



*Lolita na  
pozornici*

**Bojana Vujin**

**Bojana Vujin**

**LOLITA NA POZORNICI**

**Dramsko stvaralaštvo Vladimira Nabokova**



Novi Sad, 2019.

UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD  
21000 Novi Sad  
Dr Zorana Đinđića br. 2  
www.ff.uns.ac.rs

*Za izdavača*  
Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, dekan

Bojana Vujin  
**Lolita na pozornici: dramsko stvaralaštvo Vladimira Nabokova**

*Recenzenti*  
Dr Zoran Paunović, redovni profesor Univerziteta u Novom Sadu i akademik  
SANU

Dr Aleksandra Jovanović, redovni profesor Univerziteta u Beogradu  
Dr Nataša Kampmark, lecturer, La Trobe University, Melburn, Australija

*Lektura*  
Bojana Vujin

*Dizajn korica*  
Bojana Vujin

*Tehnička priprema*  
Igor Lekić

ISBN  
978-86-6065-538-9



Novi Sad, 2019.

Zabranjeno preštampavanje i fotokopiranje. Sva prava zadržavaju izdavač i autor.

## SADRŽAJ:

Nabokov i drama .....	5
<i>Dedica</i> : Početnički koraci u drami .....	17
<i>Pol</i> : Od stvarnosti do „stvarnosti“ .....	33
<i>Tragedija gospodina Morna</i> : Šekspirovski delirijum revolucije.....	43
<i>Čovek iz SSSR</i> : Iza kulisa emigrantskog života.....	63
<i>Događaj</i> : Čekajući revizora.....	75
<i>Izum Valcera</i> : Džojsovska tragedija sna.....	93
<i>Lolita</i> : Jedan pripovedač traži dramskog pisca.....	111
<i>Bleda vatra</i> : Timon Atinjanin u Americi .....	127
<i>Ada</i> : Čehov i Šekspir u režiji Stana Slavskog.....	141
<i>Pogledaj arlekine!</i> : Komedijski del arte na nabokovljevski način.....	157
Od knjige do pozornice i natrag .....	169
Beleška o autorki.....	179
Bibliografija .....	181



## NABOKOV I DRAMA

Na pomen imena Vladimira Vladimiroviča Nabokova (1899–1977), većina čitalaca, kako onih ležernijih, koji znaju da imenuju najpoznatije delo većine takozvanih „velikih“ pisaca, tako i onih koji se nešto podrobnije bave čitanjem, setiće se – s pravom – *Lolite*.<sup>1</sup> Oni koji su malo bolje upoznati s Nabokovljevim opusom znaće da navedu nazive barem nekoliko njegovih značajnijih knjiga, koje će, ako se razumna sumnja ostavi po strani, sve spadati u romane. Čitaoci kojima je Nabokov česta lektira upoznati su, takođe, i sa činjenicom da je on, pored romana, pisao i pripovetke i pesme. Možda ima čak i onih koji će se setiti njegovih šahovskih problema, no, ti bi svakako već mogli da se svrstaju u obožavaoce, pa nam nisu od naročite koristi u ovoj mentalnoj vežbi. Ako pak izađemo iz prvih redova rezervisanih za najveće poštovaoce, primetićemo da je broj čitalaca koji nešto više znaju o Nabokovljevim izletima u dramski književni rod daleko manji. Naravno, nameće se pitanje zbog čega je to tako. Premda nije izrazito teško na njega odgovoriti, mora se napomenuti da je ipak potrebno malo se dublje zagledati u Nabokovljevo delo – kako dramsko, tako i prozno – ne bi li taj odgovor bio što sveobuhvatniji i zaokruženiji.

Pre svega, Nabokovljevo dramsko delo ostalo je u senci njegovih romana zato što su – jednostavno i iskreno rečeno – njegovi romani bolji nego njegove drame. To je, dakako, razumljivo, pošto su drame pisane u ranoj fazi njegove spisateljske karijere, kada je još pronalazio svoj originalni glas i kada su i romani nosili tek prizvuk budućeg Nabokova – na primer, njegov prvi roman, *Mašenjka* (1926), tek na kraju, u tragovima, podseća na kasnija, zrela dela. Takođe, za jednog

---

<sup>1</sup> Kako je sam Nabokov naveo u jednom intervjuu, „Slavna je Lolita, a ne ja.“

romanopisca čiji se jezički izraz može nazvati jednim od najtoplijih, najprefinjenijih i najkompleksnijih izraza u književnosti uopšte, svedeni jezik drame nekako i nije najefikasnije sredstvo prenošenja ideja, misli i osećanja. Drugim rečima, piscu čije je delo u velikoj meri određeno upravo bogatim, slojevitim i rečitim jezikom, jednostavno ne odgovara način izražavanja koji se na pozornici – ne sme se, naravno, zaboraviti da se drame, barem većina njih, pišu prevashodno za izvođenje, a tek potom za čitanje – smatra prirodnim i tečnim. Ipak, premda bismo možda mogli biti zahvalni Nabokovu što je s vremenom<sup>2</sup> napustio dramski književni rod i posvetio se isključivo prozi, te nam darovao svoje sjajne romane, moramo ga pratiti od samih početaka – priča, pesama, ranih romana i drama – kako bismo sagledali razvoj njegove stvaralačke mašte, te uočili pojavljivanje i kristalisanje tema i ideja koje će u velikoj meri opsedati njegova zrela dela i uobličiti njihove svetove.

Nastale između 1923. i 1938. godine, za vreme piščevog emigrantskog bitisanja u Berlinu i Parizu, Nabokovljeve drame mogu se posmatrati kao neka vrsta njegove književne adolescencije. Kad je reč o najranijim komadima, jednočinkama u stihu *Dedica* (*The Grand-dad*, 1923) i *Pol* (*The Pole*, 1924), više se sličnosti može naći s njegovom neoromantičarskom, sladunjavom poezijom nego sa kasnijim delima, mada se ne može reći da u njima nema trenutaka u kojima je moguće videti, istina, jedva primetan, nagoveštaj zrelog Nabokova. *Tragedija gospodina Morna* (*The Tragedy of Mister Morn*, 1924) tematski se lepo uklapa u njegovo stvaralaštvo, ali je toliko očigledna imitacija Šekspira da nije ni čudo što nikad nije izvedena i što je rukopis decenijama ležao u

---

<sup>2</sup> Poslednje „dramsko“ delo koje je Nabokov napisao jeste scenario za Kjubrikovu *Lolitu*, koji – mora se napomenuti – u najvećoj meri nije ni korišćen u filmu.

Kongresnoj biblioteci, da bi bio objavljen tek krajem dvadesetog veka na ruskom jeziku, a tek početkom dvadeset prvog preveden na engleski. *Čovek iz SSSR* (*The Man from the USSR*, 1926) uspješniji je komad od *Dedice* i *Pola*, iako možda manje zanimljiv od *Morna*, međutim, i on mnogo više zajedničkog ima sa *Mašenjkom* nego sa *Lolitom*. Tek u kasnijim dramama, *Događaju* (*The Event*, 1938), i pre svega *Izumu Valcera* (*The Waltz Invention*, 1938) možemo prepoznati pero onog Nabokova koga smo upoznali preko romana.

Ipak, *neki* elementi nabokovljevske mogu se uočiti u svim ovim komadima, a to su pre svega teme i motivi koje pisac istražuje. U uvodnom eseju knjizi *The Man from the USSR and Other Plays*, naslovljenom "Nabokov and the Theatre", Dmitrij Nabokov navodi neke od njih: stvarnost, ili, kako bi sâm Nabokov rekao, „stvarnost“<sup>3</sup>, kao i odnos između života i umetnosti, zatim dvojnika (književnu tvorevinu nadasve popularnu kod ruskih pisaca devetnaestog veka, pre svega kod Nabokovu omraženog Dostojevskog), te putovanje i s njim povezane ideje osiromašenog lugalice i bezdomstva.

*Dedica*, tako, jeste priča o aristokrati koga je Francuska revolucija lišila dotadašnjeg načina života i koji je samo zahvaljujući ludoj sreći uspeo da sačuva živu glavu; no, sve ga je to koštalo dvadeset pet godina lutanja, do ponovnog, konačnog susreta sa sudbinom, oličenom u njegovom starom i već senilnom dželatuu. Ovde se dá primetiti sličnost sa životom samog autora, kao i njegovo kasnije korišćenje slučajnosti kao, kako to kaže Alfred Apel, načina da se uoče obrasci koji čine život, te da se postignu „šokantna tumačenja prostora i vremena“ (*The Annotated Lolita* xxvii). Takođe, valja naglasiti i određenu sličnost sa romanom

---

<sup>3</sup> U pogovoru *Loliti*, od 12. novembra 1956. godine, Nabokov kaže da je stvarnost „jedna od malo reči koje ništa ne znače bez navodnika“ (*Lolita* 306).



*Poziv na pogubljenje* (*Invitation to a Beheading*, 1935), u kojem je takođe dosta prostora posvećeno razvijanju odnosa između osuđenika i dželata.

*Pol*, s druge strane, jeste jednočinka u kojoj Nabokov zamišlja poslednje časove članova ekspedicije koji su, pod vođstvom Roberta Skota, krenuli u osvajanje Južnog pola, samo da bi na njemu već zatekli norvešku zastavu i kasnije umrli od iscrpljenosti, hladnoće i gladi. I ovde možemo uočiti određene elemente koji podsećaju na piščev život,<sup>4</sup> kao i insistiranje na subjektivnoj stvarnosti, makar ona bila samo delirično buncanje.

*Tragedija gospodina Morna*, poput mnogih zrelih Nabokovljevih dela, od *Lužinove odbrane* do *Blede vatre*, preispituje slojeve iluzije i stvarnosti, kroz šekspirovski motiv prurušenog kralja i kalderonovsku ideju života kao sna, a radnju smešta u vreme i mesto iz bajke, dok istovremeno aludira na Oktobarsku revoluciju i izgubljeni dom. Lik Stranca, koji tvrdi da je sve što se odvija na pozornici plod njegove uobrazilje, nagoveštava neke kasnije Nabokovljeve junake, a najavljuje i njegova metafiktivna promišljanja o prirodi autorstva i procesu stvaranja umetničkog dela.

Protagonista *Čoveka iz SSSR* pak pretvara se da podržava sovjetsku vlast, dok je u stvari član organizacije koja radi protiv nje, a u samom komadu, „scenama iz života emigranata“ može se uočiti sličnost sa *Mašenjkom*, „romanom o životu emigranata“, kako su ova dva dela reklamirana berlinskoj pozorišnoj publici, odnosno, čitaocima (Boyd, *The Russian Years* 263). Za Nabokova tipično odmicanje od tradicije može se

---

<sup>4</sup> Nabokovljev pradeda je na početku devetnaestog veka učestvovao u jednoj arktičkoj ekspediciji i dao ime Nabokovljevoj reci na Novoj Zemlji, odnosno, na ruskom, Novoj Zembli.

sagledati u tome što se u komadu, umesto klasične „drame u drami“, odvija „film u drami“.

