanja, kao večno putovanje.

Kad je reč o hronotopskom motive susreta na putu on se realizuje u postupku refleksije i pre svega u odnosu Ada- Van-Liset i da se svako svakom ogleda, kao *memoire*, kao podsetnik kako je to primetila Lusi Medoks (Lucy Maddox, 1983). Susret predstavlja suočavanje sa samim sobom i izražava temu propadljivosti. Fizička sličnost upotrebljena je radi originalnog variranje *doppelganger* teme.

Upravo osećaj ograničenja onespokojava Vana, zato što je u stanju da spozna vreme kao sećanje, da zna ljude jedino kao podsetnike na sebe same ili nekoga ili nešto (Liset podseća Vana na Adu; Ada podseća Liset na Vana; Akva podseća Demona na Marinu; Marina podseća Demona na Paramijandinovu sliku - i tako dalje), da zna složenu strukturu stvorenog sveta Jedino kao zbunjujuću zagonetku čiji odgovor se svugde nagoveštava ali nikada ne otkriva (Maddox 1983: 122)

U dugim intervalima odsustva Vana i Ade, Van veći deo vremena provodi lunjajući po gradovima i bordelima. Na jednom od brojnih putovanja, na krstarenju, Van i Liset se susreću na brodu gde će Liset tragično okončati svoju sudbinu. Brod je kao i voz u Nabokovljevim romanima liminalni prostor gde se utiskuju sećanja, impresije, imaginarno i “stvarno”. Danon, na primer, takođe “odlazi” kao i Liset *nemesta* Marka Ožea (Marc Auge) na putu i gine u saobraćajnoj nesreći.

Tokom krstarenja Liset i Van jedan drugog podsećaju na izgubljeni svet Ardis Hola i komplikovani intimni odnos sa Adom, oni se sa Adom susreću i u još jednom modusu. Tokom tog susreta oni zajedno gledaju jedan film gde Ada. Susret sa Liset ima hronotopska

svojstva budući da se kroz taj susret evociraju uspomene na izgubljeni raj detinjstva. Epizoda sa Liset na brodu je snažna utoliko što ona u sebi inkorporira i ono što je Asman nazvao “kulturno sećanje” (Asman 2007: 16) na Ofelijin put u *Hamletu*, ali i Miltonov *Lisidas*. Motivi su prepoznatljivi i u temi iz Remboove pesme<sup>156</sup>. Aluzije su jasne u predstavi zelenih vrba i vode koja je odnosi. Motiv vode ukazuje prolaznost, cikličnost, život i smrt, krv, večno obnavljanje koje se iskazuje i insistiranjem na zelenoj boji vrba, zelenim haljinama koje Ada i Liset nose u Ardis Holu, potom u predstavi zelenih sekvoja. Zanimljivo, autor i *leitmotiv* orhideja boji u zeleno. Međutim, Nabokov unosi kontradiktornost: “Zelena, zelena zmija u mračnome raju“ (Nabokov 2003: 227). U liku Liset sublimiran je i pad i gubitak, sublimirano je večno vraćanje.

Možemo uočiti paralelizam u propadljivosti Ardis Holar i temi potopa misterioznog nestanka Atlantida. Motivom vode izražava se čežnja za spiranjem greha, vraćanjem izvorne nevinosti. Voda je i reminiscencija “doma” i mističnog povratka u raj, jer je to prostor nastanka sveta, povratak utrobi Zemlje, povratak u *illud tempus, jedan skok unatrag* (Elijade 1999: 195). U mnogim romanima Vladimira Nabokova eksploatiše se motiv vode sa hronotopom vode kao refleksija, kao odraz lica u ogledalu ili hronotop praga, prolaz u drugi svet. Zato su neki kritičari poput Konolija (Connolly u Bloom), moguće neopravdano tvrdili da roman treba tumačiti iz perspektive književnog lika Liset, a ne iz perspektive *Vaniade*.

---

<sup>156</sup> Ah! dust of the willows shaken by a wing!  
The roses of the reeds devoured long ago!  
My boat still stationary; and its chain caught  
in the bottom of this rimless eye of water,—in what mud?

#### 6.3.4. Vanov put

Život Van Vina predstavljen je kao putovanje i sve ključne scene prikazane su na putu. Osim toga, sigurno je da bi posebno istraživanje moglo biti posvećeno *Vaniadi* putovanja. Kao i prethodno analiziranim romanima *Loliti* i mi jasno vidimo da hronotop učestvuje u žanrovskom određenju romana. Naravno osim opisa egzotičnih destinacija, krstarenjima, Vanovom krivudanju alpskim putevima dok izlaže svoj koncept prostora i vremena, avanturističkom doživljaju vremena i mnogim susretima do odredišta, naravno da su nam interesantniji dublji značenjski slojevi i mogućnosti metaforizacije. Hronotop puta se iskazuje u diskursivnom smislu i kao deo sižea metaforičkog putovanja. Kako se put izražava kao život junaka koji teži da obnovi blagostanje Ardis Hola, odnosno kako se metaforički preslikava kao pripovest, pa se transpozicija doma prenosi na nivo stvaranja umetničkog dela *Ade ili strasti*: „Antitera se nameće verbalno i vizuelno dopuštajući mu da od *Ade načini svoj umetnički spis, Tekstura vremena*. Čitava planeta postaje mesto sećanja, jedna nedodijta, “gde su umetnici jedini bogovi” ....(Seidel u Bloom 1987: 242).

Na osnovnom nivou, put ima *comic relief* funkciju. Putovanja su intervali između dva otkucaja srca o kojima govori Vin, strastvene scene žudnje Vana za Adom ili Vana i Ade za kidnapovanim domom Ardis Hola. Njihove aristokratske posete najrazličitijim mestima jesu način da se utoli čežnja/strast (*ardour*) u intervalima do ponovnih susreta. Duga transkontinentalna putovanja po Africi, Južnoj Americi, Africi, Indiji „Nije jasno kad se čovek zavodi u san, zašto svi kontinenti osim vas počinju na A. (Nabokov 2003: 154). Putovanja po Evropi uključuju restoran *Menhetn Palas*, Ženevu, Nica, Firenca, Rim, Kapri, Garda, Lenaska je zam po kome su Tolstoj i Karaluzin nestali, razglednice, epistolarna forma radi uverljivosti. Putovanja, reportaže leptiri Kongo, Filmovi se mogu videti u muzeju Lucinda (igra reči i evokacija Liset).

Nakon drugog susreta u Ardis Holu i rastanka sa Adom, Vin luta provincijskim gradovima, a usput je prikazano mnogo stanica na putu. Na primer opisan je grad Verglas u Švajcarskoj, izvesni čarobni grad, a put evocira ulazak u svet bajki, shemu “*iza sedam gora i iza sedam mora*” nalaze se takva mesta poput Engadina – Alraun, Alruna

Štaviše, ista tema hotela-bordela koja se javlja i u Loliti (hotel *Čarobni lovci*) i u Prozirnim stvarima (hotel Askot) reminscentna je na usamljena lutanja Stivena Dedalusa po Dublinu. Van tužno popunjava vreme razdojenosti od Ade u petom delu romana. Dok se približava sa poststanične strane tratine, ugledao je prizor iz nekog novog zaveta što se glumio za neki nepoznat film, bez njega, ne za njega (Nabokov 2003: 155). slučajna odmarališta jedna od tih crvenokosa Lusi Manfristan piše datum kad je zavedena 1911 na Jadranskom moru, nizovi ljubavnica. Železničke postaje, aerodrom jesu primeri limalnih prostora, Fukoovih heterotopija odnosno Ožeovih *nemesta* (Auge)Njihovi se putevi kriju Geteove otiske prstiju, ukrštaju se prostorno i vremenski, a paralelno iz druge dimenzije komentarišu tok događaja

Pitam se Vane, zašto se ti toliko trudiš da našu poetičku i jedinstvenu Prošlost pretvoriš u golicavu farsu?[...]Ja mogu da ti kažem da su ti Čuveni prsti po tvojoj Africi, sve do kraja sveta, išli mnogo kasnije Kada sam putanju već znala napamet. Žao mi je nije tako – Ako bi se ljudi isto sećali, ne bi bili različiti ljudi. Tako-je-bilo. Ali mi nismo „različiti“! Misliti i sanjati su na francuskom isto. (Nabokov 2003: 84)

Interpolirane zagrade u tekstu romana takođe su misterija i možda su tek misao nekog drugog urednika/priredivača teksta (Orindžer?). Odnosno, otvara se mogućnost da je životni put Ade i Vana možda tek misao nekog drugog. Kao *punctim* kod Rolana Barta (Bart 2011: 47), čitalac je svestan kamere koja istovremeno obuhvata različite ljudske sudbine u pokušaju da postigne osećaj bezvremenosti. Nota ostavljena čitaocu je istovremeno i deo romana, ali naznaka da su sve ličnosti mrtve možda i nije sasvim tačna: “Ada je roman o romanu u najbukvalnijem smislu te reči. Van se seća, i iz sećanja stvara novu sadašnjost; novi tekst; ali Vanova prošlost je takođe odraz, „upamćene” prošlosti teksta, *sopstveni raj ponovo stečen*“ (Cancogni u Alexander 1995: 383). Ada i Van žive i dalje kao fiktionalni junaci u mentalnim predstavama, čitalac i njihov Ardis Hol, tako večno postoji. Možemo da upadnemo u zamku i fokusiramo se na značenja boja, simbolizam orhideja itd., ali Nabokov naglašava da prostor-vreme Ardis Hola nije



fiksirano, značenja se generišu u slikama koje se ponavljaju prerađuju, recikliraju dijalozi na ivici parodije. Van i Ada koji su prošli jedno pored drugoga na putovanjima u prošlosti, duž vijugavog puta Rivijere

Međutim, dok je nehajno upirao reflektore prošlomišljenja na prošlosti u kojem su uske, ogledalima obložene staze ne samo išle na različite strane, već i koristile različite nivoe (kao što kola s mazgom prolaze ispod luka vijadukta kojim motor zuji), Van je počeo da se hvata u koštac, još uvek neodređeno i dokon, sa naukom koja će ga opsedati u zrelih godinama – problemima prostora i vremena prostora versus vremena, prostora iskrivljenog vremena, prostora kao vremena, vremena kao prostora – i prostora koji se odvaja od vremena, u konačnome tragičnom trijumfu ljudske spoznaje: jesam jer umirem. (Nabokov 2003: 109)

Put unatrag do Ardis Hola, Vana čini mešavinom bajronovskog junaka, Čajda Harolda, Stivena Dedalusa, neodređenog filozofa koji i sam piše o hronotopu puta u svojim spisima: *Nečitljivi potpisi*, *Vidovnjaštvo*, *Namešteni prostor*, *Struktura vremena – filozofska priča* „objava prostora“, *Refleksije u Sidri*. Van je takođe memoarista kao i Lambert na neki način, koji se oseća izopšteno, oseća izolovanost u odnosu na sredinu fatalne rane u odnosu na okolni svet, možda superironost. Van je mistično povezan sa imiginarnim svetom Tere, čija izmišljena istorija moguće ima paralele u činjenicama naše realnosti. I svet Tere je kao i Ada, svet sene koja prati Vana na njegovom životnom putu

Ništa se nije dogodilo – ili se možda sve dogodilo, i njegova sudbina se u tom trenutku jednostavno razračvala, kao što to to verovatno ponekad čini noću, naročito u nepoznatim krevetima, u trenucima velike radosti ili velike pustoši, kada nam se dogodi da umremo u snu, ali sledećeg pažljivo pripremljenog jutra, nastavimo sa svojim normalnim postojanjem bez primetnog prekida u krivotvorenom feljtonu sa lažnom, ali diskretno i čvrsto pričvršćenom prošlošću iza nas (Nabokov 2003: 324).

Kad je reč o hronotopu praga/granice u funkciji osnovnog hronotopa, U Adi su pored vozova i krstarećih brodova prominentni hoteli. Na primer, kada Van odsedne u hotelskoj sobi u Montrou svi zvukovi iznutra i spolja se odjednom spajaju u jedno, grupe ljudi,

turiranje motora, zvuci krčanja hotelskih radijatora stapaju se sa Vanovim sećanjima i utiscima i reminiscentni su na Šatobrijana i Prusta. Vanova lutanja od bordela do bordela i permanentna putovanja i egzil podsećaju na lutanja Stivena Dedalusa u *Portetu umetnika u mladost*. Konceptualizacija Vinovog puta unatrag je slika tamnog bolničkog hodnika koji se sužava. Filozofski spis *Tekstura vremena* nastaje na putu, u intervalima do ponovnog susreta sa Adom. Van Vin dolazi do zaključka da je dom u kretanju:

Mnogo godina kasnije kada je radio na svojoj *Teksturi vremena*,  
, Van je u tom fenomenu našao dodatnu potvrdu da je stvarno vreme  
povezano sa intervalom između događaja, a ne sa njihovim „prolaskom“,  
ne sa njihovim spajanjem, ne sa njihovim senčenjem jaza u kojem se odigrava  
čista i nedokučiva tekstura vremena (Nabokov 2003: 243).

Van i Ada “provode starost putujući zajedno i boraveći raznim vilama od kojih je sveka lepša od one prethodne koje je Van napravio širom zapadne hemisphere (Seidel u Bloom 1987: 249). Ada i Van putuju sećajući se i sećaju se putujući paralelno čitajući knjige došavši do kraja svoje iscertane putanje, do ponovo stvorenog raja Ardis Hola. Međutim, to blaženstvo ne traje dovoljno dugo. Pri tom se ne misli samo na smrt junaka Vana i Ade, misli se Vanovu pomalo modifikovanu strast. Kao što Ardis Hol tamni i nije više onako zlatasto čaroban kao iz slikbajkovitih slika sećanja Vana Vina, tako je i njegova ljubav prema Adi pomalo izmenjena.

S tim u vezi je Vanova nova nostalgija. Vanov odnos prema Liset na kraju priče podseća pomalo na Hambertove bunovne reči da on želi da ceo svet zna da je voleo “ovu Lolitu” i isti osećaj protraćenog života kakav ima junak *Prozirnih stvari* Hju Person u odnosu na emocionalnu vetu sa Armanom Šaman. Možda zato Van Vin traži da priča bude zaodenuta u veo zelene koja asocira na Lise: “Poslednji pasus je parodično blurb, kao stanje samog egzila, upamćena idila koju upotpunjava obilje (“mnogo, mnogo više”), upravo sam oblik zapleta Nabokovljevih nostalgične, botaničke, lepidoternijske imaginacije” (Seidel u Bloom 1987: 249).