*Događaj*, koji unekoliko podseća na Gogoljevog *Revizora*, nadovezuje se na ovo, te se u isto vreme i oslanja na tradiciju (pre svega rusku) i otklanja od nje. Radnja drame odvija se oko „događaja“ do koga na kraju ni ne dolazi, pošto se sve vreme očekuje dolazak opasnog bivšeg zatvorenika koji, kako se pretpostavlja, radi o glavi glavnom junaku i njegovoj ženi, da bi se na kraju otkrilo da je on samo u prolazu, te da zauvek odlazi u inostranstvo. I ovde se Nabokov poigrava stvarnošću (zamišljenim i stvarnim raspletom događaja) i umetnošću (počevši od toga što je glavni junak slikar), a likovi već počinju da liče na one koji naseljavaju njegove kasnije romane (detektiv Barbošin je, tako, bizaran i lud, ali krajnje zabavan, poput Čarlsa Kinbota, dok Antonina Pavlovna veoma liči na madmoazel Larivijer iz *Ade*).

Najzad, *Izum Valcera*, priča o pronalazaču koji je u stanju da digne u vazduh bilo šta sa bilo koje udaljenosti nagoveštava i umetnikasanjara-ludaka poput Hamberta i Vanove filozofsko-naučne tekstove u *Adi*<sup>5</sup>. Drama dosta toga duguje deliričnom petnaestom poglavlju Džojsovog *Uliksa*, a dvojni završetak (onaj izmaštani i onaj stvarni), kao i činjenica što je glavni junak izumitelj, ukazuju na centralne teme u Nabokovljevom delu – stvarnost i umetnost.

U svim navedenim dramama, dakle, moguće je izdvojiti nešto od onoga što čini delo zrelog Nabokova. Uočavanjem, opisivanjem i analiziranjem ovih elemenata u njihovom, takoreći, embrionalnom stadijumu, možemo pokušati da prodremo i u njihove kasnije inkarnacije, te tako možda bolje razumeti piščevo delo uopšte.

---

<sup>5</sup> Ovim se detaljnije bavim u: Bojana Vujin, „Filozofija vremena kao oblik umetnosti: *Tekstura vremena* Vana Vina u Nabokovljevoj *Adi*“ (vid. Bibliografiju).

Ako se vratimo razlozima zbog kojih je Nabokov dramski pisac umnogome nepoznat čitalaštvu, moramo se dotaći i onih praktičnih. Pored toga što su, u poređenju s njegovim romanima, književno i strukturno manjkave, Nabokovljeve drame ostale su nezapažene i zbog toga što su, napisane na ruskom jeziku, dugo ostale neprevedene. Verovatno autor, zauzet prevođenjem i nadgledanjem prevođenja svojih romana, nije stigao da potrebnu pažnju posveti i svojim komadima,<sup>6</sup> no, dramu ipak nije u potpunosti zaboravio.

Naime, po dolasku u Ameriku, Nabokovljevo prvo predavačko angažovanje na nekom univerzitetu bio je upravo kurs iz drame, držan na Stenfordu 1941. godine. Profesor Henri Lanc, sa tamošnje Katedre za slavistiku, Nabokovu je rekao da bi valjalo da „stavi naglasak na ‘praktično dramsko pisanje’: ‘U svim svojim promotivnim napomenama i pamfletima naglašavam vaše kvalifikacije ruskog dramskog pisca, jer je – kao što ste verovatno i sami otkrili – dramska književnost u Americi najpopularnija i najpraktičnija vrsta književnosti, i ako budete imali nekih studenata na tom kursu, biće to studenti dramaturgije“ (Boyd, *The American Years* 22). Nabokov je vrlo ozbiljno shvatio ovaj kurs, i za njegovu pripremu koristio je obilje tekstova, što originalnih drama – uključujući, između ostalih, Šekspirove, O'Nilove i Ibzenove; što priručnika za pisanje drama i pozorišnih udžbenika uopšte (na primer, izuzetno je cenio Stanislavskog). Međutim, kako kaže Brajan Bojd, Lancov predlog da se Nabokov usredsredi na praktično dramsko pisanje dat je osobi za koju je postojala najmanja verovatnoća da će ga prihvatiti,

---

<sup>6</sup> Prevodilac Nabokovljevih drama na engleski jeste Dmitrij Nabokov. Jedini izuzeci jesu drame *Izum Valcera*, koju su u koautorstvu preveli Vladimir i Dmitrij Nabokov, te *Tragedija gospodina Morna*, koju su, tek 2012. godine, na engleski jezik preveli Anastasija Tolstoj i Tomas Karšan.

pošto je Nabokov na časovima insistirao da „glavni cilj dramskog pisca nije da napiše uspešan, već besmrtn komad“ (*The American Years* 30).

Ni njegovo mišljenje o pozorišnoj publici nije bilo baš laskavo, a komade koje je sa studentima analizirao koristio je kao priručnike za ono što *ne* treba raditi – ni Šekspir ni Čehov, bez obzira na to što im se izuzetno divio, nisu bili pošteđeni njegove kritike. U esejima nastalim na osnovu njegovih predavanja, nazvanim „Dramsko pisanje“ (“Playwrighting”) i „Tragedija tragedije“ (“The Tragedy of Tragedy”), jasno se vide Nabokovljevi stavovi o pisanju, čitanju i izvođenju dramskih komada. Tu on navodi svoju osnovnu dramsku formulu, koja važi ne samo na sceni, već i kad se komad čita – da „scena ne treba da bude previše knjiška, a knjiga ne previše scenska“ (*The Man from the USSR and Other Plays*, “Playwrighting” 320), kao i da je odnos publike i drame koja se odvija na pozornici takav da je publika svesna drame, ali nema nikakvu moć nad njom, dok je drama nesvesna publike, ali ima moć da je pokrene (321). Takođe, na osnovu jedne njegove rečenice može se videti u čemu je zapravo problem sa njegovim dramama kada se one posmatraju sa teatrološkog aspekta: „Moja tema je pisanje komada, a ne postavljanje drama na scenu.“ (319)

Kako primećuje Samjuel Šuman, Nabokov je bio „prevashodno romanopisac, i to romanopisac kojeg je naročito brinula kontrola nad narativom. Očigledno mu je smetalo kako dramski pisci gube tu kontrolu: glumci, reditelji, tehničari otimaju reči dramskog pisca.“ (Schuman 155) To se jasno vidi i u Nabokovljevim promišljanjima o drami i pozorištu, jer drama na sceni je, kako on kaže, zasnovana na saradnji, „a saradnja svakako nikada neće stvoriti ništa što je trajno kao delo jednog čoveka, jer, ma koliko talentovani bili pojedinci, krajnji rezultat će neizbežno biti kompromis između njihovih talenata, određena prosečnost“ (*The Man*

*from the USSR and Other Plays*, "The Tragedy of Tragedy" 323). Po Nabokovu, i Šekspirovi komadi trpe izobličenje kad se postavljaju na scenu, jer „Šekspirova verbalna poetska struktura jeste nešto najbolje što je svet ikada video, i beskrajno je superiorna u odnosu na strukturu njegovih drama kao drama. Kod Šekspira je glavna metafora, a ne drama.“ (*Strong Opinions* 89–90)

Kada je reč o drugim dramskim piscima, Nabokov ni o njima, baš kao ni o većini romanopisaca, nema lepo mišljenje: „Najpopularniji jučerašnji komadi na nivou su najgorih jučerašnjih romana. Najbolji današnji komadi na nivou su priča iz časopisa i debelih bestselera. A najviši oblik dramske umetnosti – tragedija – u najboljem je slučaju mehanička igračka napravljena u Grčkoj koju deca navijaju na tepihu a potom je prate, puzeći na sve četiri.“ ("The Tragedy of Tragedy" 327) Nabokov se ne slaže ni sa većinom pozorišnih konvencija (na primer, načinima na koje se publika upućuje u stanje stvari pre početka komada ili obaveštava u onome što se dogodilo u međuvremenu, to jest, između dva čina), a, kao poslovični elitista, nije sklon ni „običnoj publici“ – naime, on smatra da je „jedina publika koju dramski pisac mora da zamišlja ona idealna, to jest, *on sâm*“ (342). Kad se ove ideje uzmu u obzir, ne čudi što je Nabokov bio uspešniji kao romanopisac, premda i u njegovim dramama, kao što ćemo videti, ima prijatnih iznenađenja – istina, uglavnom onda kada vlastite teorijske zahteve nije prevodio u dramaturšku praksu.

Ne može se, ipak, tvrditi da je Nabokov potpuno nevičan pisanju za scenu – međutim, moglo bi se reći da njegov dramski talenat dolazi do punog izražaja tek kada je ovakav način pisanja sekundaran u njegovom delu. Drugim rečima, kada u potpunosti pokušava da ispriča priču kroz dramu, Nabokov se suočava sa svojim, pre svega teatrološkim,

ograničenjima i efekat biva umanjen. Kada, međutim, za dramom posegne samo u određenim trenucima, a u okviru one vrste književnosti u kojoj je, bez ikakve sumnje, pravi virtuoz – romanu, scene koje na ovaj način naglašava ili pak izdvaja ostvaruju svoj cilj i postaju veoma upečatljive. Sigi Frenk primećuje da „Nabokov često aludira na pozorište u svojim romanima, kada se naizgled stabilna realnost podeli na mnogo svetova koji jedni druge i osporavaju i nadopunjuju“ (“Exile in Theatre” 656). S tim u vezi, i određeni elementi drame koji ne moraju da budu samo dijaloške partije igraju dosta značajnu ulogu u mnogima od Nabokovljevih američkih romana. Oni na koje ću se osvrnuti u ovoj knjizi jesu *Lolita* (*Lolita*, 1955), *Bleda vatra* (*Pale Fire*, 1962), *Ada* (*Ada*, 1969) i *Pogledaj arlekine!* (*Look at the Harlequins!*, 1974).

Razlog baš ovakvog odabira lako će razumeti svako ko se iole razume u nabokovologiju: *Lolita*, *Bleda vatra* i *Ada*, po mišljenju većine kritičara, jesu tri najbolja i najznačajnija američka romana Vladimira Nabokova, tako da je u njima najlakše uočiti sve ono što njihovog autora izdvaja od ostalih pisaca i čini njegovo delo posebnim i autentičnim. Roman *Pogledaj arlekine!*, s druge strane, svesno je koncipiran kao svojevrсна autoparodija piščevog pripovedačkog stila i tematskih preokupacija, te bi bilo zanimljivo na njegovom primeru sagledati kako je Nabokov posmatrao vlastitu tendenciju da koristi pozorišne motive u romanu.