### 6.3.5. Ardis Hall/Vaniada

Sestro moja, sećaš li se čega:  
Zamka, Ladora i svega? (Nabokov 2003: 100)

Čitava konstrukcija romana usmerena je ka konstruisanju “doma”, doma kao idilične bašte Ardis Hola koja ujedno po obimu zauzima najveći deo romana. Ardis Hol nije samo mesto susreta junaka u romanu *Ada ili strast* Vana Vina i Ade, to je prostor-vreme koji obuhvata čitav svet. Potraga ka domu ovde se reflektuje i u formi, u građenju strukture romana, jer kako pripovest odmiče tako Ardis postaje sve udaljeniji i sve tamniji. Ovde ključnu ulogu ima i sinteza sveta prirode (bašta Ardis Hola) sa baštom knjiga i čitanja, umetničkog stvaranja *en generale*. Ardis Hol je evokacija setnog ambijenta Turgenjevljevih priča, jedan kulturni pejzaž. Kulturni obrasci koji obuhvataju Milтона, Danuncija<sup>157</sup>, Čehova, ružičnjak dvorca: „jedan zeleni svet koji se rotirao u prostoru i spiralno kretao kroz vreme (ibid: 129). Ovaj hronotop prirode, *tour de jardin*, prati krivudavu stazu, put koji kao da je put iz bajke: „Na sledećem skretanju, ukazala se velika romantična kuća na blagom brežuljku iz starih romana. Bio je to veličanstveni letnjikovac na tri sprata[...]“ (ibid: 38) da li je deo slike ili priče? Šuma, transcendencija prostora- Vrbe, Kimova apoteoza Ardisa, Brajantova tvrđava

’Dvorac se kupao pri Aduru:  
Vodiči preporučuju baš tu turu’ (ibid: 324)

Odnosno, slično kao i u *Loliti* dekonstrukcija bajke teče paralelno sa rekonstrukcijom doma. Dakle, to je ujedno i kritika romanse, romantičnog, bajke. Ardis i ne samo Ardis parodija raja – jer ljudski um . A kakav sve predmetni svet i događaji uzrokuju nostalgiju za

---

<sup>157</sup> Musolini, fašizam, Rijeka, Tera vergine i Canto novo, opisi živopisnog italijanskog sela i mora i dekadencije

Ardis Holom. Detalji koji se ponavljaju su oni poput Liset u blisatom zelenilu, florine rukavice i grudi, zvrk Vremena, evokacija Adam i Eva, dekadentni Eden. Simbolično, Adino i Vanovo iscrtavanje krugova i senki kao nagoveštaji su propadanja, rastanka i gubitka Edena. Ada kao strastveni kao lepidopterist i cveće orhideje čine srećni deo Ardis Hola. Potom sunčeva svetlost koja je u svim Nabokovljevim romanima reminiscencije na izgubljeni nostos u motivu. Taj motiv je očigleda i u cikličnim izlascima i zalascima sunca. Motiv sunca javlja se kao "iskrivljeno ogledalo, iskrivljene zemlje – naučno, prostor-vreme. Prostor nostalgичnog naravno i ovde je kao u *Loliti* povezano sa čulnim, erotičnim, seksualnim iskustvom u glavnih junaka u mladosti. U tom zrnu strasti je i početak propadljivosti.

Ali ovo“, uskliknu Ada „je sigurno, ovo je stvarnost, ovo je čista činjenica – ova šuma, ova mahovina, tvoja ruka, božja ovčica na mojoj nozi, to se ne može oduzeti, zar ne? (oduzet će se, oduzeto je). Ovo se sve steklo ovdje, bez obzira kako staze krivudale, i nadmudrivale jedna drugu i zamrsile se: one se neminovno sastaju ovde! (ibid: 109)

Kako su obučene haljine, prozirne, sve dublje i živi pesak prošlosti, kao prepričan san, hrana ukus prošlosti. Ardis Hol, najpre, pokušava da na svojim putovanjima oživi Van Vin. Putovanja su i način ujedno da se rana Ardis Hola preboli, u snovima ili refleksiji sa drugim junacima, Vanu to ne polazi za rukom. Iako se na kraju puta Ada i Van ipak sastaju u Montrou Vana Vina je utoliko promenjen što su njegova oseća usmerena na Liset. I njegovog nostalgичnog sećanja na Liset, to jest Ada je sada refleksija utopljene Liset, kao što je i Liset bila refleksija Ade. Osvrće se na detalje – igru koju igraju u ardisu, crna haljina koju nosi Liset, replay scena. Estonija, Amerusija Abrahama Miliona (izgubljeni raj). Nestajanje, rekonstruisanje onoga čega više nema Ardis se rekonstruiše kroz snove, ali i snovi postaju ponekad noćna mora, magleno mračne vizije kao u Tolstojevoj *Ani Karenjini* (na primer incestuozni san sa Adinom ćerkom)

Van je osećao da je za njegovo preživljavanje na ovoj strašnoj Antiteri, U šarenom i zlom svetu na u kojem je rođen, neophodno da uništi

Ili bar doživotno osakati, dvojicu ljudi[...]Ta dva čoveka bila su na dva različita mesta a nijedno od tih mesta ne beše tačna lokacija, određen kućni broj, prepoznatljivo stanište (ibid: 217)

Ardisu se Van Vin zapravo ni ne vraća on ga neprestano stvara, kao što se prema Ničeua naša egzistencija pojavljuje beskrajno mnogo puta, stvara se imaginarni geografskog područja, Pisma iz Terrae, snovi nebeskoga prizora “skyscrape/scape”. Skica eseja Villa Venus: organizovani san, slično idilični prostor Arkadije, Zembla u Bledoju vatri. Kula sećanja “beskrajni broj bezvremenih kula koje gradi sećanjem u vremenu – ako ne u prostoru –sadašnjosti” (Tobin 1978: 141-3)

Pesnik posmara unazad na prvobitni Adamov raj, a potom se okreće “realnom” svetu vremena; ali vreme je preobličeno u umetnost, prirodom koju je poručio “vešti Baštovan” u cvetnom sunčanom satu kojim se mere vreme” (Alter u Bloom 1987: 182). Dok u *Prozirnim stvarima*, na kraju čitalac ostavljen sa utiskom disperzivnosti, plutanja u univerzumu. U *Adi*, dvoglasje Ade i Vana dok putujući rekonstruišu novi Ardis Hol ostavlja utisak sinteze. Zagrade podsećaju na didaskalije u dramskom tekstu- Vaniada, zagrade, sinteza, zajedničko čitanje knjiga, spajanje slova, svako slovo ima određen broj poena, Liset je prva upotrebila izraz Vaniada. Zagrade su izraz potrebe za sintezom, mogućnosti postojanja nostosa.

Nota ostavljena čitaocu jeste sastavni deo romana, ali naznaka da su sve ličnosti mrtve možda i nije sasvim tačna: “*Ada* je roman o romanu u najbukvalnijem smislu te reči. Van se seća, i iz sećanja stvara novu sadašnjost; novi tekst; ali Vanova prošlost je takođe odraz, ‘upamćene’ prošlosti teksta, *sopstveni raj ponovo stečen*“ (Cancogni u Bloom 1987: 383). Ada i Van žive i dalje kao fiktionalni junaci u mentalnim predstavama, čitalaca kao i njihov Ardis Hol, koji tako večno postoji. Možemo da upadnemo u zamku i fokusiramo se na značenja boja, simbolizam orhideja itd., ali Nabokov naglašava da prostor-vreme Ardis Hologa nije fiksirano, značenja se generišu u slikama koje se ponavljaju prerađuju.

- Vrlo pametno, draga – reče Van, osim što je samo vreme nepokretno i nepromjenljivo
- Da, to sam uvek *ja* u tvom krilu i put koji se udaljava
- Putevi se kreću?

- Putevi se kreću (Nabokov 2003: 351).

Putevi se kreću zato što se račvaju i zato što narativ ne prestaje, što ujedno liči na Lambertovski uzvik: “ Kako se deli večnost i besmrtnost! Ovo je jedina besmrtnost koju delimo Lolito moja! (Nabokov 2002: 345). Tako se realizuje hronotopski motiv doma u funkciji hronotop puta realizuje i na planu teksta, kao i na planu metateksta. Time se ostvaruje neophodna sinteza i na taj način se realizuje metaforički dom.

Hoću reći, junak i junakinja bi trebalo toliko da se zbliže, organski  
Da se zbliže, pre nego što užas počne, da se preklope, da se prepletu,  
da podele bol, da čak i ako bi Vaniadin kraj bio opisan u epilogu, mi  
pisci i čitaoci, ne bi trebalo da razaznamo (kratkovidni, kratkovidni)  
ko će tačno da preživi, Dava ili Vada, Anda ili Vanda (Nabokov 2003: 423)

### 6.3.6. Zaključak

Kad je reč o romanu *Ada ili strast*, čitav roman može se posmatrati kao svojevrsni mnemotop, hronotop puta, put sećanja Vana Vina. Sećanje na nostos i pokušaj da se do njega ponovo domogne zauzima po obimu najveći deo romana koji je I napisan kao put unatrag. Osim toga u Vanovom delu *Tekstura vremena* čitaoci dobijaju u jedinstveno shvatanje vremena i prostora, prošlosti i sadašnjosti, budući da se opažaji, utisci, slike sećanja ponavljaju i prerađuju u Vanovim mislima. Prostor vreme je za Vana strast, pulsiranje prirode. Filozofske kontemplacije Van Vina Nastaju na putu. Svi ključni događaji se dešavaju na putu (Bahtin 1989). Put se konceptualizuje kao život junaka i paralelno njegova pripovest.

Ne može se izmeniti krajnje odredište, čitalac već na početku zna u kom pravcu je trasirana putanja romana. Ali da li pisac ovoga puta računa na naše zaboravljanje? Zaboravljanje na smrt i zaboravljanje na bol uranjanjem u književni tekst? Da li je na neki način, pripovest Vana Vina nešto poput Šeherezadinih priča, *Hiljadu i jedne noći*? Da li je

ta pripovest Vanova rasprava koju nikad nije dovršio *Tera: Pustinjačka stvarnost ili zajednički san*? Da li je večno vraćanje istog, narativ koji ne prestaje moguć samo kao jedan ponovljeni san?

Peti deo romana predstavlja Vanov oproštaj sa svima, i čitaocima ukazuje na to da je peti deo romana je uvod u Vanovo delo koje je samo tri posto verovatno, ostatak realno i moguće predstavlja večno vraćanje istog.

Nirvana, Nevada, Vaniada – triada, bol – uspomene, prolaziti kroz svakidašnjost, odvrtni telesni bol, prazna i crna budućnost, povratak se konstruiše oko nekog gubitka „ožiljka“ iz prošlosti „jedan element čistog vremena ulazi u bol, u ono gusto, postojano, čvrsto trajanje bola ne-mogu-podnijeti; (ibid: )

Čine se zato izlišnim spekulacije o tome koće umreti prvi – *Ada, Van, Vaniada*, svi ili niko. Ta slika Nabokovljevog razmišljanja o smrti predstavljena je snažnim postupkom transformacija. To je ujedno i zajednički susret svih aktera u ovom narativu naratora, autora, junaka, čitalaca i budućih čitalaca. Hronotopski motiv susreta čvrsto je ovde povezan sa motivom praga ili granice između različitih dimenzija. Lusi Medoks smatra da je Vanova knjiga je napisana kako bi se vreme i pisanje doveli u vezu. (Maddox 1983: 119)

Ako bi ovaj par umro umro bi u dovršenoj knjizi, Eden-Had Dvorac sa početka ispovesti, ispovest-roman koji nikada nije napisao i koji je imao nameru da napiše Ako je sam roman varijacija na temu izgubljenog raja, integracija bi trebalo da bude uspostavljena u ponovo pridobijeni raj i to u smislu stvaranja umetničkog teksta, Ada, krajnje odredište postoji zato što je to roman koji se čita i piše u prostoru vremenu recipijenta.

## 4. Bleda Vatra

*Ever drifting down the stream —  
Lingering in the golden gleam —  
Life, what is it but a dream?*<sup>158</sup>

### 6.4.1. Uvod

Najkompleksnije književno delo Vladimira Nabokova, *Bleda vatra* objavljeno je 1962. I smatra se da je sastavni deo takozvane američke trilogije uz roman *Lolita* i *Pnin*. Ovo delo ima sve karakteristike prethodnih romana u pogledu konceptualizacije puta i prostora-vremena puta. Najdominantniji postupak, refleksija, ovde je izrazito zastupljen. Zastupljen je i samom naslovu romana. Slike sunca i meseca, ciklično okretanje, sunčev izlazak i zalazak, vizuelna predstava revolucije i rotacije nebeskih tela, kao pesnička slika večnog vraćanja istog. *Bleda vatra* I motiv mesečeve svetlost poput blede odsjaja sunca nalazimo u stihovima Šekspirovog komada *Timon Atinjanin*.

Sunce je lopov jer privlačnom snagom  
Pljačka silno more; Mesec-arhilopov:  
Krade od Sunca svoju svetlost bledu;  
More je lopov, njegovi talasi,  
Gone Mesec da slane suze lije (Šekspir 1978: 539).

Osnovne teme su atrofija u komunikaciji, izolovanost, izgnanstvo, izopštenost: “Usamljenost je igračište satane...ipak želim da naglasim tu hladnu srž samoće koja nije dobra za dušu bez domovine (Nabokov 1988: 74). Timon, sam izgnanin iz društva grada... “njegovo mizantropsko ubeđenje da sve stvari na svetu postoje u apsolutnom sebičluku I

---

<sup>158</sup> Lewis Carrol *Alisa s one strane ogledala*, 1871.



kradu jedni od drugih (Kernak u Bloom 1987: 119) Centralni likovi romana su Čarls Kinbot, emigrant iz Evrope i njegova senka, umetnička inspiracija Džon Šejd.