*Lolita* obiluje dramskim elementima – kako scenama za koje su date didaskalije (na primer, čuvena scena sa jabukom u kojoj Lolita ispruži noge Hambertu u krilo), tako i raznim aspektima vezanim za pozorište i dramu uopšte – kao što su Lolitina želja da igra u školskom komadu i činjenica da je Kvilti dramski pisac. Ovo dosta doprinosi

vizuelnosti proze, a utiče i na osnovne ideje pretvornosti, stvarnosti i umetnosti koje Nabokov istražuje u ovom romanu.

*Bleda vatra* takođe sadrži dosta dramskih elemenata, počevši od samog naslova preuzetog iz Šekspirovog *Timona Atinjanina*, pa do uloge koju pozorište ima u životu kralja Čarlsa Voljenog (koji upravo zahvaljujući prijatelju glumcu i tajnom prolazu koji vodi u pozorište uspeva da pobegne iz Zemle). Osim toga, neke epizode u romanu napisane su u obliku dramskog teksta (recimo, „Duh u ambaru“), a ne sme se zaboraviti ni Kinbotova izjava, na samom kraju Komentara, da će „možda skuvati pozorišni komad, staromodnu melodramu sa tri glavna lika: ludakom koji namerava da ubije imaginarnog kralja, drugim ludakom koji zamišlja da je taj kralj, i istaknutim starim pesnikom koji slučajno uleti u putanju vatre, i nestaje u sukobu između dve izmišljotine“ (*Bleda vatra* 226). Ovo Kinbotovo objašnjenje, kako i dolikuje Nabokovu, u isto vreme i prosvetljuje i zbunjuje čitaoca.

U romanu *Ada*, i Ada i njena majka su glumice, dijaloga ima mnogo, a Vanova promišljanja o prostoru i vremenu ponešto duguju Nabokovljevim dramama, pre svega *Izumu Valcera*. Takođe, tema dvojnika, istražena u dramama poput *Događaja* i *Izuma Valcera* ovde dobija svoju apoteozu, s obzirom na to da je udvojen ceo svet. Brojne su i aluzije na dramu kao književni rod i dramske pisce, pre svega Šekspira i Čehova, sa kojima Nabokov stupa u parodijski intertekstualni dijalog.

Roman *Pogledaj arlekine!*, najzad, ima mnogo dramskih elemenata, među kojima prednjači sjajna pozorišna scena u petom poglavlju četvrtog dela koja odlično dočarava odnose između likova, te pokazuje koliko je nedorečenost, tipičnija za dramu nego za roman, katkad izražajnije sredstvo od bogate proze. Nameće se, dakle, zaključak, da Nabokov, koji je pre svega romanopisac, najbolje rezultate u drami

postiže upravo onda kad je ona svedena na elemente koji učestvuju u prozi, zbog toga što u tim kratkim trenucima on uspeva da izvuče ono najbolje iz dramske forme, a da pritom ne mora da vodi računa o gledaocima, već samo o čitaocima svojih dela.

Veza između Nabokova pisca drama i Nabokova pisca romana, te uticaj ovog prvog na ovog potonjeg nije, dakle, nešto što se može prenebregnuti. Duško Paunković, u pogovoru drami *Događaj*, navodi da je „za autora koji se smatra ‘filmskim’, čija se proza karakteriše kao ‘vizuelna’ i teatralizovana, dobrodošlo ... upoznavanje sa [dramskom] stranom stvaralaštva, u kojoj su te osobine najjače došle do izražaja“ (83). Iako je njegovo interesovanje za dramu bilo sporadično, i iako, po svemu sudeći, nije naročito voleo pozorište, smatrajući ga osrednjom umetničkom formom (Frank, “Exile in Theatre” 629–630), Nabokov je ipak pisao drame, a motivu pozorišta posvećivao dosta pažnje u svojim romanima. Buduća pokolenja ga, kako napominje Galja Diment, „verovatno neće pamti kao velikog dramskog pisca“ (Alexandrov 586), ali to ne mora da znači da drama ne igra značajnu ulogu u njegovom stvaralaštvu. Šire posmatrano, Vladimir Nabokov se stalno iznova bavi istim pitanjima, toliko da se granice između njegovih dela zamagljuju, istanjuju, pa čak i brišu, dok se sve ne pretvori u jedan veliki, složeni sistem u kojem se isti koncepti prepliću na dva jezika (Barabtarlo 111). A bez obzira na to da li ih je protkao kroz dramski ili prozni tekst, ti koncepti, odnosno teme koje on istražuje uvek su iste: život i umetnost, njihov međusobni odnos, kao i priroda same „stvarnosti“.





## **DEDICA**

### **Početnički koraci u drami**

Završena u junu 1923, a objavljena u Berlinu, u časopisu *Rul'* (Рулъ), 14. oktobra iste godine, *Dedica* (*The Grand-dad*) jeste prva sačuvana Nabokovljeva drama.<sup>7</sup> Ova jednočinka u stihu napisana je – kao, uostalom, sve Nabokovljeve drame – na ruskom jeziku, a na engleski ju je preveo Dmitrij Nabokov. Radnja drame smeštena je u Francusku, 1816. godine. Kako bi se zaštitio od jake kiše, putnik namernik se sklanja u kuću jedne seoske porodice. Saznajemo da je on nekadašnji aristokrata koji je lutajući proveo dvadeset pet godina, od trenutka kad ga je od giljotine spasao iznenadni požar. Ljudi kod kojih se sklonio već se godinama staraju o jednom čoveku koji je – star, senilan i izgubljen – stigao u njihovo selo i ostao u njihovoj porodici, gde je stekao nadimak „Dedica“. Ispostavlja se da je Dedica dželat kome pre dvadeset pet godina nije pošlo za rukom da obezglavi putnika (De Merivala), i koji, prepoznavši ga, besomučno pokušava da dovrši započeto. Potkraj drame, Dedica i De Merival se rvu, i Dedica umire.

---

<sup>7</sup> Nabokov je pre *Dedice* napisao nekoliko dramoleta, ali one nisu sačuvane, niti ih je Dmitrij Nabokov uključio u svoju knjigu prevoda očevih drama, *The Man from the USSR and Other Plays*. To su: *U proleće* (*Vesnoy*), ljubavna jednočinka koju je VN napisao sa osamnaest godina i čija su jedina publika bili njegovi roditelji, kojima je ponosni autor pročitao svoje delo; potom *Lutalice* (*Skital'tsy*, odn. *The Wanderers*, objavljena u časopisu *Grani* tri godine kasnije, 1923) koju je napisao, u dvadeset drugoj godini, samo zato da bi priredio šalu roditeljima – naime, ocu je poslao tekst kao svoj prevod prvog čina drame jednog engleskog autora, po imenu Vivian Calmbrood (ne treba biti naročiti stručnjak za rešavanje anagrama, pa otkriti ko je stvarni autor, i pored toga što je fonema /k/ predstavljena grafemom c, a ne k – Nabokov stariji je, sudeći po prepisci sa Nabokovom mlađim, ipak naseo na sinovljevu šalu); te najzad, *Smrt* (*Smert'*, odn. *Death*, objavljena u časopisu *Rul'* 1923. godine), romantična, pomalo faustovska drama smeštena u Bajronov Kembridž, koja se bavi onim trenutkom posle smrti u kome je svest još uvek, možda, prisutna. (vid. *The Russian Years* 141–42, 187, 204; Alexandrov 586–587)

Premda deluje prilično jednostavno, radnja drame ipak krije nekoliko slojeva značenja. Takođe, iako se događaji u drami čine neuverljivi, zato što previše počivaju na slučajnosti, pokazaće se da je upravo to jedna od stvari u kojima možemo prepoznati začetke zrelog Nabokova.<sup>8</sup> Osim toga, teme, motivi, pa čak i poneki likovi, jesu minijaturne, tek započete verzije onih koji se javljaju u kasnijim njegovim delima.

Što se tiče same radnje i ideja na kojima ona počiva, možemo videti da Nabokov u *Dedici* nastavlja tamo gde je stao u dramoleti *Smrt* – bavi se svešću i smrću. To, uostalom, nimalo ne iznenađuje, s obzirom na to da je Nabokov, kako kaže Brajan Bojd „u celom svom delu bio opsednut trenutkom smrti, ulogom sudbine u smrti, idejom pogubljenja“ (*The Russian Years* 34). Naravno, već u ovom ranom delu pisac pokazuje svoje odstupanje od tradicije – istražuje ulogu sudbine u smrti, ali tako što spasavanje od smrti u poslednjem trenutku, a ne samu smrt, prikazuje kao nešto neizbežno. „Nijednoj se sudbini ne može umaći“, kaže Bojd u osvrtu na *Dedicu*, „čak i skoro smrt ovde gubi svoj plen, i to ne jednom, već dva puta“ (*The Russian Years* 209). Nabokov će se u raznim delima vraćati ovoj temi, eksperimentišući s njom na razne načine. Tako, na primer, u pripoveci „Britva“ (1926), kod nekadašnjeg kapetana, a sadašnjeg berberina Ivanova dolazi na brijanje čovek koji ga je šest godina pre toga saslušavao u Harkovu. Ivanov svojoj na smrt preplašenoj mušteriji, dok je brije, kaže da zna ko je on, te da bi vrlo lako ruka mogla da mu sklizne do vratne arterije, što bi izravnalo račune. Na kraju, po obavljenom poslu, on izbacuje prebledelog čoveka iz

---

<sup>8</sup> Kao što je već napomenuto, slučajnost je sredstvo koje Nabokov koristi veoma često, kako bi ukazao na nevidljive, a opet sveprisutne, obrasce koji leže u osnovi života, koji kod njega, u estetičkom maniru, najviše vredi onda kada podražava umetnost.

berbernice. Sudbina je htela, jednostavno, da do osвете ne dođe, a kao zaključak nameće se tumačenje da su računi poravnati već i samom činjenicom da Ivanov može da ubije čoveka koji ga je nekada mučio, i nema potrebe da se to zaista i sprovede u delo.