U *Loliti* ime (Dolores) Hejz “tesno [je] isprepletano sa najdubljim tkivom knjige” (Nabokov 2002: 6) tako u *Bledoj vatri*, okosnica Šejd. Reminscencija na ove stihove eng. *shade* šejd. Međutim, stihovi tog komada nisu jedina referenca na naslov ovog Nabokovljevog romana. U *Hamletu* takođe postoji sledeći stih *The glow-worm shows the matin to be near/And Gins to pale his uneffectual fire.* (I.v. 88-89). Eto to nešto što je preostalo jeste sećanje i bleđa vatra je evokacija na mesečevu svetlost Prusta ili Tolstojev Rat i mir. Senka koja prati i hoda sa mnom<sup>159</sup>Šelijev mesec pratilac Osim što te slike jesu upečetljiva evokacije puta, i konceptualizacije ljudskog života kao puta: „život je samo senka koja hoda (Šekspir:), refleksija tih slika podrazumeva i konceptualizaciju života kao narativa. Osim toga i u vezi sa cikličnošću, Stih 62: često

Konkretno, Šejd jeste okosnica ovog romana zato što jedino preko te sene živi život Kinbotovog nestalog svet. Odnosno prošlost koja živi sa Kinbotom je Šejd (senka). Svet kome se vraća putem sećanja je svet koji je navodno Šejd ispisao na stranicama pesme *Bleđa vatra*. Evokacija mesečeve svetlosti kao refleksije sunca, Nabokov provlači i *Loliti*: kroz mesečevu svetlost, mističnom u kontrastu sa mrklom i teškom noći.

Mesečeva svetlost je ono što je preostalo od sjaja sunčeve svetlosti. Tu poemu koja obrađuje ključne događaje njegovog života Šejd rekonstruiše putem interpretacije, u beleškama koje su prirodni sastavni deo knjige spremne za publiku. Publika ne zna da li je Šejd tek imaginacija Čarlsa Kinbota. „Dok u *Bledoj vatri* mi ne znamo da li ljudi Kinbot zaista postoji i da li je Šejd njegova fantazija; ili da li je Šejd zaista pesnik i Kinbot projekcija njegovog nesvesnog“ (Tanner 1971: 33). Da li su stihovi koje Kinbot komentariše u beleškama na kraju knjige, u stvari njegovi, kao senka njegovog života, tek potraga za prostorom-vremenom kome imaginarno može ponovo i uvek iznova da se vrati:

U *Bledoj vatri* smatra Stjuart (Steward) da potraga nastaje oko identiteta, pesma nastaje kao izraz portage za sobom, “majstorska kreacija” u kojoj se beleže gubici, zločini, izgnanstva[...]neprerađena nostalgija i obsesija kojom se definiše sama genijalnost fikcije kao života pod pritiskom umetnosti, umetnost života. (Stewart u Bloom 1987: 197)

---

<sup>159</sup> U gotovo svim romanima ima otvorenih aluzija na *Alisu iza ogledala* Luisa Kerola.

Prvo pominjanje “blede vatre” dovodi se u vezu sa slikom Šejda koji stoji kraj peći i spaljuje nacрте indeksiranih kartica poput “vetrom nošenim crnim leptirovima” (Nabokov 1988: 9) Motiv vatre vezuje se i sa Kinbota ukoliko je verovati njegovoj pripovesti. On, naime zaspi ispred vatre seljaka tokom svog revolucionarnog bekstva tokom koga se “senke njegovog izgubljenog kraljevstva skupljaju kako bi se igrale oko njegove stolice za ljujanje.” (Seidel u Bloom 1987: 255) Kinbot se priseća da je video Šejda da spaljuje gomilu nacрта za pesmu u *Bledoj vatri*.

Iako, ovaj, sasvim jasno uviđam da rezultat u svojoj *bledoj i prozračnoj* konačnoj fazi, ne može da se prihvati kao direktan odjek moje pripovesti [...]teško da bi se moglo posumnjati u to da je večernja rumen priče delovala kao katalitički agens na sam proces neprekidne kreativne uzavrelosti [...]Ponovo sam čitao, ne bez zadovoljstva, svoje komentare na njegove stihove i u mnogim slučajevima uhvatio sam sebe kako pozajmljujem *neku opalnu svetlost sa vatrene putanje* svoga pesnika, i kako nesvesno podražavam prozni stil njegovih kritičkih eseja. (Nabokov 1988: 63)<sup>160</sup>

Varijacije na temu blede vatre iz odlomka, život je putovanje=prpovest je putovanje. Sve je tačka gledanja. Nabokovljeva priča *Solus Rex* takođe tematizuje sublimaciju tuge u umetnost kao i poema *Bleda vatra* bi sebi odvratio pažnju od bola dolazi da naseli svet fantazije. *Signs and Symbols* – kratka priča “Značajna tenzija stvorena u poslednjem pasusu priče ostaje nerazrešena, što nagoni čitaoca da krene u potragu za blagom u tekstu romana...(Hesse 2005: 114)

U stvari, ništa od Šejdovog sveta ne bi bilo sačuvano da stihovima nisu pridodate anotacije. Kao što je u *Adi* najobimniji segment romana Van Vinovo prisećanje izgubljenog utočišta Ardis Hola, tako su i ovde beleške, pomoću kojih Kinbot „putuje“ u svet Zemle i rekonstruiše svoje izgubljeno kraljevstvo, najobimniji segment romana. Ovakva struktura ujedno podseća na toliko osporavani i kritikovani prevod *Evgenija Onjegina*<sup>161</sup>, gde su beleške duže od teksta pesma, kombinacija poezije i proze u romanu.

---

<sup>160</sup> Svi odabrani citati iz ovog romana dati su u prevodu Davida Albaharija Nabokov. 1988. Bleda vatra. Beograd:

Nolit.

<sup>161</sup> U pitanju je kritika Edmunda Vilsona.

Tri nivoa interpretacije u odnosu na pojam hronotopa (Bahtin 1989; Vice 1997: 202). Vreme i mesto puta u priči, vreme-mesto u odnosu na čitaoca *Bleda vatra* se ove analize, stepen apstrahovanja ovde je najizrazitiji. Metaforizacija puta prema modelu čovek-putnik-čitalac, glavni junak je istovremeno i putnik čitalac, tj. interpretator Šejdove poeme. Reference na Keruak (davno izgubljeni brat), *Eneide* (prepričavanje sna) *Tristam Šendi* za temu ludila, putovanje – silazak u Had – podzemni tunel, Čarls Reks se susreće sa deformisanom statuom Merkura, koji vodi ljude u zagrobni svet.

Kad je reč o referencama ključne su one koje se tiču filozofskih razmatranja vremena, eho Poa u slikama sablasnog, liminalnog i posebno u stalnom mozivu doppelganger, tu su zatim negativne asocijacije na Eliota, ritmičnost Jejtsove poezije, motivi izgnanstva i lavirinta i evokacija Džojsovog Stivena Dedalusa. U pitanju je melanž različitih stilova, stihova.

U stihovima te pesme koji su napisani tako da Kinbot može da ih interpretira po sopstvenom nahodjenju i bukvalno značenje puta. Na kraju putanja vatre – blede (izmišljotina/nije realno). Sve što je napisano u beleškama upravo slika transformacija i refleksije, hronotopski motiv susreta i granice koji sadejstvuju zajednički u funkciji konceptualizacije puta. Likovi su sudbinski povezani. Potrebno je da odgovorimo i na pitanje u kakvoj su vezi *leit motiv* mesečeve svetlosti – blede vatre, hronotopa puta i refleksija u nizu Nabokovljevih romana na engleskom jeziku. *Alisa u zemlji čuda* i *Alisa sa one strane ogledala* – snovi i Tolstoj. Motiv meseca (refleksija sunce) koji ima svoju putanju odgovara Delezovom (2010: 76) pojmu *slika-kristal*, kao i hronotop, hibrid koji sve obuhvata. To je ujedno inkorporirana i ničeanska ideja da je sve u svemu, Smurnov u Oku (*I/eye*) „Jer ja ne postojim: postoji hiljade ogledala koji su odraz mene“ (Smurnov u Garland). Refleksija je uočljiva kod junaka Šejda senka prošlosti, i u imenima Kinbot-Botkin, od kojih se potonji nalazi misteriozno i nenametljivo u indeksu.

*I/eye* percepcija koja obuhvata prostor-vreme. Igra reči I/ja. Pogledaj, arlekine. „Ja“ romana zbog hronotopičnog karaktera refleksije ne može da umre. U tom smislu, možemo uočiti i uticaje Borhesa, Džojisa, Stivensona u igri ogledala, motive šah, igre i predstavi lavirinta. Bogata intertekstualnost u Bledoj vatri je više od reminiscencija, I to je svojevrsni

nostos, mapa kulturnog sećanja, kao Magna Karta. Sam Kinbot koji je predstavlja okosnicu romana jeste homo ludens i predstavnik imaginacije u interpretaciji.

#### 6.4.2. Struktura romana i hronotop puta

Ono što je na prvi pogled nejasno čitaocu koji kreće na put čitanja ovog književnog dela jeste kako da razume kompoziciju romana. Roman ima sve sastavne delove knjige predgovor jednoj pesmi, objašnjenja i komentare na pesmu i indeks. Čitalac će saznati da je pripremljena jedna pesma za izdavanje, pesnika Džona Šejda pod nazivom *Bleda vatra*, dok je urednik te knjige i komentator izvesni Čarls Kinbot koji je čitaocu daje neke osnovne podatke o tome kako je pesma nastala, o relacijama između pojedinih likova. Kinbotove beleške čine najopsežniji deo romana na pesmu Bleda vatra. I to ne bez razloga, isto kao što u je u *Adi* prvi deo romana koji prikazuje sunčani vrt detinjstva Vana Vina najobimniji deo romana jer je u pitanju junakov nostos, tako je i ovde sećanje, prostorno-vremenski put do nostosa.

*Bleda vatra* je jedinstveni roman, remek-delo postmodernizma i mora se interpretirati isključivo kao celina ravnopravnih delova: predgovora, pesme, komentara i indeksa. Iako su komentari najobimniji deo knjige i uz pomoć njih doznajemo o relacijama između pojedinih likova u romana, sama pesma Autobiografska pesma Džona Šejda sastoji se iz 4 pevanja i herojskih kupleta Bleda vatra predstavlja imaginarno odredište Čarlsa Kinbota evocirajući Danteov *Pakao*, Miltonov *Izgnubljen raj* po broju stihova (999) i temu silaska u Had. Konceptualizacija puta kao priповesti i kao nečijeg života u ovom književnom tekstu se potpuno ukrstila. Zamišljeno putovanje u Zemlju, izganstvo u zemlju Nju Vaj, život Čarlsa Kinbota i svih onih koji upotpunjuju njegov život stali su u niz fusnota.

Čitaoca Kinbot savetuje kojim putem da krene iako to ne mora biti jedini ispravan put, trebalo bi da prvo prouči Kinbotove komentare ili da kod sebe ima dva primerka knjige kako bi uporedo proučio beleške i pesmu. Uverljivost datuma dato je uporedo sa izmišljenim mestima u Americi.

19. okt. 1959, Kedarn, Jutana

Čarls Kinbot'

Naglašavam da bez mojih beležaka Šejdov tekst jednostavno nema nikakvu ljudsku stvarnost, s obzirom da ljudska stvarnost pesme kao što je njegova (odviše nestalna i ćutljiva za jedno autobiografsko delo) uz izostavljanje mnogih snažnih stihova koje je lakomisleno odbacio, mora u potpunosti da se zasniva na stvarnosti njenog autora i njegove okoline, sklonostima i tome sličnom, stvarnosti koju jedino moje beleške mogu da pruže. Toj tvrdnji se moj dragi pesnik sigurno ne bi priklonio, ali bilo kako bilo, komentator ima poslednju reč (Nabokov 1988: 19).

Ovaj model čitanja koji predlaže Kinbot podseća na neke od romana 18. Veka, kao što je Tom Džouns na primer, gde narator zatvara poglavlja tako što daje nagoveštaje čitaocu šta da prati u sledećem. Narativna struktura liči na šahovsko otvaranje, simultanka, zato što se tumačenje/teksta i okvir/teksta otvaraju mogućnost niza puteva, u tom smislu i prostorno vremenskih relacija između protagoniste, naratora, pisca i čitaoca. Stoga je eksperimentalnost još više doprinela konceptualizaciji puta kao pripovesti. U romanu se prepliću putevi *Blede vatre* i Kinbotove romanse „Niko ne može reći koliku dužinu pesme je Džon Šejd planirao, ali nije neverovatno da ono što je ostavio predstavlja samo mali deo kompozicije koju je video u ogledalu“ (Nabokov 1988: 8).

Nabokovljev postupak refleksije, velike dvorane sa ogledalima začet je u samoj formi romana i podseća na priče iz detinjstva koje imaju različite opcije raspleta i usmeravaju nas na putu. Sam tekst ima strukturu lavirinta i beskrajnog niza mogućnosti kome se možemo uvek vraćati, te u tome struktura korespondira sa Bahtinovima pojmom *nezavršenost*.

Iako te beleške, kako je već uobičajeno, dolaze posle pesme, savetuje se čitaocu da prvo njih konsultuje i da tek onda prouči pesmu uz njihovu pomoć, čitajući ih naravno, ponovo dok čita njen tekst, i da ih možda, kada završi konsultuje po treći put kako bi upotpunio sliku. (Nabokov 1988: 19)

Šejd je autor duge autobiografske poeme koja se sastoji četiri pevanja (*Cantos*) pesma je proizvod kontemplacija o životu posle smrti, i centralna okosnica je bol i patnja Šejda za ćerkom Hejzel koja je izvršila samoubistvo. Kinbot objašnjava kako je objavljivanje i priređivanje “nezavršene pesme” stvar slučajnost, mada dok čitamo stihove pesme I komentare na njih stičemo utisak o Kinbotu kao o nepouzdanom pripovedaču. Pesma Vleda vatra sastoji se iz 4 pevanja, prvo pevanje se odnosi na aspekte Šejdovog detinjstva. Drugo i najprominentnije pevanje jeste Šejdova lična tragedija lična tragedija, smrt ćerke Hejz . Treće pevanje ima za temu duhovno iskustvo i spoznaja i četvto su reči utehe, mir. Samo refleksivnost postoji na nekoliko nivoa. Eho, paralele iz pojedinih segmenata romana navodi kritičare da izvedu zaključak jednom autoru Andrew Field, *Nabokov: His Life in Art*; Julia Bader *Crystal Land: Artifice in Nabokov's Novels*) – Šejd je napisao pesmu i izmislio Kinbota. Drugi pak tvrde obrnuto da je Kinbot jedini autor<sup>162</sup>, na primer Pejdz Stegner<sup>163</sup> (Page Stegner), *Escape into Aesthetics: the Art of Vladimir Nabokov*; Pekka Tammi *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*). Treća grupa smatra da je Nabokov stvar namerno ostavio neodređenom, tj. u liminalnom stanju, a kompozicija romana ukazuje na svakom koraku na to.