U *Dedici* je pak to drugačije. Dželat ne može da se pomiri s činjenicom da je izgubio „mušteriju“, te pokušava da obezglavi De Merivala. Razliku još više naglašava to što, za razliku od Ivanova, Dedita nema lični razlog da poželi De Merivalovu smrt – za njega se pre može reći da je groteskno savestan u svom poslu (i po tome sličan Msje Pjeru iz *Poziva na pogubljenje*, premda, za razliku od njega, taj posao ne smatra sjajnom zabavom); što doprinosi bizarnoj atmosferi drame. Dmitrij Nabokov je u pravu kada kaže da po nadrealnosti ova drama podseća na košmarni duh priče „Poseta muzeju“ (1939), u kojoj protagonist ulazi u muzej i iz njega izlazi u potpuno drugu zemlju, drugo postojanje, drugačiji svet. Slično tome, i Francuska u koju se De Merival vraća drugačija je od one koju je napustio, i stiče se utisak da posle dvadeset pet godina lutanja on više nijedno mesto ne može nazvati domom. Verovatno je svaka sličnost sa životom samog Vladimira Nabokova sasvim namerna – a slutnja bezdomstva koje će potrajati bukvalno do njegove smrti prilično je volšebna, pošto te 1923. godine Nabokov nije mogao znati da će ga sudbina odvesti u Francusku, Ameriku, i najzad, u Švajcarsku, te je stoga neobjašnjivo vidovito to što je svog revolucijom izgnanog junaka u drami *Dedita* vodio po Engleskoj, Rusiji, Turskoj, Grčkoj i Italiji, da bi ga tek na kraju vratio u, sada već potpuno drugačiju, Francusku. I premda se u *Dedici*, zbog nedostatka prostora, te nedovoljno razvijenih likova junaka, ne može sasvim osetiti istovremeno očajanje i uzbuđenje koje donosi takav život, nešto od toga se svakako dâ naslutiti; a ako obratimo pažnju na kasnija Nabokovljeva dela, videćemo da su svi

njegovi junaci izgnanici – neki iz svoje domovine, a neki i iz same „stvarnosti“ (Albahari 320).

Ovo ne važi samo za De Merivala, već i za samog Dedicu, pošto je i on stranac, i to kako za druge, tako i za sebe.<sup>9</sup> Ne seća se ni vlastitog imena, niti ga bilo ko uzima za ozbiljno. Uopšte, mnogo toga – osim čudnovato isprepletene sudbine – povezuje ova dva lika. I jedan i drugi su stranci – kako u doslovnom, tako i u prenesenom značenju, i jedan i drugi kao da su samo prolaznici u samom životu,<sup>10</sup> i jedan i drugi izgledaju kao da funkcionišu samo u nekom nesvakidašnjem, snolikom svetu. To nas dovodi do još jednog bitnog motiva u ovoj drami, motiva dvojnika.

Dvojniki, ili *doppelgänger*, jeste sablasni pandan živoj osobi. Može označavati i dvojnika, *alter ego*, ili čak i drugu osobu istog imena. U analizi *doppelgängera* kao psihičke projekcije izazvane nerešenim problemima, Oto Rank kaže da dvojnici poseduje osobine koje su i komplementarne i suprotne osobinama samog lika, te da se pojavljuje kao „spontana subjektivna tvorevina morbidno aktivne mašte“ (Rank 20). Ovo sredstvo mnogo je korišćeno u književnosti, u različite svrhe, od prikazivanja dezintegracije ličnosti i dočaravanja jezovitosti kod Poa – dovoljno je setiti se priče „Vilijam Vilson“ (vid. Đurić Paunović 37–39); preko Dostojevskog i njegovih istraživanja duše i stanja umobolne svesti (najneposrednije prikazano u noveli „Dvojnici“, 1846), pa do Nabokova, koji ga, kao, uostalom, većinu klasičnih književnih elemenata, a pogotovo onih koje je zdušno prigrllila omražena mu psihoanaliza, koristi da bi

---

<sup>9</sup> “One day / last spring an oldster turned up in the village, / and it was clear he came from a great distance. / He had no recollection of his name” (“The Granddad”, *The Man from the USSR and Other Plays* 292)

<sup>10</sup> To se može videti i na osnovu toga što je De Merivalovo ime dato samo na spisku lica, i to u zagradi, dok se u scenskim uputstvima u samoj drami naziva prosto “passerby” – prolaznik, putnik.

pokazao koliko je naivno svoditi tumačenje na uprošćene obrasce, te se nasmejavao u lice što čitaocima, što kritičarima. Ovo se najbolje može videti u romanima *Očajanje* (*Despair*; napisan 1932, u obliku knjige objavljen 1936), gde je dvojnuk samo plod mašte poremećenog pripovedača;<sup>11</sup> *Lolita*, gde Kvilti i Lambert jesu dvojnici u smislu da su obojica izopačenjaci i negativci, čudnovato slični u svojim sklonostima, ali nikako nisu samo dva aspekta Lambertove ličnosti, kako je to ponekad predstavljeno u kritičkoj literaturi; *Bleda vatra*, gde se, opet, Nabokov poigrava motivom dvojnika – koji ovde prerasta u temu, ali ne dvojnika, već „trojnika“; te najzad, *Ada*, gde je udvojen ceo svet (Hyde 99–129; *The Annotated Lolita* lx–lxiii). Ovde se takođe može spomenuti i uticaj Gogolja, jednog od Nabokovljevih omiljenih pisaca, jer je Nabokovljev stav prema motivu dvojnika sličan onome koji se može videti u Gogoljevoj čuvenoj pripovesti „Nos“ – i kod Gogolja i kod Nabokova sve je protkano odmerenom dozom humora i izruguju se već oveštala književna sredstva. Zaista, kad se ovo uzme u obzir, čuvena malizicозна izjava Georgija Adamoviča da „ako je sva ruska književnost izašla iz Gogoljevog ‘Šinjela’, onda je Nabokov izašao iz Gogoljevog ‘Nosa’“ (cit. u Medarić 5), može se shvatiti u sasvim drugačijem svetlu.

U *Dedici*, međutim, Nabokov još uvek nije dovoljno proračunat, ciničan i tehnički sposoban da motivom dvojnika barata na način svojstven njegovim kasnijim, zrelim delima, i može se primetiti da je sama ideja mnogo više zasnovana na romantično-realističnoj ruskoj tradiciji, te da želja da se ta tradicija dovede u pitanje ili ospori gotovo i da ne postoji. Gotovo, zato što ovde ipak nije reč o dva aspekta iste

---

<sup>11</sup> Bitno je napomenuti da Feliks, lik koga pripovedač Herman smatra svojim dvojnukom, zaista postoji, ali njegovo postojanje *dvojnika* jeste diskutabilno, jer svi osim samog Hermana smatraju da njih dvojica uopšte ne liče.

ličnosti, o moralno suprotstavljenim odrazima, ili otelotvorenju zlog „ja“ protagoniste, već o dva lika kojima je isti trenutak drastično izmenio život, pa su im zbog toga i sudbine slične. Uostalom, i sâm kraj drame, kada Dedita umire rvući se s De Merivalom, a De Merival, potresen, zgranut, ali i dalje nedvosmisleno živ i nedvosmisleno *on*,<sup>12</sup> nemoćno odgovara na pitanje zabezegnute Žilijete („Šta ste uradili Dediti?“), govori u prilog činjenici da ovo ipak nije Nabokovljev „Vilijam Vilson“, već prosto jedna – doduše, ključna – epizoda iz života dva lika volšebno izukrštanih životnih puteva.

Tema dvojnika je, takođe, blisko povezana i sa samim izgnanstvom – kako navode Dejvid Betej i Sigi Frenk, „izgnantvo kao teorijski koncept, psihološko stanje ili konkretno iskustvo obeleženo je dvojnošću. U korenu te dvojnosti leži podvojeni identitet izgnanika, pošto su prognani iz mesta kome su pripadali u mesto koje doživljavaju kao strano i Drugo“ (Bethea–Frank, “Exile and Russian Literature”, Dobrenko–Balina 195). Nabokovljeve rane drame nastale su na samom početku njegovog izgnaničkog života, kada još nije uspeo da svoje iskustvo internalizuje i pretvori u individualnost i slobodu koja prkosno postoji izvan granica geografije, nacije ili jezika. Stoga nije neobično što svoj doživljaj revolucije, lutanja i bezdomstva u *Dediti* pretače u svojevrsnu dvostrukost života i njegovih aktera.

Još jedna od tema koja je vrlo značajna za ovu dramu, ali i Nabokovljevo delo uopšte, pogotovo kada govorimo o njegovom ruskom periodu, jeste osuda na smrt i s njom povezano pogubljenje. Iako se Nabokov gnušao kritičara koji u životu pisca traže odgovore na pitanja

---

<sup>12</sup> Up. scenu rvanja Kviltija i Hamberta u *Loliti* – „Ja sam se prevalio preko njega. Mi smo se prevalili preko mene. Oni su se prevalili preko njega. Mi smo se prevalili preko sebe.“ (*Lolita* 294)

koja se postavljaju nakon čitanja njegovih dela, ne može se negirati činjenica da je, kad je o ovoj temi reč, ako ne inspiracija, a ono preokupacija, najverovatnije potekla iz neposrednog piščevog okruženja. Naime, Nabokovljev deda, ministar pravde u vladi Aleksandra II i Aleksandra III, zalagao se za humanije izvršenje smrtne kazne, pošto „nije smeo čak ni da *predloži* da se pogubljenja ukinu“ (*The Russian Years* 34). Nabokovljev otac, liberalni političar Vladimir Dmitrijevič Nabokov, bio je jedan od protivnika smrtne kazne i, zahvaljujući njemu, ona bi bila i ukinuta da car Nikolaj II nije raspustio Dumu pre nego što se to dogodilo. Ne čudi, stoga, što je i Vladimir Vladimirovič delio njihove stavove, no, njegovo neodobravanje nije osvanulo ni u kakvom parlamentu, već na stranicama knjiga – počevši od *Dedice*, preko pesme „Streljanje“ (napisana 1927, objavljena u zbirci *Čorbov povratak*; ruski *Возвращение Чорба*, 1930)<sup>13</sup>, pa do *Poziva na pogubljenje* (*Invitation to a Beheading*, napisan 1934, u obliku knjige izašao 1938), u kome je Nabokovljev stav o ovome možda i najbolje opisan.

Naime, u *Pozivu na pogubljenje*, glavni junak, Cincinat C, osuđen je na smrt zbog „gnoseološke gnusnosti“ – to jest, zbog preneglašene individualnosti, kreativnosti, te bogatog unutrašnjeg života. U kafkijanskom, snolikom svetu romana, groteskni likovi okružuju Cincinata koji – što ga najviše boli – nikako ne uspeva da sazna dan svog pogubljenja. Na kraju, do pogubljenja dolazi, ali, u tipično nabokovljevskom duhu, granice između stvarnosti i imaginacije ostaju zamagljene, te Cincinat odlazi da se pridruži „bićima sličnim sebi“.

---

<sup>13</sup> Zoran Đerić za ovu pesmu kaže: „Čim zaspi – sanjač otplovi u Rusiju, iako ga tamo čeka smrt streljanjem; strašna je i sama pomisao na takav povratak u zavičaj, ipak i dalje neodoljiva.“ („Predgovor“, *Grozd i druge pesme* 18)



Naravno, u ovim poslednjim redovima dâ se naslutiti da je *Poziv na pogubljenje* daleko kompleksniji roman no što se iz ovog kratkog sažetka može zaključiti, i da se bavi daleko složenijim temama nego što je iskazivanje političkih ideja<sup>14</sup>, ali ako se usredsredimo na tu njegovu dimenziju, možemo jasno uočiti prezrenje koje je Nabokov gajio prema opresiji, gušenju kreativnosti i individualnosti, te koliko se protivio smrtnoj kazni. I zaista, kada je 1960. godine Kalifornijski komitet za ukidanje smrtne kazne zamolio Nabokova da podrži njihov cilj, on im je odgovorio da se potpuno slaže s njima, ali da bi bilo besmisleno da piše nekakav članak, kad je već napisao celu knjigu o tome (*The Russian Years* 35).

Upravo ovo možda i najbolje dočarava samog Nabokova – premda Dmitrij Nabokov, u osvrtu na *Dedicu*, tvrdi da je njegov otac bio nadasve politički svestan, te da je tu svest pretakao u svoja dela (D. Nabokov 23–24), za Nabokova nikako ne možemo reći da je angažovan pisac. Verovatno je podjednako pogrešno i shvatanje da je Nabokov bio samo hladni, ravnodušni estetik koga je zanimala jedino umetnost radi umetnosti, pošto je u njegovim delima ipak moguće uočiti određenu dozu saosećajnosti, te, kao što je već rečeno, gneva protiv opresije, no, to je ipak daleko od duboke upletenosti u političke ideje. Osim toga, time se samom piscu čini nepravda, jer njegova najveća snaga leži upravo u tome što njegovo delo, prevashodno umetničko i estetičko, pored zadovoljstva koje pruža, uspeva da natera čitaoca na razmišljanje, a da pri tome nipošto nije didaktično, niti ideološki usmereno. Sve se ovo može videti

---

<sup>14</sup> Moguće je, između ostalog, ovaj roman posmatrati kao jednu od vrlo zanimljivih varijacija na temu metafiktivnog romana, pri čemu su zidovi Cincinatove ćelije zapravo korice knjige, a on autor koji pokušava da ih nekako nadiđe. U svakom slučaju, sâm Nabokov je u intervjuu objavljenom 1967. u *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* izjavio da mu je od svih romana koje je napisao najdraža *Lolita*, dok najviše ceni upravo *Poziv na pogubljenje*.

već u *Dedici* – De Merivalov ton je donekle osuđivački kada kaže da je razlog njegove osude bila

– možda moja napudrana kosa,  
ili, pak, plemenita rečca  
ispred mog imena – ko zna: tad je  
i najmanja tričarija  
značila pogubljenje... (295)<sup>15</sup>

Ipak, kod njega provlađuje umetnički doživljaj celog događaja, pogotovo kad se uzme u obzir to što on upravo neuspelom pogubljenju duguje svoju opčinjenost životom:

- Tako sam pobegao, i najednom  
kao da sam progledao: bio sam težak,  
krut, odsutan, nisam cenio  
potpuno život, šarena zrnca  
našeg dragocenog života – ali,  
videvši izbliza ta dva  
uspravna stuba, tu usku kapiju  
što vodi u nepostojanje,  
i te zrake, tu tminu...  
...  
Do dana današnjeg  
svakoga časa zahvaljujem Bogu  
na svim nedaćama koje sam doživeo –  
i na šuštanju kukuruza kraj puta,  
šuštanju i toplom dahu svih

---

<sup>15</sup> Navodi su dati u vlastitom prevodu, a broj u zagradi označava stranicu u knjizi *The Man from the USSR and Other Plays* sa koje je preuzet citat.

ljudskih duša što prodoše kraj mene. (298–299)

U svemu ovome je Dedita, naravno, odigrao ključnu ulogu, jer, kada ga čovek kod koga se sklonio upita da li je podjednako zahvalan i duši dželat koji je trebalo da ga obezglavi, De Merival kaže: „Kroz njega mi se svet / razotkrio. On, nehotično, beše ključ.“ (299)

U isto vreme, možemo videti i da je De Merival imao sličnog udela u životu Dedita, ali u suprotnom smislu – čitajući dramu, shvatamo da je od trenutka neuspelog pogubljenja Deditin život bio obavijen nekom mučnom atmosferom, i kao da je izgubio svoj pravi smisao. On je, pretpostavljamo, takođe lutao, da bi se posle izvesnog vremena, potpuno sluđen, pojavio u selu u kome se odigrava radnja. Čini se kao da je sasvim izgubljen, kao da je vreme koje provodi kod Muža i Žene samo čekanje da se dogodi nešto što će ga prenuti iz oniričkog bivstvovanja. Nakon što prepozna De Merivala, raspoloženje mu se popravlja („Vidi kako je sad sav razdragan“, 304).

Stiče se utisak da je njegov život ponovo dobio svrhu, te stoga, iako na prvi pogled deluje iznuđeno i besmisleno, završetak, na kome Dedita umire, opet ne uspevši da obezglavi De Merivala, zapravo jeste jedini logičan – dvostruki neuspeh kao da potpuno negira njegovo postojanje, jer dželat prestaje da bude dželat kad više nije u stanju da ubije svoju žrtvu. De Merivalova uloga, i da nije bilo fizičkog obračuna između njega i Dedita, svakako je ključna u Deditinoj sudbini, te kad ga na kraju Žilijet upita šta je učinio Dediti, on zna da je svako opravdavanje izlišno, pa uspeva da izgovori jedino „Bolje... idi.“ (307)

Nabokov, dakle, u prikazivanju besmislenosti čina pogubljenja, ide i korak dalje, jer žrtva takvog sistema nije samo osuđenik, već i

dželat. A to je, u svakom slučaju, mnogo efektivnije nego pretvaranje, pod maskom angažovanosti, da loši režimi štete samo jednom delu društva.

Kao što je već rečeno, ono što De Merivala spasava od giljotine jeste iznenadni požar. To je, možda, „predznak vatre koja će pucketati ili besneti u drugim delima“ (D. Nabokov 14). Ako se malo detaljnije zagledamo u Nabokovljevo delo, primetićemo da u mnogim njegovim kasnijim romanima požar igra veliku ulogu u zapletu, pošto obično pokreće čitav niz događaja, ili dovodi do nekog velikog obrta. U *Loliti*, na primer, Hambert postaje stanar kod Šarlote Hejz nakon što je kuća Makuovih, porodice kod koje je najpre trebalo da bude, izgorela upravo pred njegov dolazak. Hambert primećuje da se to možda dogodilo „zbog iznenadnog požara što je celu noć besneo u mojim venama“ (*Lolita* 35), s obzirom na to da je, kad je saznao da Makuovi imaju dve kćerke, od kojih je jedna dvanaestogodišnjakinja, on „kazao da to zvuči kao savršeno savršenstvo“ (35). Bez obzira na razlog požara, činjenica je da je on zauvek izmenio živote ne samo porodice Maku, već, pre svega – bar što se čitalaca tiče – Hamberta i same Lolite. U *Adi*, takođe, požar predstavlja trenutak prekretnice u životima Vana i Ade, s obzirom na to da do njihovog prvog seksualnog susreta dolazi u takozvanoj „Noći zapaljenog ambara“. U romanu *Prozirne stvari* pak protagonist Hju Person umire u požaru, a takav završetak već je nagovešten ranije u romanu, kada se požar u kućici za lutke proširi na celu vilu.

Kad je reč o jeziku drame *Dedica*, dâ se primetiti sličnost sa Nabokovljevom poezijom. To nimalo ne iznenađuje, s obzirom na to da je *Dedica* drama u stihu, te da je nastala u vreme kad je Nabokov bio prevashodno pesnik. Premda njegova poezija, blago rečeno, ne spada ni u sâm vrh ruskog pesništva, a ni u vrh Nabokovljevog stvaralaštva (nešto zlobniji kritičari bili su manje eufemistični u svojim prikazima

Nabokovljeve poezije – poput Viktora Jerofejeva, koji ju je sumirao kao „slabi stihovi – podražavanje simbolista – neovaploćena ljubav iz raznih razloga – smetali su joj i noćni komarci“ – *Novi vidici* 13), ipak je nepravično posmatrati je potpuno van šireg konteksta Nabokovljevog dela, u kome je, kako navodi Loran Rabate, prisutna „dvostruka dvojakost“: jezička, koja podrazumeva prelaz sa ruskog na engleski jezik, te formalna, koja se odnosi na prelaz sa poezije na prozu (*Polja* 15). Kad je reč o drami, Nabokov će – srećom, rekli bi neki – s vremenom napustiti pisanje komada u stihu: bez obzira na pokušaje T. S. Eliota da nas uveri u suprotno, doba drame u stihu već na početku dvadesetog veka odavno je bilo prošlo, pogotovo kada taj stih pati od svih manjkavosti jednog početničkog izraza: prevelikog oslanjanja na tradiciju, i suviše izraženog sentimentalizma, te česte prevlasti stroge forme nad bolećivom i mlakom sadržinom.

U *Dedici* ipak preovlađuje opušteniji, jednostavniji izraz, koji je dosta nenametljiv, te uglavnom ne opterećuje niti samu fabulu, niti tok čitanja. Svejedno se, međutim, može primetiti da Nabokov s vremena na vreme kao da zaboravlja da je unutar drame, te svojim junacima daje predugačke govore koji više liče na pesme nego na delove razgovora. Tako, na primer, Muž kaže:

*Mi sami smo zemlja... A naše misli zemljine  
su misli... Ne moramo da gledamo, mi  
osećamo bubrenje semena u brazdi,  
zaokrugljivanje voća... Kad, od vrućine,  
tlo počne da se suši i puca, tada  
i koža na našim dlanovima ispuca.  
A ako pada kiša, zabrinuti slušamo,  
i u sebi se molimo: „Zvuci, blagosloveni zvuci,*

ne pretvorite se u damaranje grada!“ ... (293)

Čitava oda zemlji koju Muž ovde ispeva nema naročite svrhe u fabuli, niti je stilski tako uspešna da bi se opravdalo što je umetnuta u razgovor čija je glavna tema, inače, sâm Dedic. Čini se kao da je Nabokov, koji je u vreme pisanja *Dedice* boravio na jugu Francuske, na farmi Domen-Bolije (Domaine-Beaulieu), bio toliko opčinjen pejzažom u kojem se nalazio da je to ushićenje morao da prenese i na svoje likove. I zaista, *Dedica* „odražava i njegovo oduševljenje prirodnim ciklusima oko njega na Domen de Bolijeu, i opčinjenost cele njegove generacije Francuskom revolucijom“ (*The Russian Years* 209).