Ako Šejd živi/kreira se u mislima Kinbota. Ko je Botkin čije se ime nenametljivo pojavljuje u indeksu? Da stvar bude komplikovanija, Botkinova (ogledalo Kinbot), perspektiva možda formalno obavlja celu kompoziciju romana, I pisac namerno ostaje nedorečen oko toga. U predgovoru romana o junaku koji je autor stihova (Šejd) ili senka, mi saznajemo da su ti stihovi takođe senka, 'čista kopija'. Pisac nas odmah uvlači u pitanja realnost/ne-realnosti. Veza botkin/bodkin, mogla bi biti I aluzija na Šekspirov solilokvij iz Hamleta (Frow 2014: 29).

a onda **gradualna** i dvojna plavet/Dok noć sjedinjuje gledaoca I prizor” 17 stih i navodno Narator je, zapravo, stanoviti V. Botkin, „američki učenjak ruskog podrijetla“ – čije ime predstavlja komplicirani dvojezični anagram triju imena osoba, tj. likova čitatelju sumnjivih

---

<sup>162</sup> *Alisa iza ogledala* – Alisi je pomenuto da je možda samo lik iz snova Crvenog kralja “pa, nema svrhe da govoriš kako ćeš ga probuditi,” reče Tvidldam, 'kada si ti tek jedna od stvari u njegovom snu. Ti vrlo dobro znaš da nisi stvarna.' -'Ja jesam stvarna!' viknula je Alisa i počela da plače (Caroll: ).

<sup>163</sup>

za ubojstvo jer je Botkin zapravo utrojena osoba, shizofreničan. A nije slučajno, dakako, što njegovo ime skriva i anagramatsku aluziju na ime nadređenog mu autora teksta – V. Nabokova! (36-39)

Narator govori u prvom licu, i njegova usamljениčka putovanja za nostosom liči na autobiografsku potragu. Povratak unatrag Zemlji, zemlji sreće transponuje se stvaralaštvo, I njegova želja je, kako tvrdi Kernak da pobegne solipsizma, jer se od rođenja nalazi u kavezu (Kernak u Bloom 1987: 104). Tako da je definitivno jedna od ključnih tema I atrofija stvaralaštva, suspenzija života i suspenzija u komunikaciji.

Neki kritičari su uočili u stalnom pojavljivanju broja osam, simbol beskonačnosti i kada se vizualizuje pesma zajedno sa komentarima navodno u 559 stihu se dolazi do spiralni tip prostora. Meri Mekkarti (Mary McCarthy) u zbirci eseja "A Bolt from the Blue" in Nabokov, *Pale Fire* kaže da je "Bleda vatra džoker koji iskače iz kutilje, Faberžeov dragulj, , a Faberge gem, a igračka-časovnik, šahovski problem, paklena mašina, zamka za posmatrača, igra mačke i miša i uradi-sam kutija. (McCarthy: p.v.)

### 6.4.3. Šejd

Naravno, prema modelu koji je osmišljen u ovom radu Šejd bi trebalo da po osobinama i ulozi koju ima u ovom književnom tekstu romana *Bleda vatra* teballo da bude korespondira likovima Lolite, Armane i Ade. To bi trebalo da bude očigledno već u samom imenu koji Nabokov daje ovom liku (shade –senka). No ime Šejd reflektuje se u mnogo čemu u ovom književnom delu i kao i u Adi, Loliti ili Prozirnim stvarima senka se prizmatično provlači i prati druge likove, ali i samog čitaoca. Šejd je autor pesme „Bleda vatra“ u istoimenom romanu koja je moguće i sama fantomska jer je, pretpostavimo nastala kao izmišljotina Čarlsa Kinbota. Nema dokaza da je to autentično Šejdovo delo, mi sva saznanja crpimo iz Kinbotovih komentara. Opet, Nabokov nastavlja sa udvostručavanjima poigrava se sa *doppleganger* motivom i uvek nas vraća u veliku dvoranu sa ogledalima. Šejd je Kinbotov (imaginarni) pratilac i susret sa Šejdom označava susret sa samim sobom. Dakle nije u

pitanju jedan književni lik Šejd već i ostali sporedni likovi koji predstavljaju senke života i krađu svetlost sunca od meseca.

Ja bejah senka svilorepe ubijene  
Lažnim plavetnilom u prozorskom oknu  
Ja bejah mrlja paperjastog paperja – i  
U odraženom nebu živeh, leteh (Nabokov 1988: 23)

Hronotop susreta u funkciji hronotopa puta ovde je posebno zanimljivo, a naročito tematizovano u drugoj pesmi Šejdove poeme „Bleda vatra“. Tu se sudbinski ukrštaju putevi Čarlsa Kinbota i Džona Šejda. Iako je shema koja se preslikava u romanima *Prozirne stvari*, *Lolita* i *Ada* uvek ista: glavnog junaka (muški pol) na putu do imaginarnog odredišta prati junakinja sa kojom je u posebnoj vrsti emocionalnog odnosa, ovde to nije slučaj. Međutim, daleko od toga i da je njihov susret svakidašnje prirode, on je onakav kako je to Bahtin opisao, izlazi iz svakodnevnog (Bahtin 1989: 236). Kinbotovo divljenje artistskim Šejdovim uzletima jednako je čaroliji koju dete doživi u susretu sa mađioničarem. S druge, strane Šejd je prilično uzdržan prema Kinbotu.

On gleda s terase (u kući prof. K. Te martovske večeri) prema udaljenom jezeru. Ja gledam u njega. Prisustvujem jedinstvenoj filozofskoj pojavi: Džon Šejd opaža i preobražava svet, upija ga i razdvaja, kombinuje njegove elemente u isto vreme dok ih sprema za čuvanje, kako bi u nekom neodređenom trenutku proizveo organsko čudo, spoj slike i muzike, stih pesme. I doživeo sam isto uzbuđenje kao onda kada sam u ranom detinjstvu, preko stočića za čaj u dvorcu svog ujaka, posmatrao mađioničara koji je upravo završio svoj fantastični program i mirno se gostio sladoledom od vanile. (ibid: 19)

Ujedno to je varijacija na temu Keruakovog davno izgubljeni brat, ponovo *doppleganger* motiv, utapanje prošlosti i sadašnjosti. Prostorno-vremenski susret sa Šejdom zapravo je suočavanje sa sopstvenim senkama. Čarls Kinbot i Džon Šejd specifično su povezani zato što su obojica pretrpela neku bol: Džon Šejd razorenog doma, Kinbot izgubljene zemlje (Zemble). U toj tački mi otkrivamo pravi razlog nastanka pesme „Bleda vatra“ i pravi razlog susreta sa Šejdom.



Kako sam bio srećan što su me bdenja u kojima sam istrajavao celog proleća  
Pripremila da ga posmatram u njegovom čudnovatom letnjem zadatku!  
Tačno sam naučio kada se i gde nalaze najbolje tačke s kojih se mogu pratiti  
Konture njegove inspiracije. (Nabokov 1988: 69)

Susret se predstavlja i kroz staklo, okno, odraz, refleksija, sneg, optičke mrlje kao kod buđenja, kao u zagledanosti, odraz lica u vodi, na način sličan kao što postoje odrazi u Loliti. Izmaglica se stapa sa svetlošću sunca, nesvesticom, nepovezanim beleškama, insomnijom i sumaglica Ogledalo je hronotopski motiv granice kojim se ilustruje refleksivnost. Taj motiv se ukršta sa motivom susreta. višestruko, samosvest ili shema/simetrija događaja u različitim vremenskim intervalima; komentar Kinbotov na početne Šejdove stihove „nešto tamnije i sa nižim oblakom, predstavlja iluziju produženog prostora.“ (Nabokov 1988: 57). Ogledalo korespondira sa prozorskim oknom ili odrazom na površini vode. On će nastaviti da živi u tekstu, mit o Orfeju, smrt dolazi kroz ogledalo, Kinbot navodi Ko. Tako četvrta pesma nastaje ispred ogledala. Repeticija u stihovi snažno evocira Eliota u temi *sada ću...* Stvaralački čin, zamisao – pisanje (zalazak sunca/obnova zvezde) Aluzija na hronotop puta (lanac život-putovanje-pripovest) Agonija, pronaći pravu reč. Šejd i ja (*doppleganger*) prividi u zoru. Brijanje/as I grow older Eliotova tema Now I shall tema. Sličnost u zvuku, ostalo banalizovano, Brijanje/misli lutaju ja putujem ispred ogledala. Pesma je i samo odraz kako to navodi Kinbot u beleškama Alfred Hausman (Alfred Housmen) Šorpširski momak<sup>164</sup> takmiči se sa *In Memoriam* Alfreda Tenisona.

Na jednom mestu opisa tih kosmičkih susreta, Nabokov svesno parodira Eliota Puste zemlje i Četiri kvarteta u prikazu sazvežđa, i to pre svega po tonu i atmosferi kojom Šejdova pesma odiše. Zvezde, nebo su hronotopski motivi, i evociraju i jesu potvrda cikličnog vremena. posle, sada delimo isti prostor. Pesnik stalno ističe da je mrtav, da je mrtav dok živi, svi smo mrtvi.

Eno Velikog medveda.  
Pre hiljadu godina pet minuta bila su

---

<sup>164</sup> Tenisonova pesma “In Memoriam” je pesma o gubitku prijatelja i ovde simbolizuje potragu za onim čega više nema. Housmenov “Šorpširski momak” je u najkraćem alegorija na put srca kroz život.

Kao četrdeset unci finog peska.  
Zvezde pilje. Beskrajna prošlost i  
Beskrajna budućnost: nad tvojom glavom  
Sklapaju se kao divovska krila, i ti si mrtav (ibid: 26).

Fatalnost susreta Šejda i Kinbota upotpunjuje još jedno preplitanje puteva, a to je relacija sa Gradusom koji se sprema na put da izvrši ubistvo nad svrgnutim kraljem Zemle Čarlsom Kinbotom, ali umesto Kinbota ubija pesnika Šejda čija se pesma okončava pisanjem 999 stiha dok hiljaditi stih dovršava upravo Čarlsa Kinbot pre nego što i sam napusti ovaj svet. Tako je, ako je verovati nepouzdanom pripovedaču, Čarlsu Kinbotu, budući da ne postoje nikakve potvrde da poema i svi likovi koje pominje Kinbot nisu samo kako to kaže Person u Prozirnim stvarima „odraz nečijeg ručnog sata“, samo halucinacija, buncanje Hamberta Hamberta. Šejd strada od odreda senki koji, siva eminencija koja krade život, uništava dragocenost nostosa. Gradus je nakazni čovek koji tako jasno podseća na likove iz priča Danila Harmsa ili Franca Kafke. I tako senka gine od senki. U stradanju Šejda prepoznajemo detalje iz Nabokovljeve biografije. Naime, ubistvo Nabokovljevog oca u Berlinu desio se 21. jula što je ujedno i Šejdov rođendan. Navodno, ako je verovati Kinbotu, Gradus odlazi da ispuni svoj zadatak upravo nakon što je Šejd počeo rad na poemi „Bleda Vatra“

Gradus odred senki (siva eminencija) Stih 17: *gradualna*  
Stih 29: *grao* Jakob Gradus – Džek D igri, Žak de Grej, Džejms de Grej, u policijskoj arhivi – Ravus, Rejvnston, d'Argus. *Vinograd*, *Vinogradus*, Martin Gradus, otac, protestantski sveštenik, trgovci alhoholom, Drugi Gradus, alzaški trgovac, nema veze s prvim, **putovao do magličastih vinograda kao putujući kušač vina.** Subverzivne aktivnosti – pamfleti, štrajkovi itd. Tokom četrdesetih došao u Zemlju kao prodavac brendija. Revolucija.

Motiv senke pratioca u Nabokovljevim romanima prisutan je u karakterizaciji drugih likova. Na primer Hejzel Šejd, preminule Šejdove kćeri: „Šejd, Hejzl (*Hazel*), Š-ova kćerka, 1934-1957; zaslužuje veliko poštovanje, s obzirom da joj se više dopala lepota smrti od

ružnoće života; kućni duh, 230, duh u ambaru, 347. Tema utapanja u vodi, spaja Hejzel Šejd sa Ofelijom iz Šekspirovog Hamleta, a samim tim i sa Lisetom. Štaviše, Hejzel je reminiscentna još jednu epizodu ispisanu na „na pragu“ u prostoru liminalnosti, a to je početna epizoda iz romana *Prozirne stvari*. Persona neko doziva „sa one strane“, a Hejzel Šejd se upravo nalazi sa te strane dočekujući svoga oca.

#### 6.4.4. Kinbot

Možda bismo mogli reći da je u slučaju Bleda vatre došlo do inverzije. Naime, rekonstrukcijom pesme Džona Šejda iskazuje se hronotopska želja za putovanje, budući da put do književnog teksta jeste put do Kinbotove Zemle. Predgovor Čarlsa Kinbota napisan u motelu, na rasklimatanom stolu, te kao da predstavlja reminiscenciju na još jedan detalj iz Nabokovljeve biografije. Roman *Stvarni života Sebastijana Najta* Nabokov je napisao u jednom hotelu u Parizu. Kinbotov put do Zemle liči pomalo na potragu za davno izgubljenim bratom u Keruakovom romanu *Na putu*.

Turisti obilaze Bejrut, a sada orem  
Polja stare Zemle gde moje sede strnjike rastu,  
A robovi skupljaju seno između mojih usta i nosa.  
Čovekov život kao komentar nejasnoj  
Nedovršenoj pesmi. Beleška za kasniju upotrebu.  
(Nabokov 1988: 51-52)

Ovaj odlomak iz poeme „Bleda vatra“ Džona Šejda iskazuje doslovno i metaforičko značenje puta, života kao puta i života kao pripovesti. Komentar nejasnoj nedovršenoj pesmi iz ove poeme je zapravo je Kinbotova pripovest. U poređenju sa romanima *Lolita*, *Prozirne stvari* *Ada*, čini se da ovde je nivo apstrahovanja najdublji. Put Čarlsa Kinbota kao i put Vana Vina evocira put u Had i kao i u *Adi*, Miltonov *Izgubljeni raj*. Broj stihova (999) referenca je na devet pevanja *Izgubljenog raja*, Džona Miliona. Čak postoji epizoda gde se

Čarls Reks u podzemni tunel susreće sa deformisanom statuom boga kretanja Merkura, vodiča duša u donji svet.