Ni likovi u ovoj drami nisu dovoljno razrađeni – i premda je Nabokov možda pošao od ideje da je reč o univerzalnim, tipskim likovima, s obzirom na to da su *Dramatis personae*, redom: Žena, Muž, Prolaznik (De Merival), Žilijet i Dedic, sama priča je toliko bizarna i neverovatna da bi malo ko poverovao u to da je moguće da se dogodi svakome. Žilijetino ime pak jasna je aluzija na Šekspira, pogotovo kad se u obzir uzmu sledeći stihovi:

A kako vam je  
Samo ljupka kćer... Žilijet,  
draga, gde ti je Romeo? (291)

Na ovo De Merivalo pitanje, Žena odgovara novim pitanjem – šta je to „Romeo“, a on uzvraća:

Oh... Nema veze – jednog dana  
sama će naučiti... (291)

Pored toga što aluzije na *Romea i Juliju* ukazuju na Nabokovljeve dug Šekspiru,<sup>16</sup> one ukazuju i na jednu drugu, suptilno iskazanu istinu: svet u koji se De Merival vratio više nije njegov svet, doba učene aristokratije je prošlo, a on, iako je došao – u nedostatku boljeg termina – kući, i dalje ostaje stranac.

Takođe, ako se obrati pažnja na vremenski period koji drama obuhvata – kako onaj objektivni, koji publika gleda na sceni, tako i subjektivni, koji pokriva De Merivalova i Dedičina priča, može se primetiti da Nabokov, koji je kasnije tvrdio da u njegovim delima ni jedan jedini zarez nije suvišan, na samom početku karijere i nije vodio mnogo računa o tome da se sve „poklapa“. Tako, na primer, u početnoj didaskaliji koja nam objašnjava osnovnu postavku scene saznajemo da se radnja odvija 1816. godine. De Merival nam, dalje, kaže da je do kobnog događaja na gubilištu došlo 1792, kada je on imao dvadeset godina. Iz toga možemo da zaključimo da u vreme dešavanja drame on ima četrdeset četiri godine. Kada ga, međutim, Žena upita koliko ima godina, on odgovara: „Draga damo, u šestoj sam deceniji.“ (294) Ovakve omaške, mada sitne, nikad se ne bi mogle potkrasti Nabokovu u, recimo, *Loliti*, što nam, opet, govori da je *Dedica* delo početnika.

A na to ukazuju i neke druge stvari. Tako, recimo, sve sitnice na osnovu kojih zaključujemo da je *Dedica* doista isti onaj dželat koji je promenio De Merivalov život – to što i dželat i *Dedica* deluju kao da su lekari, Dedičini „razgovori“ sa cvećem, kome daje imena Vojvotkinja i Markiza, njegovo bacanje korpe s voćem – umazane crvenim sokom – u

---

<sup>16</sup> Takođe, Muževljeva jadikovka da su se u kruškovom drvetu pojavili monstruozni crvi neodoljivo podseća na slične predznake nesreće kod Šekspira, na primer, u *Makbetu*, kada su se Dankanovi konji međusobno pojeli, najavljujući nemire na širem planu. Šekspirov uticaj na delo Vladimira Nabokova, kako drame, tako i prozu, neosporan je, a njime se posebno bavi Samjuel Šuman u knjizi *Nabokov's Shakespeare*.

potok, koje nas navodi da se setimo De Merivalove priče o dželatru koji je tako bacao odrubljene glave – sve je to prikazano dosta nespretno, i deluje nedovoljno stilski promišljeno. Bojd za *Dedicu* kaže da je to „inventivan i živopisan komad, koji spaja prirodan govor i uzvišenu poeziju u svom blankversu, no, ipak pokazuje više u svojim ograničenjima nego postignuću. Nespretni preduslovi za kasnije događaje, ovde, kao i u *Smrti*, pokazuju koliko će zreli Nabokov poboljšati umetnost narativne pripreme.“ (*The Russian Years* 209)

Za *Dedicu* bi se, dakle, moglo reći da je delo jednog početnika, ali, ako se ima u vidu to da je taj početnik jedan od najvećih majstora stila, ne čudi što se drama ipak može – ako ne igrati, a ono čitati sa uživanjem. A ako izjavu Gleba Struvea (cit. u Đerić, „Ruska emigrantska kritika o poeziji Sirina-Nabokova“, *Polja* 27) o Nabokovljevoj poeziji primenimo na njegovu dramu, složićemo se da je „Nabokov – interesantan slučaj pesnika čiji je razvoj išao od krajnjeg konzervativizma u mladosti, ali koji se, blagodareći ranom učenju i disciplini, čvrsto držao za uzde svog Pegaza, čak i pri najsmelijim i neočekivanim njegovim skokovima.“ Jedan od tih neočekivanih skokova Nabokova će odvesti čak do Antarktika, u njegovoj sledećoj drami *Pol*.





## ***POL***

### **Od stvarnosti do „stvarnosti“**

Ubrzo nakon *Dedice*, Nabokov je napisao još jednu dramu – *Pol* (*The Pole*). Ovo delo je, sudeći po Dmitriju Nabokovu, završeno na farmi Domen de Bolije (gde je napisana i prethodna drama), 8. jula 1923. Nabokov se ovom komadu vratio i kasnije, pa ga je preradio u Berlinu, u aprilu 1924. godine. *Pol* je objavljen u berlinskom časopisu *Rul'* (*Рулъ*) u dva dela, 14. i 16. avgusta 1924. godine (D. Nabokov 267).

Baš kao i *Dedica*, i ova drama je jednočinka u stihu. Međutim, za razliku od *Dedice* – i ostalih Nabokovljevih drama – *Pol* je zasnovan na istorijskom događaju. Radnja prati poslednje trenutke članova ekspedicije koja je, pod vođstvom kapetana Roberta Folkona Skota, prvog novembra 1911. krenula da osvoji Južni pol. Stigavši tamo u januaru 1912, otkrili su da ih je Amundsenova ekspedicija pretekla, te su krenuli natrag. Zbog umora, hladnoće i gladi, nijedan član ekipe nije preživeo, a kako su im tekli poslednji dani možemo naslutiti na osnovu zapisa u Skotovom dnevniku.

To su istorijske činjenice. Međutim, iako polazi od njih, Nabokov ipak kreće u jednom drugom, subjektivnom pravcu. U doba kada je ova drama napisana, Skota je javnost još glorifikovala kao požrtvovanog i tragičnog heroja koji naprosto nije imao sreće. Tek je poslednjih decenija dvadesetog veka došlo do preispitivanja činjenica i zaključaka o tome da je i sam Skot delimično kriv za svoju sudbinu, s obzirom na to da je, izgleda, zanemario iskustva svojih prethodnika, te načinio više ozbiljnih propusta u organizaciji ekspedicije. Godine 1923, međutim, svaka priča o Skotu bila je isključivo priča o tragičnom junaku, i upravo joj je na taj način pristupio i Vladimir Nabokov. Ako uzmemo u obzir to što je on u

ovo doba pisao pod uticajem romantizma, u kome su prenaplašeni i tragičnost i herojstvo, to može objasniti izbor protagoniste.

No, bez obzira na njegovo konvencionalno polazište, već se u ovom ranom delu pomalja ideja o subjektivnoj prirodi stvarnosti, s obzirom na to da se Nabokov namerno odmiče od nekih – inače, dobro znanih – istorijskih činjenica. Pa tako, bez obzira na to što je pročitao *Poslednju Skotovu ekspediciju (Scott's Last Expedition)*<sup>17</sup>, u kojoj su navedena imena članova ekipe, on ih namerno menja. Dalje, epigraf „Bio je izuzetno fin gospodin. (iz Skotove beležnice)“ (269)<sup>18</sup> „namerno je samo približan. Skot nije napisao te reči. Na tom mestu ih je ostavila spasilačka ekspedicija iz 1912. godine, koju su predvodili Etkinson i Džerard, a koja je i pronašla telo. Tačan natpis glasi: ‘Otprilike ovde umro je jedan izuzetno fin gospodin.’ Natpis se spominje u dvadeset prvom poglavlju *Poslednje Skotove ekspedicije*“ (D. Nabokov 10). Zbog čega Nabokov namerno menja ovako konkretne detalje? Najjednostavnije objašnjenje glasilo bi da mu takav otklon daje neophodnu slobodu, pošto on ipak piše književno – dakle, umetničko – viđenje ove epizode, a ne faktografsko-novinarski članak. Pored toga, čak i da se doslovce držao Skotovih dnevnika, opet ne bi mogao potpuno tačno da predstavi poslednje trenutke njegove ekipe, s obzirom na to da je tako nešto nemoguće, jer, ma koliko se verno pratile istorijske činjenice, nečiji lični doživljaj stvarnosti nikada se ne može reprodukovati. Bolje je, onda, poći od toga da je priča koju autor pokušava da predstavi čitaocu *njegova*, a to je daleko lakše učiniti kada je otklon od objektivne „stvarnosti“ veći.

---

<sup>17</sup> Dmitrij Nabokov napominje da je njegov otac verovatno čitao ovu knjigu dok je bio na jugu Francuske, pa čak navodi i koje je izdanje – ono iz 1913. ili 1915. – bilo u pitanju (D. Nabokov 10).

<sup>18</sup> Navodi iz drame dati su u vlastitom prevodu. Broj u zagradi označava broj stranice u knjizi *The Man from the USSR and Other Plays* na kojoj se nalazi citat.

Shodno ovome, i teme kojima se Nabokov bavi u ovoj drami jesu one koje su mnogo važnije za njega samog nego za istraživače-pionire. Tako osnovna tema *Pola* – putovanje, i to besciljno – jeste nešto čemu će se Nabokov često vraćati u kasnijim delima. U *Loliti*, recimo, najpre zajedničko Hambertovo i Lolitino, a potom Hambertovo samotno putešestvije po Americi, jeste samo bežanje od saznanja da bi bez tog privida kretanja postalo bolno jasno koliko je besciljan i prazan i sâm njihov život. Ova je tema blisko povezana i sa temom izgnanstva, o kojoj je već bilo reči, a koja je najpodrobnije istražena u *Bledoj vatri*, kao i sa izvesnom dozom nostalgije i željom da se učini nešto veliko, herojsko i vredno pamćenja. Brajan Bojd, u osvrtu na *Pol*, navodi još neke od tema: „izazov koji nudi hrabrost, zavodljivost istraživanja, bezvremeni romantizam koji postoji i u modernom dobu“ (*The Russian Years* 210), te naglašava da će se one pojavljivati kod Nabokova i kasnije. I zaista, u *Polu* se može primetiti snažan uticaj romantizma – herojska ličnost, velika avantura, intenzivnost emocija. To nimalo ne čudi, s obzirom na to da je ova drama – baš kao i prethodna – napisana u Nabokovljevoj pesničko-romantičarskoj fazi, te stoga i jezik i inspiracija mnogo toga duguju upravo ovakvom, neoromantičarskom, izrazu.