Osim toga, prostorno-vremenska ukrštanje puteva u ovom eksperimentalnom romanu opet je moguće putem snova, u liminalnosti između imaginarnog i stvarnog. U *Bledej vatri* se kao i ostalim Nabokovljevim romanima snovi su hronotopičnosti i veze sa prostorno-vremenskim kretanjem, potom spajanja sveta živih i mrtvih.

Jer kao što znamo iz snova, veoma je teško  
Razgovarati sa našim mrtvima! Oni ne mare  
Za našu strepnju, zbunjenost i sram –  
Užasan osećaj da nisu baš sasvim isti.  
I naš školski drug ubijen je u davnom ratu,  
Nije iznenađen što nas vidi na svojim vratima,  
I u mešavini veselosti i namrgođenosti  
Pokazuje barice u svojoj sobu u suterenu.  
(ibid: 41)

Nabokov se služi tehnikom sinhronizacije u konceptualizovanju puta. On povezuje nekoliko aktera u priči. Paralelno dok se ispisuje poema o Zemblu (kako to shvata) Kinbot uporedo sa tim stvaralaštvom odvija se put Gradusa sa zadatkom da ubije već svrgnutog kralja Zemle.

stupa u predvorje hotela, gasi svetlost nad krevetom dok Šejd briše reč,  
i tone u san dok pesnik odlaže pero za tu noć. (61) Opis Gradusa  
iz indeksa. Subverzivne aktivnosti – pamfleti, štrajkovi itd. Tokom četrdesetih  
došao u Zemblu kao prodavac brendija. Revolucija. Uputio se u Z. Evropu,  
s gnusnim ciljem u srcu i napunjenim pištoljem u džepu, baš onog dana kada  
je jedan nevin pesnik u jednoj nevinoj zemlji započinjao Drugo *Blede Vatre*.  
U mislima ćemo stalno pratiti Gradusa dok putuje od daleke nejasne Zemle  
do zelene Apalačije, celom dužinom pesme, dok sledi put njenog ritma, dok prolazi  
u rimi, otkriva smisao u nastavku stiha, diše cezurom...(ibid: 61).

Ubistvo, krv, rat, ceo pasus posvećen je izgnanstvu iz rodne Zemle. Ovaj deo u kome sudbonosno ukrštaju putevi izvanredno podseća na priču Itala Kalvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* ..Putnik se uspinje sa putnom torbom preko pokretnih stepenica pentametra, ulazi u novi voz misli.

Četvrta pesma nastaje ispred ogledala. Repeticija u stihovi snažno evocira Eliota u temi *sada ću...* Stvaralački čin, zamisao i pisanje paralelno Aluzija na hronotop puta (lanac život-putovanje-priповest) Agonija, pronaći pravu reč. Šejd i ja (*doppleganger*) prividi u zoru.. Sličnost u zvuku, ostalo banalizovano, Brijanje/misli lutaju ja putujem ispred ogledala. Pesma je i samo odraz kako to navodi Kinbot u beleškama Alfred Hausman (Alfred Housmen) Šropširski momak<sup>165</sup> takmiči se sa „In Memoriam“ Alfreda Tenisona.

Čija stopala u ostrugama predoše  
Sleva nadesno praznu stranicu puta?

Prstenasta lepoti, uzvišena kokoši,  
Našla si svoju Kinu baš iza moje kuće.  
Je li iz Šerloka Holmsa onaj momak čiji  
Tragovi behu naopako kad je obrnuo cipele? (ibid: 23)

Dovoljno je bilo da  
Da zatvorim oči i tako reprodukujem lišće (ibid: 24)

Kad je reč o Kinbotovom metaforičnom putu do nostosa, putu do negdašnjeg carstva Zemle bitno je naglasiti da osim susreta sa Šejdom, kao sa samim sobom. Naime, čitaocima se vrlo diskretno, vrlo nenametljivo daje do znanje da bi Čarls Voljeni, svrgnuti kralj Zemle mogao zapravo biti Čarls Kinbot, izgnanik u zemlju Nju Vaj. Činjenica da Nabokov tako suptilno i nenametljivo navodi čitaoca da sami pronađu put do tog zaključka nije nevažna. Nabokov time želi da pocrta razgraničenje između „bivšeg“ i sadašnjeg života Čarlsa Kinbota, da nam opet ukaže na to da se egzistencija pojavljuje beskrajno mnogo puta. To je uostalom u skladu sa onim što Kinbot na kraju svoje ispovesti o Zemli govori. Pesma Džona Šejda tako ima hronotopska svojstva zato što ujedinjuje te različite prostorno vremenske dimenzije i egzistencije u jednu tačku, u to baš sliveno u poetskom izrazu poeme Bleda vatra. Iako narator/pisac čitaoca dovodi do tog rešenja koji ujedno i objašnjava razlog nastanka te pesme, izgleda da se Čarls Nju Vaja i Čarls Zemle jedva

---

<sup>165</sup> Tenisonova pesma „In Memoriam“ je pesma o gubitku prijatelja i ovde simbolizuje potragu za onim čega više nema. Housmenov „Šropširski momak“ je u najkraćem alegorija na put srca kroz život.

dodiruju. Čini se kao da put Čarlsa Kinbota dobija smisao tek kada se dovede u vezu sa umetničkom inspiracijom i stvaranjem.

Ipak, nije izvesno sa koliko uspeha Kinbot odlazi na ovaj put sećanja kako rekonstruisao delove izgubljenog carstva. Sama pesma je vrlo neodređena u pogledu značenja, dok je komentar na pesmu tek senka senke. U interpretaciji Šejdove pesme Kinbot deluje prilično pristrasno, „nenaučno“ i banalno, a pomalo podseća na poeziju Hamberta Hamberta ili neke putopisne zapise. Na primer na Šejdov stih „I dok sigurnosno sečivo uz škripu i vrisak/Putuje preko zemlje mog obraza,/Kola prolaze putem a uz strmi/Nagib veliki kamioni oko moje vilice gmižu“ (Nabokov 1988: 51) Kinbot ostavlja sledeći prilično bizaran komentar:

Stih 934: veliki kamioni

Moram reći da se ne sećam da sam baš često  
Čuo velike kamione kako prolaze u našoj blizini. Bučne automobile  
To da – ali ne i kamione (ibid: 204).

Iz komentara takođe doznajemo odnos koji Kinbot ima prema druge akterima u ovoj priči, na primer sa Šejdovom suprugom Hejzel Šejd prema kojoj iskazuje izražene antipatije budući da ona navodno želi da liši Kinbota njegovog nostosa.

#### **6.4.5. Zembla/Bleda vatra**

Čitajući Kinbotove komentare čitalac razume čemu postojanje Šejdove poeme „Bleda vatra“. Poema „Bleda vatra“ postoji da bi postajao dom, *nostos* kome Kinbot može uvek da se vrati. Zembla se, dakle, rekonstruiše iz polja imaginarnog i rekonstruiše u polju imaginarnog. Mogli bismo čak ustvrditi da nema Zemle ne bi bilo ni Šejdove poeme. U samoj pesmi refleksije su više nego očigledne. Kinbota i Šejda vezuje isti bol, bol za izgubljenom zemljom (Zemblom) i bol sa umrlom ćerkom (razoreni dom). Šejdova veza sa

Zemblom je posebna. Navodno je njegova poezija dospela u samu Zemblu tako što je kraljica Disa prepisala stihove iz Šejdove pesme. U tom smislu, ove možemo uočiti shemu kineskih kutijica i matrjoški lutaka, nastavljajući ciklični princip da je sve u svemu. To saznanje zamagljuje granice između fiktivnog i stvarnog, model koji Nabokov preslikava u svim svojim delima.

U pesmi „Bleda vatra“, potvrđuje se teza da se nostalgija se generiše na osnovu odsustva, onoga čega nema. U Šejdovoj pesmi na primer, jedan od motiva je Atlantida – arhetip razorenog sveta. Paralelizam propadljivosti svetova i lične individualne tragedije Kinbot i Šejd, odnosno Šejd u Kinbotu nastoje da prevaziđu u kvazi artistskoj kreaciji: Šejd kao autor *Blede vatre*, Kinbot kao komentator te poeme (senka senke) te poezije, ali nekakav stvaralac. Tako su *izgubljeni raj* i *ponovo pridobijeni raj* spojeni u Šejdovoj pesmi. „Svaki događaj u Šejdovom svetu Nju Vaja ima odgovarajući element u Kinbotovom svetu Zemle, a isto svilorepa i Vanesa imaju svoje pandane u Zemli,“ (Kernak u Bloom 1987: 122).

U Bledoj vatri se kao i u *Loliti* ili u *Adi* pominje čitav sistem imaginarnih geografskih područja koji podsećaju na stvarne toponime – Idoming (kombinacija Ajdaho i Vajoming) Utana (Juta i Montana), što je još jedan od ambidekstričnih motiva i replika odsutnog doma.

Opisi Kinbotove nestale zemlje deluju dosta raskošno i bajkovito. Mnogo toga ima sličnosti sa magijom Ardis Hola u *Adi*. U komentarima, i u pesmi se čak navodi da je zemlja nekakva slika-kristal, prizmatična, slika ogledala, ultra akvamarinska stakla oblakodera. Potraga za Zemblom takođe se realizuje kao povrtak unatrag, odnosno nakon navodne pogibije Džona Šejda. Hronotop doma realizuje se kao stvaralački hronotop.

Zembla (zemlja, terra), Nju Vaj (New Way), Zembla se nalazi na geografskoj širini Palerma, etimološki, da se uspostavi nešto čega nema, potraga za onim što nam izmiče. Kernak smatra da je Zembla varijanta imena “*Semberland*, zemlje refleksija, ‘onih koji liče jedni na druge’” (Kernak u Bloom 1987: 113) takođe (Aguire 2006: 127) vidi hronotop ogledala/prozora i stih koji počinje sa *ja bejah samo senka...* I Kinbotov komentar iluzija produženog prostora.

Moj Bog je umro mlad. Teolatriju sam smatrao  
Ponižavajućom, a njene premise – neosnovanim.  
Slobodnom čoveku ne treba bog; ali bejah li slobodan?  
Dobro sam osećao kako se priroda lepi uz mene  
I kako moje detinje nepce voli ukus –  
Pola na ribu a pola na med – te zlatne smeše!  
U ranim godinama moja slikovnica beše  
Obojeni pergament kojim je naš kavez bio oblepljen:  
Prstenovi boje sleza oko meseca; krvavo narandžasto sunce;

Umetnički kavez, nagoveštaj oluje, stapanje prostora i vremena, nebo je palo, senzacija i čulno, sećanje i vreme kao da je definisao Van Vin. Umetnost se stopila sa životom. Pesnik nastoji da stihovima da učini lep „ovaj zatvor“. Pergament slikovnica kao trag o meni.

Ali, nostos je moguće realizovati samo tek kao bledu vatra, nostalgija se generiše na osnovu nečega čega ni nema, nečega što nikad ni nije postojalo, budući da Zembla jedino postoji u prostorno-vremenskoj dimenziji pesme. Slična tema javlja se u priči *Solux Rex*, umetnost pomaže da oživi svet iz prošlosti.

Prema konceptualizaciji puta, krajnje odredište prema životu je smrt. Šejd je žrtva Gradusa i postoje indicije u tekstu da je Kinbot na kraju izvršio samoubistvo. No da li je smrt zaista konačno odredište bez obzira na to što Gradus dolazi na kraju kao smrt, nije sasvim jasno, a takođe je upitna piščeva vera u transcedenciju u umetnosti. Ideja o večnom vraćanju istog izložena je u sledećim Kinbotovim rečima

Možda ću se ponovo pojaviti, na nekom drugom univerzitetu, kao star, srećan, zdrav, heteroseksualan Rus, pisac u izgnanstvu, bez slave, bez budućnosti, bez publike, bez ičega osim svoje umetnosti.“ (nagoveštaji nastavka ekranizacije priče *Bekstvo iz Zemble*, pozorišna predstava, melodrama sa tri glavna lika: ludakom koji namerava da ubije imaginarnog kralja, drugim ludakom koji zamišlja da je taj kralj, i istaknutim pesnikom koji slučajno uleti u putanju vatre, i nestaje u sukobu dve izmišljotine. (Nabokov 1988: 225)



On čitaoca možda upravo zato savetuje da kupi što više izdanja ovog teksta. Postoji brojni putevi i brojne prostorno vremenske dimenzije u kojima će *bleda vatra* nastaviti da gori. Bleda vatra koja je poput ono malo oktobarskog sunca u Čehovljevim dramama ispod kojih likovi u drami žele samo malo da se ogreju, baš kao što su to hteli komentator Čarls Kinbot i njegov doppleganger, njegova senka. Hiljaditi stih koji Šejd nije ispisao, a Kinbot ispisuje u svojim komentarima na pesmu, takođe je prepuštena svakom čitaocu ne samo Kinbotu, i može postojati baš kao misao o izgubljenoj Zemblu isto kao i misao o umetnosti. Zato je u pravu Taner (Tanner) kad kaže da je „potraga za tekstom kao terra firma „koji može da te podrži i održi u bezgraničnoj praznini (roman, šahovska tabla, igra karata)“ (Tanner 1971: 39). Ti bezgranični modaliteti izražavanja podsećaju na igru ogledala gde svako u svakom postoji.