Uopšte, kada je Nabokovljevo dramsko stvaralaštvo u pitanju, uticaj romantizma igra značajnu ulogu – i to ne samo kada je reč o likovima i emocijama. Dramski izraz Vladimira Nabokova – barem kada su ovi rani komadi u pitanju – mnogo je bliži romantičarskoj poetskoj drami ili takozvanoj drami za čitanje nego drami namenjenoj za izvođenje. Romantizam nije bio naročito plodno doba za dramu, zbog toga što principi na kojima počiva romantičarska poezija – naglašena subjektivnost imaginacije i sloboda emotivnog izraza – nisu bili od velike koristi za dramu, najobjektivniji i najdisciplinovaniji književni rod (Furst

59). Zapravo, „veći deo devetnaestog veka predstavlja jedan od najneplodnijih perioda u čitavoj dramskoj literaturi“<sup>19</sup> (Harvud 247). I zaista, drama se u romantizmu podelila na ne naročito vrednu, ali kod publike relativno uspešnu melodramu (trend koji je otpočeo Šiler svojim *Razbojnicima*) i „književnu“ dramu, u koju su spadala dela poput Bajronovog *Manfreda* (1817) i Šelijevo *Oslobođenog Prometeja* (1820) – dramatisovane poeme bez prave tenzije ili sukoba, što je navelo Čarlsa Herforda da ih nazove „komadima koji nisu književnost“ (cit. u Furst 60). Lirski element u dramama ovog doba toliko dominira da ih je gotovo nemoguće postaviti na scenu – čak i ona dela čiji je književni kvalitet nesumnjiv, poput Geteovog *Fausta* ili Njegoševog *Gorskog vijenca*, zbog svoje suštinski nedramske prirode dospevaju do pozornice tek kroz povremene eksperimentalne poduhvate (Harvud 242–243). Kad se uzme u obzir ono u čemu je Nabokov najjači – istraživanje bezgranično subjektivnog doživljaja sveta i lepota izraza – jasno je zbog čega mu je romantičarska drama bila bliska.

Što se jezika u *Polu* tiče, kao i u *Dedici*, i ovde je on razgovoran, a dijalozi teku glatko. Kad se ima u vidu da su u pitanju drame u stihu, i to Nabokovljeve prve, onda je to zaista veliko dostignuće. Sama drama – iako nikad nije izvođena, niti, uostalom, pisana za izvođenje na sceni – deluje dosta igrivo. Scena je unutrašnjost šatora, nešto što se vrlo lako može predstaviti na pozornici, likova je malo, a radnja je jednostavna i

---

<sup>19</sup> Osim u Francuskoj; i to zato što se u njoj romantizam najviše suprotstavio neoklasicizmu, koji je najjači bio upravo u drami. Odbacivši sve ono što je do tada bilo obavezno – pravilo o tri jedinstva, strogu podelu na komediju i tragediju, te visokoparni jezik – francuska se drama okrenula Šekspiru, koji se nije obazirao na tri jedinstva i koji je u svojim komadima mešao komične i tragične elemente, prozu i stih (Furst 60–61). Rezultat tog uticaja bio je Igoov komad *Ernani* (*Hernani*, 1830), gde je po prvi put prenebregnut aleksandrinac, „suptilni rimovani kuplet u kome je celokupna francuska drama bila pisana još od sedamnaestog veka“ (Harvud 245).

zgusnuta – što upućuje na tumačenje da je Nabokov i u ovim ranim delima prilično vodio računa o sceničnosti i izvodljivosti, bez obzira na to što ih nije namenio za scenu. Pomalo je paradoksalno što, na primer, didaskalije u *Polu*, koji je pisan da bi se čitao, više liče na klasična scenska uputstva nego one u, recimo, *Događaju*, drami koja je izvođena, i to sa uspehom. Takođe, dâ se primetiti da se Nabokov u *Polu* služi sasvim konvencionalnim sredstvima za predstavljenje protoka vremena i upoznavanje publike – odnosno, čitalaca – sa prethodnim događajima. Tako, na primer, kada pred kraj drame Skot naglas čita svoj dnevnik, saznajemo i kada je ekspedicija krenula, i sa kakvim se nedaćama susretala, i koliko je vremena provela u putovanju, a sve na osnovu jednog monologa. Pa tako, kada Skot kaže: „Mislim da ću krenuti od sredine... (*čita*) Petnaesti / novembar“ (280), stičemo utisak o protoku vremena samim tim što se napominje da je petnaesti novembar negde na sredini dnevnika. Isto tako, reči „Osmi februar: Pol. Norveška zastava / štrči iz snega... Prestigli su nas“ (280) mnogo neposrednije dočaravaju osećaj razočaranja i shvatanje uzaludnosti poduhvata nego da je događaj bio samo prepričan. Skot nastavlja da nasumično čita datume i događaje iz svog dnevnika, čime se postiže ubrzanje, a očajanje i beznađe se u krešendu prenose i na publiku.

Takođe, iz Flemingovog monologa:

Srećnik... Ja nemam nikoga  
o kome bih buncao...  
Kapetan ima ženu i sinčića  
u Londonu. Kingsli ima verenicu,  
gotovo udovicu... Džonson, ne znam –  
mislim majku... (274)

saznajemo neke osnovne stvari o likovima. Premda je ovakav postupak efektan, Nabokov mu se kasnije protivio, tvrdeći da su ovakvi načini upućivanja publike u prirodu likova, njihove međusobne odnose, te događaje koji prethode radnji drame samo trikovi, što je možda i doprinelo tome da prestane da se bavi dramom; no, na početku svoje karijere dramskog pisca, i sâm im je, kao što vidimo, i te kako pribegavao.

Kada je o likovima reč, već je pomenuto da su zasnovani na stvarnim osobama. U završnom delu ekspedicije, to jest, stizanju do samog Pola, učestvovala su petorica ljudi: Robert Skot, Henri Bauers, Edvard Vilson, Edgar Evans i Lorens Outs (vid. Turley). Kod Nabokova, međutim, ima svega četiri lika, a osim Skotovog, imena su izmenjena – te su *Dramatis personae* kapetan Skot, Fleming, Kingsli i Džonson. Čak je i sâm Skot u ranoj verziji *Pola* bio Bering (D. Nabokov 11). Već je rečeno šta je mogućni razlog ovakvog postupka. Osnovni događaji, međutim, zadržani su, a što se likova tiče, Skot i Džonson su bliži svojim stvarnim pandanima nego Kingsli i Fleming. Tako, na primer, kada Džonson napusti šator, u nadi da će žrtvovanjem uspeti da pomogne ostalima, i izjavi: „Idem napolje. ... Možda ću se zadržati malo duže“ (273), Nabokov zapravo gotovo doslovce prenosi poslednje reči Lorensa Outsa (Turley 414; D. Nabokov 11). Isto tako, određene rečenice preuzete su iz Skotovog dnevnika, kao, na primer, njegov poslednji zapis:

Nažalost, mislim da  
više ne mogu da pišem... (282)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Ovim rečima se završava poslednji zapis u Skotovom dnevniku, od 29. marta 1912, kome je dodat još samo post skriptum (“Last entry For God’s sake look after our people”). Dmitrij Nabokov navodi da se u svom prevodu vratio Skotovom originalu.

Međutim, i ovde postoji mala varijacija, pošto Skot ovo ne čita iz svog dnevnika, već govori Flemingu.

Sâm Skot je, kao što je već rečeno, predstavljen kao tragični junak, koji je posegnuo za nečim višim i stradao zbog toga – što ga, u neku ruku, čini sličnim tipičnim junacima Kristofera Marloua (Christopher Marlowe). On brine o svojim ljudima, i sebe krivi za njihovu sudbinu, što se vidi iz njegove reakcije na Kingslijevu smrt:

Jadni moj Erik!

Zašto sam morao da ga povedem sa sobom? (227)

Takođe, kod njega se primećuje i određena doza pomirenosti sa sudbinom:

Mi smo patili da bismo

otkrili samo razorne bele pustinje –

a opet, znaš, tako je moralo biti... (277–278)

Fleming je, s druge strane, optimista koji se do kraja nada spasenju. U svom monologu – izgovorenom dok ostali spavaju, tako da je moguće, kao u Šekspirovim dramama, steći uvid u njegove najiskrenije misli – otkriva nam se kao neko ko je čitav život proveo lutajući i potucajući se,<sup>21</sup> retko kad srećan, ali ipak nevoljan da se prepusti smrti:

A opet nepodnošljivo

---

<sup>21</sup> Ovo podseća na anglosaksonsku baladu „Moreplovac“ (“The Seafarer”), čiji glavni junak takođe ne može da ne luta. To nas, posredno, opet dovodi do romantizma, s obzirom na to da u romantičarskom dobu ponovo počinje da se javlja interesovanje za izvornu, nacionalnu književnost, potiskivanu u doba klasicizma.



želim da živim... Da, da jurim za loptom,  
ili ženom, ili suncem ili – još prostije –  
da jedem, da mnogo jedem, da grabim okrugle  
sardine u zlatnom ulju iz konzerve...  
Toliko želim da živim, izluđuje me,  
boli me – da nekako živim... (274)

Shodno tome, on odlazi, u nadi da će uspeti da prepešači preostalih dvanaest milja do mesta gde se nalazi ostatak ekspedicije, no, na samom kraju se ipak vraća, jer, videvši Džonsonovo telo, zaključuje:

Ležao je  
tako lepo. Smrt mu beše tako ugodna.  
A sad ću ostati ovde... (283)

Ako se malo udubimo u ove redove, videćemo u čemu se to Nabokov, zapravo, odmiče od tradicije u drami *Pol*. To se već i ranije moglo naslutiti, u scenama Kingslijevog buncanja – u kojima on deluje srećno, razgovara sa verenicom i teпа joj. Naime, ovde dolazi do izražaja Nabokovljeva ideja o subjektivnosti stvarnosti i insistiranju na tome da je u određenim situacijama bolja sopstvena zabluda nego tuđa istina. U drami *Pol*, u uslovima pod kojima se nalaze njegovi likovi, koji ne mogu da se odupru surovoj realnosti ni na koji drugi način, jedino rešenje jeste odlazak u svet maštarija. To je razlog zašto se Fleming vraća u šator, i to je, što je važnije, razlog inače nelogičnog završnog razgovora drame:

KAPETAN SKOT: Fleming, sećaš li se  
kako smo, kao deca, čitali o  
Sinbadovim avanturama – sećaš li se?