#### 6.4.6. Zaključak

Roman *Bleda vatra* ne završava se smrću Čarlsa Kinbota, Bleda vatra ostaje da živi u interpretativnoj višeznačnoj čitalačkoj dimenziji ne stiže do smrti kao krajnjeg odredišta, već se iznova stvara, ostaje „na putu“. Metaforički, to je nedostajući stih Šejdove poeme „Bleda vatra“ Ne samo što postoji mogućnost da čitalac izabere kojim putem će čitati roman *Bleda vatra*, na čitaocima je ostavljeno simbolički dovršavanje, ispisivanje poeme, magični dolazak do hiljaditog stiha, u nekoj novoj dimenziji. Kao u Ničeovoj teoriji o večnom vraćanju, pred nama se pruža spektar puteva: „Mnogim putevima i načinima sam dolazio do svoje istine;...I nikad nisam voleo da se raspitujem za put...Radije sam pitao i kušao puteve same...Jedan jedini put, naime-ne postoji!“ (Niče 1978: 250) Refleksija koja dominira pesničkim slikama odraz je stakla u ogledalu, senka, prigušeni snop svetlosti, jedini može da vizualizuje na koji način se prostorno-vremenski ukrštaju sudbine likove Kinbota i Šejda, Kinbota i Hejzl Šejd. Kao u *Alisi između ogledala* Kinbot i Šejd putevi

postoje kao jedan san, kao mentalna slika u sećanju (*recollection*). Slično, u romanu *Stvarni život Sebastijana Najta*, stapaju se sa tvorcem, multiform identitet koji se javlja u više oblića liminalnost – različite uloge i čitavo semantičko polje refleksija – prelaza – senka, ogledalo, mreža, isplesti, okno, tekstura, eho, udvostručavanje, (Aguirre 2006: 134) Kao i u *Adi*, *Loliti*, i *Prozirnim stvarima* gde glavni junak vapi da ostavi neki trag o sebi, makar i izbledeli tra neispisani hiljaditi stih prenosi u novu dimenziju, prostora-vremena. Tako, izgubljeno Kinbotovo odredište, *Zembla* (zemlja) jedino može postojati zato što živi kao mentalna slika sećanja večnog nedovršavanja i započinjanja i povratka. Čitalac takođe slobodno odlučuje kojim sudbine. Time što je Tako Nabokov od čitaoca načinio svog metaforičkog Odiseja koji u lavirintu značenja i opcija. U tom snoviđenju. Napominje se da će se pojaviti kao senka, u hiljade novih značenja, da će se multiplikovati, večno vraćati istom, uvek će postojati interpretatori interpretatora. Osim hronotopskog motiva susreta, kao i u *Adi* i ovde je motiv prirode u funkciji kretanja i fuzije prostora i vremena dominantan. Nivo apstrakcije je najveći i najdublji u poređenju sa prethodnim romanima

Ipak, nastavljajući se na prethodno, međutim, možda je moguća i jedna drugačija perspektiva. Ona prema kojoj je svaka interpretacija uzaludna i besmislena, bez obzira na to što su interpretativne mogućnosti mnogostruke i da samim se priča osmišljava i upotpunjuje u mislima čitalaca. Vrlo slično kao i u *Prozirnim stvarima* gde su Hju I Armana tek likovi u romanu koji treba lektorirati i pripremiti za štampu i Čarls Kinbot dolazi do sličnog zaključka:

*Čovekov život kao komentar nejasnoj  
Nedovršenoj pesmi. Beleška za kasniju upotrebu* (Nabokov 1988: 52)

Ako pravilno razumem smisao ovog jezgrovitog zapažanja, onda naš pesnik ovde sugeriše da je ljudski život samo niz fusnota uz ogroman neznan nedovršen rukopis (ibid: 204)

*Bleda Vatra* ne problematizuje samo put koji se se kao i romanima *Lolita*, *Prozirne stvari* i *Ada* gradi na osnovu nekog ličnog gubitka, ona govori o uzaludnosti naših pokušaja, o preinačavanju namera. Ona je tipično modernistička zato što je naglašen solipistički momenat: atrofirana i jalova komunikacija koja je simptom izolovanosti. Čini se kao da je

suština Šejdove pesme samo Kinbotova artistička, poetska misao kojom on doziva nekog imaginarnog “sa praga”, sa “one strane”, ali nije izvesno da ako neko i čuje da će biti u stanju da razume i pronađe nešto za sebe. Stihovi (kao i njihova) su neretko bizarni i izgledaju kao replika, “bleda vatra” ispranog sećanja, senka mogućeg stvaralaštva.

## VII ZAKLJUČAK

Svi pokušaji da se umetnost svede na teorijske postulate ne mogu nikada biti do kraja i potpunosti uspešni. Ako uopšte postoji poruka koju pisac Vladimir Nabokov pokušava da prenese u svojim romanima, onda se ona reflektuje kao slika stalno ponovljenog sna, želeći da izbegne „krajnje odredište“, on čitaocima pruža osećaj putovanja koje se nikad ne završava, a to podrazumeva reinterpretiranje književnog teksta. U tom smislu, postavlja se pitanje da li je uopšte moguće formulisati bilo kakvu shemu i primeniti je u interpretaciji romana Vladimira Nabokova (na engleskom jeziku) i to tako da bude dovoljno sveobuhvatna da utvrdi samu suštinu Nabokovljevog književnog opusa?

Štaviše, da bi se u potpunosti sagledao problem „hronotopa puta“, bilo je neophodno i izazovno osloniti se na teorijske postulate različitih oblasti, sagledati materiju uzimajući u obzir mnoga interdisciplinarna znanja iz književnosti, antropologije, filozofije, psihologije, kognitivne lingvistike, prirodnih nauka, medija i filmske umetnosti, pa čak nečeg vrlo neodređenog kao što su moderne studije turizmologije. Ipak, ne prenebregavajući razlike u metodologiji, modeli iz relevantnih naučnih oblasti, poslužili su radi konačne analize pojedinih romana i razumevanja konceptualizacije puta u delu Vladimira Nabokova, utoliko što se hipotetički mogao razviti model preslikavanja ili podudarnosti u romanima kao što su *Ada*, *Prozirne stvari*, *Bleda Vatra* i *Lolita*.

Ono što je bilo istog trenutka uočljivo je da postoje različiti nivoi reprezentacije puta u delu Vladimira Nabokova. Činjenica o kojoj je govorio Bahtin (Bahtin 1989; Holquist 1981) da hronotop učestvuje u žanrovskom određenju književnog dela poslužila nam je da sagledamo Nabokovljeve romane kroz prizmu “priče o putovanju”, nekakvog metaforičkog putopisa, putovanja kroz prostor i vreme. Ukratko, “put” je predstavljen u romanima Vladimira Nabokova i na osnovnom i metaforičkom planu.

Pre nego što se osvrnemo na metaforizaciju puta, trebalo bi da odgovorimo na pitanje kako se priča o putovanju u romanima Vladimira Nabokova manifestuje na osnovnom, prirodnom, “putopisnom” planu. Prikaz života junaka ili jednog njegovog ključnog dela predstavljen je na putu. Lambert Lambert napušta evropski kontinent i odlazi u Ameriku nigde ne ostajući dovoljno dugo da bi se nastanio. Nakon fatalnog susreta sa Lolitom, život se bukvalno izjednačava sa krstarenjem po fantastičnim predelima i provincijskim gradovima Amerike. Život Hjua Persona predstavljen je kao sistem cikličnih krugova četiri putovanja u Švajcarsko mesto Vit. U svim romanima radnja se pretežno odvija u ambijentu putovanja sa svim pratećim elementima i sadržajima: vozovi, brodovi, avioni, moteli, peroni, servisne stanice, mape, hotelska recepcija, kafei, trgovci, žičare, planine, obala mora ili jezera, pitoreskni provincijski gradovi. U *Adi*, gde preovlađuje devetnaestovekovni duh aristokratskog miljea, prvi deo romana posvećen je brojnim posetama muzejima, arheološkim nalazištima, krstarenjima ili luksuznim putovanjima transkontinentalnom železnicom. U drugom delu romana Van Vinova teorija o prostoru i vremenu - “Tekstura vremena” nastaje, upravo, na putu. Šejdova pesma “Bleda vatra” u istoimenom romanu Vladimira Nabokova takođe se odlikuje istim elementima. Priča Čarlsa Kinbota može se interpretirati prema modelu portage za davno izgubljenim bratom, kao u Keruakovom romanu *Na putu*.

Nastavljajući se na te predstave u tematizaciji “puta” metaforizacija se manifestuje na različite načine. Najpre je sam život usamljenog junaka predstavljen kao put. U životu se prepliću snovi i realnost. Potom i najvažnije, put se tematizuje kao potraga o imaginarnom povratku u *nostos* koji većito izmiče, neko davno prošlo vreme i izbledela slika udaljenog prostora. Budući da izmiče, *nostos* je uvek “na putu sećanja” i iskazuje se kao večno rekonstruisanje da li transponovano u karakterizaciji likova –njihove kompulsivne radnje i vraćanja mestima koji postaju prostorno-vremenske tačke na putu ili na jednom estetičkom planu, kao ispisivanje samog književnog teksta. Kako bi takva interpretacija Nabokovljevih romana bila moguća, bilo je neophodno u teorijsku analizu uključiti Bahtinovu klasifikaciju hronotopa i pojmovno određenje o hronotopu puta i ideju o mogućnosti generisanja hronotopskih motiva u funkciji hronotopa puta. Osim toga, od značaja su sheme konceptualne metafora puta koju su formulisali Lejkof i Džonson (Lakoff, Johnson 1980),

odnosno Kevečeš (Kovascses 2002: 7), gde se život konceptualizuje kao putovanje, ali i kao pripovest. Ove metaforičke relacije na planu teksta i metateksta, utvrdio Hačinson (Hutchinson 1992) koji piše o funkciji hronotopskih motiva u funkciji centralnog hronotopa puta koji obuhvata sve te dimenzije u različitim prostorno-vremenskim okvirima. Bitno je podvući da su različiti slojevi konceptualizacije puta prokrvljeni, povezani i da se poslužimo, Bahtinovom terminologijom, u stalnom dijalogu. Metatekst i tekst romana su uvek u dijalogu, kao što se hronotopski motivi prožimaju, nadopunjuju, prodiru jedni u druge.

Na planu sižea, junak se putem sećanja vraća u svoju neposrednu i daleku prošlost zato što postoji neki ključni/krizni trenutak, stanje iz prošlosti koje pokušava da ponovo uspostavi, kome se večito vraća. U tom smislu, postoji shema jednog životnog puta i postoji ritualizacija događaja na taj način da se granice između prošlosti i sadašnjosti stalno zamagljuju. Ta, dvojakost se reflektuje u temi povratka i večnog vraćanja istog. Osim večnog vraćanja istog, to što se ponavlja, uspostavlja razlike. Razlike uvek postoje zato što je prilikom rekonstruisanja nekog događaja naše pamćenje selektivno, pa sećanje ima kreativnu moć stvori nove relacije i nova značenja. U svetlu prethodno rečenog, tekstovi Nabokovljevih romana obiluju različitim motivima, od kojih su ključni hronotop susreta, hronotop granice/praga i hronotop doma u funkciji osnovnog hronotopa.

Kad je reč o samoj strukturi romana, metaforizacija puta se izražava u smislu nadoknađivanja gubitaka transponovanog na planu stalnog ispisivanja teksta. Naime, glavni junak učestvuje u realizaciji romana i na ovom nivou. Vakuum koji je evidentan se nadomešćuje činjenicom postojanja umetnosti, glavni junak je putnik i putnik je umetnik. Međutim, ako se priča o glavnom junaku završava smrću, a kraj priče označava i kraj putovanja, postavlja se pitanje da li je time okončano i samo putovanje?

U nekom apsolutnom, metafizičkom smislu, anticipira se mogućnost večitog prenošenja u drugu dimenziju. Stalno ispisivanje teksta je moguće zato što osim narativnog toka (teksta i metateksta), postoji i interpretativni tok koji podrazumeva vreme i mesto čitaoca, tj. potencijalnog i budućeg čitaoca, podrazumeva relacije između čitaoca i datog teksta – zato se priča ne okončava junakovom smrću, već se pripovedanje nastavlja u beskonačno mnogo ciklusa. Tako je moguće stvoriti sistem interpretativnih puteva i uvek

iznova generisati nova značenja. Hronotop (mestovreme) puta, pošto je vrememesto beskonačno, naša egzistencija se pojavljuje beskrajno mnogo puta.

Zamišljena shema puta čovek/putnik/čitalac, korespondira sa paternom Odiseje, gde je dom utočište koje stalno izmiče, tj. povratak kući se ne realizuje (Nikolajeva 2005: 141). U poglavljima u kojima se analiziraju romani *Lolita*, *Prozirne Stvari*, *Ada* i *Bleda vatra*, organizacija poglavlja u ovom radu upravo je kreirana prema toj shemi. Hronotopski motivi susreta, granice/praga i doma analizirani su i posmatrani u funkciji hronotopa puta takođe prateći tu shemu. U svim romanima primećujemo da je primamljivo i sablasno, kao veo prošlosti, sublimirano najčešće ženskom književnom liku, putniku-pratiocu. U svakom slučaju u tom književnom liku izražena je snaga privlačnosti (kao oličenje prošlosti) uvek kao senka uhodi glavnog junaka i čije ime sadrži tu ideju: Dolores Hejz, Armanda Šaman, Ada i Šejd. Kao u Kafkinoj interpretaciji Sančo Panse i Don Kihota, tako i ovde glavni junak i njegov pratilac zajedno učestvuju u pokušaju da se nadomesti izgubljeno. Hronotop susreta koji dominantan u reprezentaciji relacija glavni junak i saputnik transponuje se kroz uvođenje *doppleganger* motiva, tematizaciju snova, prizmatičnih odraza u ogledalima, oknu prozora, površini vode ili snova.

Potom postoji zamišljena putanja glavnog junaka do „odredišta“, kao nekakav put u Had, silazak u utrobu zemlje. Putanja se nalazi u prostoru liminalnosti, u polju sećanja, retrospektivnog rekonstruisanja priče, između imaginarnog i stvarnog, u kretanju ka nostosu Hamberta Hambeta, Hju Persona, Van Vina i Čarlsa Kinbota koji predstavljaju i putnike i stvaraoce, pošto se paralelno sa njihovim putovanjem odvija mnemoničko putovanje, posebna dimenzija njihovih ličnih sećanja kojim rekonstruišu prostor-vreme onoga što su izgubili. Ti su junaci i doslovno i metaforički izgubili svoj „dom“ i zato su predstavljeni na stalnom putu. Hronotop granice/praga i prelaza često ukombinovan sa hronotopskim motivom susreta na mestima koja se tipično vezuju za putovanja hotele koji postaju duplikacija originalnog doma, vozovi ili železničke stanice, krstareći brodovi. Isto kao što su snovi mesta susretanja, snovi predstavljaju prozirna vrata u drugi svet. Put sećanja ne podrazumeva samo lično sećanje protagonista romana ono je prožeto i evokacijom literarnih slika iz drugih književnih dela, kao tzv „kulturno sećanje“ u službi ličnog sećanja i kao veza sa čitaocem.

Glavni junaci su putnici umetnici koji svoj izgubljeni „nostos“ nadomešćuju pričanjem priče: La Mirana, Vit, Ardis Hol i Zembla rekonstruišu se jedino kao deo romana *Lolita*, *Prozirne stvari*, *Ada i Bleda Vatra*. Takav pristup zahteva stapanje prostornih i vremenskih odrednica. Međutim, kako se priča nikad do kraja ne dovršava, sinteza se zapravo realizuje zahvaljujući čitaocu i čitaocu koji će to tek postati. U tome se ogleda večno vraćanje istog kao „mitsko vreme svakodnevnog propadanja i obnavljanja“ (Bojm 2005: 12). U tom smislu, Nabokovljev „Odisej“ koji luta (ili u množini, „Odiseji“) postaje „Prometej“ (Nikolajeva 2005: 141).

Lična percepcija takvog složenog sistema komuniciranja sa čitaocem vizuelno se može sagledati kao pun krug ili ciklus (cikličnost). Krug, to je putanja i tačka preklapanja svih pomenutih nivoa pripovedanja. Svi hronotopski motivi uvezani su jedni u druge kao spojeni sudovi. U skladu s tim su prizmatičnost i refleksija u pogledu tema, književnih likova, strukturnih elemenata koja predstavlja specifičnost Nabokovljeve književnosti.

Formalno, u tekstu, nije bilo lako predstaviti tu **kružnu putanju**. Ciklična vizualizacija puta bila je neophodna za razumevanje strukture Nabokovljevog opusa zato što između tema, likova motiva autor uspostavlja paralelizme, komplementarnosti i prenosi ih iz jednog u drugo književno delo u različitim oblicima. Kružno kretanje osim toga korespondira sa postupcima filmskog pomeranja: usporavanja ili premotavanja scena, zumiranja.

Funkcije hronotopa puta u tekstu romana imaju svojstva koherentnosti u narativnoj strukturi romana. Čak i kad postoji čitav niz fragmentiranih delova njih sve povezuje koncept „puta“. Nabokov pripada tradiciji takvog pisanja, ali on elemente te tradicije prerađuje, dekonstruiše, često parodira, a opet i nostalgичno priziva. Kao da u samom tkivu književnog teksta postoji svesna kontradiktornost sa kojom se čitalac ili interpretator književnog teksta suočava.

Takođe, funkcije hronotopa puta obuhvataju i pomenute neraskidive veze junaka, naratora, autora, čitaoca/potencijalnog čitaoca. Ova funkcija se odnosi na ono što je formulisao Bahtin kada je definisao hronotop. Još jedna od funkcija odnosi se na mogućnost izmeštanja i stvaranje iluzije doma na način da dolazi do specijalizacije vremena. Takođe, lutanje se dovodi u vezu sa misaonim procesima (bodlerovski *flaneur*,



*dandy*) pa se u hronotop puta učitavaju utisci, raspoloženja, predosećaji, emocije i slično. Takođe hronotop puta znači otvaranje beskrajnog lavirinta različitih puteva/opcija. Zato se kao krajnji ishod tog lutanja transponuje u stvaranju nostosa (rekonstruisanju izgubljenog doma) pre nego u realnom povratku. Vreme-prostor potrage ne može da postoji zato što se nikad ne vraćamo u isto, zato dom neprestano izmiče. Tako bi Bakhtinov termin (*nezavershennost*)<sup>166</sup> bio adekvatan da predstavi suštinu ovog književnog postupka mogućnost da svako učita svoje značenje u beskrajnoj mreži puteva.

Osim opštih funkcija hronotopa puta u tekstu, javljaju se prominentni motivi koji su u sprezi, interakciji, u dijalogu međusobno i u odnosu na centralni hronotop. Hronotop susreta, hronotop granice i hronotop doma izdavaju se u tom smislu. Naravno, mnogi drugi motivi funkcionišu u pripovesti uporedo sa navedenim. Sve ključne tačke u tekstu u funkciji su konceptualizacije puta.

Na osnovu svega što je prethodno rečeno, izdvojila su se četiri romana Vladimira Nabokova na engleskom jeziku. Selektovani romani koji su predmet analize ovog rada povezani su po principu sličnosti. Među njima postoje očigledne zajedničke karakteristike u pogledu elemenata koji učestvuju u narativnoj strukturi književnog dela i u odnosu na predmet istraživanja. Prema shemi koja je predstavljena u poglavlju „Druge obale“ organizovana su pojedina poglavlja. Interpretativnu shemu, donekle, prati prikaz hronotopskih motiva u službi hronotopa puta: hronotopski motiv susreta u vezi sa nizom *Lolita-Armana Šaman-Ada-Šejd*. Potom hronotopski motiv granice u odnosu na niz *Hambert Lambert-Hju Person- Van Vin- Kinbot*. Na kraju, motiv doma kad je reč o nizu *La Mirana-Vit-Ardis Hol-Zembla*, ali to je zapravo ispisivanje romana odnosno put iščitavanja romana *Lolita-Prozirne stvari-Ada-Bleda vatra*.

Među delima koja su predmet istraživanja ovog rada možemo uočiti i razlike. One se odnose na način na koji se fikcionalizuje imaginarni nostos. Na primer, dok su u *Adi i Loliti* izražene relacije između čulnog i povratka domu, odnosno povratak detinjstvu kroz tabu teme rodoskrvuća, u *Prozirnim stvarima* i *Bledej vatri* nostos se drukčije fikcionalizuje. U *prozirnim stvarima*, nostos je na neki način život sam po sebi (igra reči *Vit, fr. Vie*) i to život kao san. Život koji je mogao biti san, ali je protraćen u iluziji sna. U

---

<sup>166</sup> Nabokov se užasava interpretacija, mnogo toga, on smatra treba da ostane neobjašnjivo, zamagljeno.

*Bledoj vatri* Kinbotov dom je Zembla koju pokušava da oživi u delu mrtvog pesnika. Nostos koji opet izranja iz nekog sna.

Kad je reč o konceptualizaciji puta, teško je reći u kojoj meri je nivo apstrahovanja u određenom književnom delu izraženiji budući da se ponekad putopisno avanturistički segmenti romana nisu isključivo dati u funkciji hronotopa puta. U nekim pesničkim slikama, vrlo je teško odvojiti doslovno od metaforičkog značenja puta i to i na planu shvatanja puta kao životnog puta glavnog junaka, ali i na nivou pripovesti kao putovanja. Još jedna poteškoća je i ta što, iako slični, u pogledu, variranja tema i motiva i fikcionalizacije puta u pripovesti, kao povratka u nostos, i u pojedinim segmentima i u samoj strukturi romana, sva četiri Nabokovljeva dela izgledaju na prvi pogled potpuno drugačija.

Ipak, možda bi se moglo ustvrditi da *Bleda vatra*, koja ima jedinstvenu eksperimentalnu formu i strukturu i da izgleda kao knjiga u knjizi, sa predgovorom, pesmom, komentarima i indeksom pokazuje najveći nivo apstrahovanja, te da često nije jasno da li je reč o doslovnom shvatanju puta, životnog puta Čarlsa Kinbota ili puta kao pripovesti u kojoj učestvuju autor, narator, protagonist i čitaoci. Nasuprot tome, konceptualizacija puta u *Loliti* je drugačije realizovana, te se pojedini putopisno avanturistički delovi možda mogu posmatrati potpuno izolovano od drugih značenjskih slojeva i uključivanja problematike prostor-vreme. Isti princip uočljiv je i romanu *Prozirne stvari*, u prikazu turističkih predela Švajcarskih gradića i pratećih sadržaja. U *Adi* junaci koji su izmešteni u kontekst romana dvadesetog veka uporedo putuju i čitaju te je zbog toga kao i zbog specifične forme i ineiscrpnog intertekstualnog preplitanja, ipak ovaj roman po nivou apstrahovanja bližim romanu *Bleda Vatra*. Ova objašnjenja u pogledu konceptualizacije puta ujedno prate redosled prikaza u ovom radu.

Na kraju treba reći da se istančana, suptilna ali i kompleksna proza Vladimira Nabokova, suštinski ne može svesti na sheme i obrasce, da nam klizi iz ruku, kao i život sam i naše emocije ne mogu uvek da se povinuju racionalnim zahtevima. Postoje brojne mogućnosti kako će se priča završiti i ona se nikad i ne završava, ali se zato završava ovaj rad još jednim citatom iz autobiografije Vladimira Nabokova *Druge obale*

*S nepojmiljivim zamiranjem gledao sam kroz staklo na pregršt dalekih dijamantnih svetala koja su treptala u crnoj magli udaljenih brežuljaka, a zatim kao da su skliznula u baršunasti džep. Kasnije sam takve dragocenosti razdavao junacima svojih knjiga, da bih se nekako oslobodio bremena toga bogatstva. Zagonetno-bolesno blaženstvo nije se rasplinulo za pola stoleća, pošto se i danas vraćam tim prvobitnim osećanjima. Ona spadaju u harmoniju moga najsavršenijeg, najnesrećnijeg detinjstva – i zahvaljujući toj harmoniji ona se volšebnom lakoćom, sama po sebi, bez učesća poezije, ređaju u pamćenju kao odmah načisto prepisani koncepti (Nabokov 1995: 13)*

## BIBLIOGRAFIJA

### Primarna literatura

- Nabokov, V. 1990. *Ada or Ardour*. New York: Vintage Books
- Nabokov, V. 1989. *Lolita*. New York: Vintage Books.
- Nabokov, V. 2000. *Pale Fire*. London: Penguin Books.
- Nabokov, V. 1975. *Transparent Things*, Harmondsworth: Penguin Books

### **Prevodi**

- Nabokov, V. *Ada ili strast*, prev. Vujica, S. Beograd: Zepter Book World.
- Nabokov, V. *Bleda vatra*, prev. Albahari, D. Beograd: BIGZ
- Nabokov, V. *Lolita*, prev. Vučićević, B. Beograd: Narodna knjiga.
- Nabokov, V. *Prozirne stvari*, prev. Paunović, Z. Beograd: Plato.

### Sekundarna literatura

- Abbeele, G. 1992. *Travel as a Metaphor*. Minneapolis: University of Minesota.
- Aguire, M. 2006. "Vladimir Nabokov's Pale Fire and the Question of Liminality". (eds.)  
Navarro, I. & Crespo, N.A. In *In-roads of Language: Essays in English Studies*.
- Alexandrov, V. E. 1991. *Nabokov's Otherworld*. Princeton: Princeton University Press.
- Alexandrov, V. E. (ed.). 1995. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New  
York: Garland.
- Aristotel. 2006. *Fizika*, prev. Blagojević, S. U. Beograd: Paidea
- Aristotel. 1966. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika  
Socijalističke Republike Srbije
- Asman, Jan. 2007. *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta.
- Bader, J. 1972. *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*. Berkley:  
University of California Press.
- Bahtin. M. M. 1991. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. Badnjarević, A. Novi

Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

- Bahtin, M. M. 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Nikolić, M. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. M. 1989. *O romanu*. prev. Badnjarević, A. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. M. 1978. Rable i poetika srednjeg veka, Vučković, T. i I. Šop. Beograd: Nolit
- Bakhtin. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, (ed.) Holquist, M. trans. Emerson, C./Holquist, M. Austin: University of Texas Press.
- Baronian, M. et al. 2007. *Diaspora and Memory, Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*. Rodopi, Amsterdam – New York.
- Bart, R. 2011. *Svetla komora: nota o fotografiji*, prev. Radojičić, M. Beograd: Rad
- Bartes, Roland. 1999. „Smrt autora“. U *Suvremenu književne teorije*, ur. Beker, M. Zagreb: Matica Hrvatska. 197-201.
- Barthes, R. 1975. *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller. New York: Hill&Wang,
- Bašlar, G. 2006. *Poetika prostora*, prev. Filipović, F. Čačak: Gradac
- Bašlar, G. 2001. *Vazduh i snovi: o imaginaciji kretanja*, prev. Vuković, M. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Bemong, N. et al. 2010. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives* (eds.) Gent: Academia Press.
- Benjamin, V. 2011. *Izabrana dela. I, Jednosmerna ulica; Berlinsko detinjstvo; O fotografiji i umetnosti*, prev. Aćin, J. Beograd : Službeni glasnik
- Bergson, H. 1927. *Materija i memorija: o odnosu tela i duha*. Beograd: Geca Kon
- Bloom, H. 1987. Vladimir Nabokov. (ed.) New York: Chelsea
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*, prev. Filipović, F. Novi Sad: Svetovi.
- Boyde, B. 1991. *Vladimir Nabokov: the American Years*. Princeton: Princeton University Press.
- Boyde, B. 1990. Vladimir Nabokov; the Russian Years. Princeton: Princeton University Press.
- Boyde, B. 2001. *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness*. Christchurch: Cybereditions.
- Boyde, B. 1999. *Nabokov's Pale Fire: the Magic of Artistic Discovery*. Princeton: Princeton University Press.

- Bojm, S. 2005. *Budućnost nostalgije*, prev. Gluhbegović Z. i S. Simonović. Beograd: Geopoetika
- Borhes, H. L. 2005. *Istorija večnosti*. prev. Komnenić, M. Čačak: Gradac
- Botton, D.A. 2005. *Umjeće putovanja*. Zagreb: Karizma
- Brucolli, M. J.&Nabokov, D. (1989) *Selected Letters*
- Calvino, I. 1981. *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Zagreb: Znanje
- Carroll, Lewis 1970. *The Annotated Alice. With an Introduction and Notes by Martin Gardner*. London: Penguin Books.
- Certeau, M. 1994 *The Practice of Everyday Life*.
- Chaucer, G. 1998. *Canterbury Tales*, trans. Wright, D. Oxford: OUP.
- Conrad, J. 1926. *Complete Works*. 26 vols. Garden City, N.Y.: Doubleday, Page.
- Conrad, J. 1994. *Heart of Darkness*. London: Penguin Books
- Connor, S. (ed.). 2004. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christofides, D.P. El-Farra, N. H 2005. *Control of Nonlinear and Hybrid Process Systems: Designs for Uncertainty, Constraints and Time-Delays*. New York: Library of Congress.
- Delez, Ž. 2010. *Film. 2, Slika-vreme*, prev. Jovanović A. Ana. Beograd: Filmski centar Srbije
- Derrida, J. 1972. "White Mithology". In *the Margins of Philosophy*, trans. Bass, A. Chicago: University Chicago Press.
- Doležel, Lj. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Đurić-Paunović, I. 2008. *Osterova Amerika: hronotopske odlike književnog konstrukta Novog sveta*. Beograd: Filološki fakultet, doktorska disertacija
- Džojš, Dž. 2003. *Uliks*. prev. Paunović, Z. Beograd: Geopoetika.
- Einsten, S. M. 1987. *Non-indifferent Nature*, trans. Herbert Marshall, Cambridge: Cambridge UP.
- Eagleton, T. 1983. *Literary Theory*. London: Chatto and Windus

- Einstein, A. 192?. *Sidelights on Relativity*. transl. G.B. Jeffery and W. Perrett. New York: E. P. Dutton and Comp
- Eliade, M. 1959. *Cosmos and History : the Myth of the Eternal Return*, trans.Trask.W.R. New York: Harper and Brothers.
- Elijade, M. 1999. *Slike i simboli – Ogledi o magijsko religijskoj simbolici. Ogledi o magijsko-religijskoj simbolici*, prev. Dušan Janić, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Eliot, T. S. 1963. *Four Quartets*. London: Faber and Faber
- Eko, U. 2000. Kant i kljunar, prev. Radosavljević, M i Modrec, S. Beograd: Paidea.
- Falsetto, M. 2001. *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Westport: Praeger.
- Feldman, R. J. 1993. *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*. NY: Cornell University Press.
- Fell, P.J. 1983. Heidegger and Sartre: Essays on Being and Place. Columbia University Press.
- Fludernik, M. 2005. Time in narrative.— Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan,Marie Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 608–612.
- Fowler, A. 2012. *Literary Names: Personal Names in English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Frow, J. 2014. *Character and Person*. Oxford: Oxford University Press.
- Foucault, M. 1994. *The Order of Things*. New York: Vintage Books
- Foucault, M. 1984. “Of Other Spaces, Heterotopias”. In *Architecture, Mouvement, Continuité*.Vol.5.
- Fuko, M. 2005. *Hrestomatija*. Vojvođanska sociološka asocijacija.
- Grabes, H. 1977. *Fictious Biografies: Vladimir Nabokov's English Novels*. The Hague: Mounton&Co. B. V., Publishers
- Grishakova, M. 2012. *The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction*. Tartu: Tartu University Press.
- Hesse, B. 2005. ”The moon’s an arrant thief“ – ”Self-Reflexivity in Nabokov’s Pale Fire“. In Huber, W etal. *Self-reflexivity in Literature*. (eds.) Wurzburg:

- Konigshausen&Neumann <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2006/lal2006-01.pdf>
- Hutchion, L. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge
- Hačion, L. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. Gvozden, V. i Stanković Lj. Novi Sad: Svetovi.
- Hägglund, M. 2012. *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*. Harvard: Harvard University Press.
- Hassan, I. 1995. *Rumours of Change: Essays of Five Decades*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Heise, Ursula K. 1997. *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutchion, L. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge
- Hutchison, D.S. 1992. *Cervantine Journeys*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Jovanović, A. A. V. 2012. *Glasovi i tišine*. Beograd: Mono i Manjana.
- Kafka, F. 1971. *Completed Stories*. New York: Schocken Books.
- Kaplan, C. 1996. *The Questions of Travel: Postmodern Discourses on Displacement*. Durham&London: Duke University Press.
- Karges, J. 1985. *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*. Ann Arbor: Ardis
- Karlinsky, S. (1979). *Wilson's Letters to Nabokov*
- Kermode, F. 1968. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. London: Oxford University Press.
- Kershner, R.B. 1989. *Joyce, Bakhtin, and popular literature: chronicles of disorder*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Keunen, B. 2000. "Bakhtin, Genre Theory and Theoretical Comparative Literature: Chronotopes as Memory Schemata". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: a WWWeb Journal* 2,2: 25 pars. 4 December 2016 <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu>
- Korte, B. 2000. *English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Explorations*. Basingstone: Macmillan Press
- Kovacs, Z. 2010. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Laderman, D. 2002. *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.



- Ladin, J. 1999. "Fleshing Out the Chronotope". *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. ed. Caryl Emerson. New York: Hall, 1999. (212-36).
- Lefebvre, H. 1992. *Production of Space*, trans. Nickolson- Smith, D. Maiden: Blackwell Publishers Inc
- Lefebvre, M. 2006. *Landscape and Film*. New York: Routledge
- Le Guin, K. U. 1974. *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*. New York: Harper&Row.
- Lipovšek, E. Kesić S. 2015. *Commodification of Culture in Fiction-induced Tourism*. Novi Sad: TIMS Acta.
- Love, O. J. 1970. *Worlds in Consciousness; Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press
- Lukács, G. 1968. *Teorija romana : jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. prev, Prohić, K. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Lyotard, J.F. 1984. *The Postmodern Condition*. University of Minnesota Press.
- Maddox, L. 1983. *Nabokov's Novels in English*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Mattison, L. 2013. Nabokov's Aesthetic Bergsonism: An Intuitive, Reperceptualized Time. Vol.46, No.1, Mosaic Winnipeg
- Medarić, M. 1989. *Od Mašenjke do Lolite: Pripovjedački svijet Vladimira Nabokova*. Zagreb
- Mendilow, Adam A. 1965. *Time and the Novel*. New York: Humanities Press
- Meyerhoff. 1960. *Time in Literature*. Berkeley: University of California Press
- McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Morris, P. 1994. *The Bakhtin Reader*. London: Arnold Publishers.
- Morson, G. S&Emerson, C. 1990. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, California: Stanford University Press
- Nikolajeva, M. 2005. *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc.
- Nabokov, D. 1989. *Selected Letters 1940-1977*, (eds.) Nabokov, D. & M. J. Bruccoli.

- New York: Harcourt Brace Jovanovich/ Bruccoli Clark Layman.
- Nabokov, V. 1971. *Nikolai Gogol*. New York: Library Of Congress.
- Nabokov, V. 2003. *Stvarni život Sebastijana Najta*, prev. Radović, Lj.M. Beograd: Rad.
- Nabokov, V. 2009. *Laurin Original*. Beograd: NNK International.
- Naiman, E. 2010. *Nabokov, Perversely*. Ithaca: Cornell University Press.
- Nikolajeva, M. 2005. *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*.  
Oxford: The Scarecrow Press, Inc.
- Niče, F. 1978. *Tako je govorio Zaratustra*. Oktoih: Podgorica.
- Niče, F. 1984. *Vesela nauka*, prev. M. Tabaković. Beograd: Grafos
- Nietzsche, F. 1978. *Volja za moć*. Zagreb: Izdavačko knjižarska radna organizacija  
Mladost.
- Norman, W. 2009. *Transitional Nabokov*, (eds.) Bern: Peter Lang
- Nortwick, V. T. 1996. *Somewhere I have never travelled: The Hero's Journey*. New  
York: Oxford University Press
- Packman, D. 1981. *The Structure of Literary Desire*. Columbia, MO: University of  
Missouri Press.
- Page, N. 1997. *Vladimir Nabokov: Critical Heritage*. London: Routledge.
- Paine, S. 1981. *Beckett, Nabokov, Nin: Motives and Modernism*. Port Washington,  
NY: Kennikat.
- Pamuk, O. 2006. „Okrutnost, lepota, vreme – O *Adi i Loliti Nabokova*“. *Druge boje: eseji*
- Parker, J. S. 1987. *Understanding Vladimir Nabokov*. Columbia: University of South  
Carolina Press. Ang
- Peterson, Dale E. „Nabokov and the Poe-etics of Composition.“ *Slavic and East  
European Journal* 33, no. 1 (Spring 1989), 95-107.  
*i jedna priča*. Beograd: Geopoetika. (142-147).
- Pfister, M. 1996. *The Fatal Gift of Beauty: The Italies of British Travellers: an Annotated  
Anthology*, Amsterdam: Rodopi
- Paunović, Z. 1997. *Gutači blede vatre*. Beograd: Prosveta.
- Pichova, H. 2002. *The Art of Memory in Exile: Vladimir Nabokov Milan Kundera*.  
Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

- Pifer, E. 2003. Vladimir Nabokov's Lolita: Casebook. Oxford: Oxford University Press  
Rečnik Matice srpske.
- Prop, V. 1982. *Morfologija bajke*, prev. Vujičić, P. et al. Beograd : Prosveta
- Prust, M. 2007. *U traganju za minulim vremenom.*(1) *U Svanovom kraju*. prev. Živojin Živojnović. Beograd: Paidea.
- Ristić, M. 1952. *Prostor-vreme: Eseji i članci*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.
- Ricoeur, P. 1984. Time and Narrative, Volume 1, trans.McLaughlin, K. & Pellauer, D. Chicago: University of Chicago.
- Rivers, J. & C. Nicol, ed. 1982. Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work. Austin: University of Texas Press.
- Ristić, M. 1952. *Prostor-vreme: Eseji i članci*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.
- Robinson, Marc, ed. *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. New: Harcour Brace, 1994.
- Rowe, W. W. 1981. *Nabokov's Spectral Dimensions*. Ann Arbor: Ardis
- Rowe, W. W. 1981. *Nabokov's Deceptive World*.
- Rushdie, S. 1991. *Imaginary Homelands*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Rutledge, D. S. 2011. *Nabokov's Permanent Mystery: The Expression of Metaphysics of His Work*. Jefferson, N.C: McFarland.
- Ryan, M. 2009. "Temporal Paradoxes in Narrative". In *Style*. Vol.43, No.2, 142-164.
- Said, E. 2000. *Reflections on Exile*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schuman, S. 2014. Nabokov's Shakespeare. Bloomsbury Publishing.
- Shaffer, W. B. & Wong, F. C. 2008. *Conversations with Kazuo Ishiguro*, (eds.). Jackson: University Press of Mississippi.
- Seidel, M. 1986. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Sodža, E. V. 2013. *Postmoderne geografije: reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, prev. Mastilović, R. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum

- Spengler, C. 2009. *Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*. New York&Oxford: Berhahn Books
- Smethurst, P. 2000. *The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Literature*. Amsterdam: Rodopi.
- Serres, M. 1983. *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Steiner, G. 1998. *Language and Science: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Stegner, P. 1966. *Escape into Aesthetics: the Art of Vladimir Nabokov*. New York: The Dial Press.
- Straumann, B. 2008. *Figurations of Exile in Hitchcock and Nabokov*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tammi, P. 1985. *Problem's of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia. Bibmaticsrps.
- Tanner, T. 1992. "In a superior style", *The Times Literary Supplement*
- Tobin, D. P. 187. *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Toker, L. 1989. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Ithaca: Cornell University Press.
- Tolstoj, L.N.1968. *Ana Karenjina*. Beograd: Prosveta. (i-xxvii)
- Trilling, L. 1950. *Liberal Imagination*. New York : Charles Scribner's Sons
- Trim, R. 2010. "Conceptual networking theory in metaphor evolution: Diachronic variation in models of love (223-261),(eds.) Winters, E.M. Tissari, H. Allan, K. *In Historical Cognitive Linguistics*. Berlin&New York: Walter de Gruyter Mouton.
- Van Gennep, A. 2005. *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala*, prev. Loma, J. Novi Sad: Srpska književna zadruga
- Vice, S. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester&New York: Manchester University Press.
- Vukčević, R. 2002. *Reading American Literature: a critical anthology*. (ed.) Podgorica: Univerzitet Crne Gore; Cetinje: Obod. Ang
- Vulf, V. (1956). *Eseji*, Beograd: Nolit, Beograd, str. 81-3.

- Wellek, R. Warren, A. 1991. *Teorija književnosti*, prev. Spasić, A. Đorđević, S. Beograd: Nolit.
- Wells, H.B. *The Time Machine*.
- Werner, H. C. 1999. *Literary Texts as Nonlinear Patterns: A Chaotic Reading of Rainforest, Transparent Things, Travesty and Tristram Shandy*. Göteborg: Chatto&Windus.
- Wood, M. 1994. *The Magician's Doubts. Nabokov and the Risks of Fiction*. London: Chatto&Windus.
- Zilcosky, J. 2004. "The Writer as a Nomad? The Art of Getting Lost". In *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, Vol 6. Issue 2
- Zilcosky, J. 2008. *Writing Travel: The Poetics and Politics of the Modern, (ed.) Journey*. Toronto: University of Toronto Press

## BIOGRAFIJA

Smiljka Kesić, rođena je 26.7.1979. godine u Pančevu gde je završila Gimnaziju *Uroš Predić*. Diplomirala je engleski jezik i književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu, a potom je na istom fakultetu stekla zvanje magistra filoloških nauka i odbranila magistarsku tezu pod nazivom “Problem izolovanosti u modernoj engleskoj književnosti – *Srce tame, Portret umetnika u mladosti, Ka svetioniku, Četiri kvarteta*. Radi kao predavač za engleski jezik na Visokoj turističkoj školi strukovnih studija u Beogradu. Prethodno je radila kao profesor engleskog jezika u Centru za strane jezike Zadužbine Ilije M. Kolarca i u ispitnom odeljenju *Britanskog saveta*. Takođe, anažovana je i kao samostalni prevodilac. Učestvuje na seminarima i međunarodnim konferencijama.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Били Јуркесич  
број уписа —

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ХРОНОТОП ПУТА У РОМАНИМА ВЛАДИМИРА  
НАБОКОВА — АМЕРИЧКИ КОРПУС

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 27. април 2016.

Били Јуркесич

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Смиљка Кесич

Број уписа — / —

Студијски програм — / —

Наслов рада Хронолошки пута у романима Владимира

Ментор проф. др Александра Јовановић *Набојева  
— амерички  
корисе*

Потписани Смиљка Кесич

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 27. априла 2016.

Потпис докторанда

Смиљка Кесич



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ХРОНОТОГ ПУТА У РОМАНИМА ВЛАДИМИРА  
НАБОВОГА - АМЕРИЧКИ КОРТУС

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 27. април 2016.

Потпис докторанда

Билиборковић