FLEMING: Sećam se, da.

KAPETAN SKOT: Ljudi vole bajke, zar ne?

Tako ti i ja, sami, usred snega,  
tako daleko... Mislim da Engleska... (283)

Bojd, sasvim tačno, kaže da „putem golih činjenica njihove smrti, Nabokov nagoveštava da Skot i njegovi ljudi prelaze u područje legendi, priča, umetnosti, gde tuga njihove smrti postaje stalna i besmrtna“ (*The Russian Years* 210). Ako ne mogu fizički da se vrate u Englesku (što je suptilno predstavljeno nezavršenom rečenicom o njoj), dospeće tamo makar figurativno – kroz priče i legende koje će se ispredati o njima.

U *Polu* se, dakle, može videti onaj fini prelaz stvarnosti u „stvarnost“ – počevši od same građe drame, pa do načina na koji je ta građa pretočena u umetničko delo. Primećuje se, takođe, da je umetnikova ruka u ovom delu sigurnija nego u prethodnom, te da je ono stoga i čitljivije i igrivije. A, ako je za utehu kapetanu Skotu i njegovim nesrećnim saputnicima, Nabokov im je dao da budu pioniri u svetu prabizona i anđela, trajnih pigmenata, proročkih soneta i utočišta umetnosti (*Lolita* 304), u kome će im se, decenijama kasnije, pridružiti i neki drugi njegovi junaci.



## **TRAGEDIJA GOSPODINA MORNA**

### **Šekspirovski delirijum revolucije**

*Tragedija gospodina Morna (The Tragedy of Mister Morn)* zaslužuje posebno mesto u nabokovologiji, ako ni zbog čega drugog, a ono zbog neobične igre sudbine koja je dovela do toga da ova drama ujedno bude i prvo i poslednje značajnije delo u opusu Vladimira Nabokova. Sa prvom konstatacijom slaže se većina kritičara (vid. *The Russian Years*; Taylor; Kakutani), jer, kako napominje Tomas Karšan u uvodu svome prevodu *Tragedije*, ona je bila „laboratorija u kojoj je Nabokov otkrio i isprobao mnoge od tema koje će potom razvijati u narednih pedesetak godina: neuhvatljivost sreće, kreativnu i destruktivnu razigranost imaginacije, hrabrost, kukavičluk i odanost, istinitost maske, borbu slobode i poretka oko ljudske duše, vladavinu želje i nedozvoljene strasti“, te „sličnosti koja postoji između istine i fantazija“ (Karshan vii).

Druga ideja je, naravno, manje nesporna: poslednji roman koji je Nabokov objavio za života bio je *Pogledaj arlekine!*, a ono što je usledilo posle njega bile su manje-više sitnice – ako se izuzmu odabrane drame, prevedene kao *The Man from the USSR and Other Plays*, dugo godina je najznačajnije „novo“ Nabokovljevo delo bio prevod *Volšebnika (The Enchanter)*, svojevrsne „proto-Lolite“ koji je načinio i 1985. godine objavio Dmitrij Nabokov. A onda se, godine 2009, književnom svetu „dogodio“ *Laurin original (The Original of Laura)*, nedovršeni rukopis romana koji je Nabokov želeo da uništi i koji je, više od trideset godina posle očeve smrti i suprotno njegovim željama, ipak objavio Dmitrij Nabokov. Videvši sebe u ulozi Maksa Broda dvadeset prvog veka (sa kojim se u uvodu knjizi eksplicitno i poredi), Nabokov mlađi pokušava svoju odluku da opravda time što je „fin čovek“ i što je knjiga „zamalo

uništeno remek-delo.“ Publika i kritičari su *Lauru* dočekali sa mnogo interesovanja, no, ispostavilo se da pompa ipak nije bila opravdana – taj tekst je „jedva uobličen“ (Chamberlain), bezmalo nečitljiv, i najviše liči na kakav demo-snimak sa upotrebljivom trećinom jedne strofe i (možda) dva akorda u refrenu. *Laura* je ostavila tako gorak ukus u ustima nabokovista da je, kada je tri godine kasnije svetlo dana konačno ugledao prevod na engleski drame *Tragedija gospodina Morna*, interesovanje za njega bilo prilično slabo (mada je, mora se reći, kritički odziv bio sasvim solidan). Na svu sreću, očekivanja su izneverena i ovoga puta, i ispostavilo se da je *Tragedija* posve dobro književno delo – ne u rangu Nabokovljevih najznačajnijih ostvarenja, ali svakako po kvalitetu bliska ostalim njegovim dramama. Stoga se nameće pitanje zbog čega nije objavljena ranije.

Na njega pun odgovor ne daje čak ni Brajan Bojd u svojoj dvotomnoj analitičkoj biografiji – umesto konkretnog razloga, on navodi kao mogućni uzrok loše stanje u berlinskom izdavaštvu na ruskom jeziku u doba kada je drama nastala, te sumnjivu isplativost postavljanja na scenu dela jednog tada gotovo nepoznatog autora. Nabokov je *Tragediju* započeo 1923. godine u Berlinu, a završio januara 1924. u Pragu. Osim što je nekoliko puta javno čitana, drama nikad nije izvedena, i tavorila je u rukopisu narednih sedamdesetak godina. Bojd napominje da je komad predat Kongresnoj biblioteci u celosti, no, ispostaviće se da je ipak izgubljeno nekoliko stotina stihova iz poslednje dve scene. U tom, krnjem, obliku, objavljena je u sanktpetersburškom časopisu *Zvezda* 1997. godine, a potom i u obliku knjige 2008. godine u izdanju Azbuke, takođe iz Sankt Peterburga. Godine 2012, Tomas Karšan i Anastasija Tolstoj konačno su dramu preveli na engleski jezik, i time omogućili

anglofonoj publici da se upozna sa ovim ranim delom, te da ga smesti tamo gde mu i priliči u Nabokovljevom kanonu.

*Tragedija gospodina Morna* je, za razliku od prethodnih stihovanih jednočinki, drama od nekih tri hiljade stihova u blankversu, podeljenih u pet činova. Iako nije lako složiti se sa Bojdovim mišljenjem da ona, „u neku ruku, jeste njegov najbolji komad“ (*The Russian Years* 222), ipak se mora priznati da u njoj Nabokov znalački upravlja svim bitnim elementima – „verbalnim, tematskim, kompozicijskim, psihološkim, pa čak i metafizičkim“, ispoljavajući „kompleksnost kakvu ne bismo očekivali da vidimo sve do *Lužinove odbrane*“ (Barabtarlo 122). Ova drama poseduje neke od tema i motiva koje će pisac provlačiti kroz svoje delo do samoga kraja: izgnanstvo, zatočeništvo, ludilo, pretvornost, umetnost, san, imaginaciju.

Radnja počinje, kao, uostalom, kod svih Nabokovljevih drama, *in medias res*: u jednoj neimenovanoj zemlji, u nekom neodređenom (ali vrlo verovatno, prohujalom) vremenu, četiri godine pre događaja na sceni dogodila se revolucija. Zaverenici su mahom prognani, njihov vođa, Tremens, začudo nije (nije čak ni označen kao vođa!), a novi, neimenovani kralj narodu je doneo blagostanje. Zaplet počinje tako što kod Tremensa i njegove kćerke Ele dolazi nekadašnji revolucionar Ganus, koji je uspeo da pobjegne iz izgnanstva i krišom se vrati u prestonicu. Ganus primećuje kako je stanje u zemlji mnogo bolje, zaključuje da je kralj doneo mnogo dobra narodu, te da nema potrebe nastavljati sa revolucijom, i sada samo želi da vidi svoju ženu Midiju. Midija je, međutim, u međuvremenu započela vezu sa izvesnim gospodinom Mornom (za koga kasnije saznajemo da je prerušeni kralj), a baš te večeri priređuje zabavu u domu koji je nekada delila sa Ganusom. Ela, koja se druži sa Midijom, jedna je od zvanica, i dolazi na ideju da na

zabavu povede i Ganusa tako što će ga našminkati kao Otela i svima reći da je glumac koji nije želeo da skine masku. Na zabavi Ganus primećuje da su Morn i Midija u vezi, i, nakon što svi ostali gosti odu, otkrije se i izazove Morna na dvoboj. Morn prihvata i, posle fizičkog obračuna sa Ganusom, odlazi, a njegov bliski saradnik Edmin šapne Ganusu nešto zbog čega se ovaj potpuno prenerazi, ali, bez obzira na to, ne odustaje od dvoboja. Sutradan, Morn i Edmin dolaze kod Tremensa da se sa Ganusom dogovore oko metoda dvoboja, i donosi se odluka da sukob treba rešiti na način elegantniji od uobičajenog: Morn i Ganus će izvlačiti karte, i onaj koji izgubi treba da izvrši samoubistvo. Tremens krišom namešta rezultat tako da Morn izgubi. Premda je u trenutku odlaska spreman da postupi časno, kasnije, kada je sam, Morn ipak ne uspeva da povuče obarač; umesto toga, on beži sa Edminom i Midijom i sklanja se na južnu obalu. Zemljom i prestonicom raširi se vest da je kralj (čiji se identitet ni dalje ne zna) mrtav, a Tremens to iskorišćava i pokreće još jednu revoluciju, ovoga puta daleko suroviju i sa mnogo više krvoprolića, čemu se Ganus suprotstavlja. Morn u međuvremenu sve više tone u samoprezir i melanholiju, i prestaje da liči na sebe, pa ga Midija ostavlja i okreće se Edminu, koji ju je sve vreme ćutke voleo. Pre nego što je pobjegla sa Mornom, međutim, Ganusu je poslala pismo u kojem objašnjava gde je i s kim, tako da Ganus saznaje da se Morn nije ubio, već je kukavički pobjegao. Nameren da završi započeto, Ganus se upućuje ka Mornu, i četvrti čin se završava tako što ga pronalazi i puca u njega. Morn je, međutim, samo ranjen – štaviše, proširila se glasina da je kralj živ i da je razlog njegovog bekstva ljubav, što romantični narod pozdravlja, tako da revoluciju smenjuje još krvavija kontrarevolucija. U Tremensovo skrovište upadaju razjareni vojnici i ubijaju Klijana, Elinog supruga pesnika, dok Ela umire od posledica porođaja koji joj je doneo mrtvo

dete. Poslednji stihovi prve scene petog čina izgubljeni su, a ono što imamo završava se razgovorom o životu i raju koji vode Tremens i njegov prijatelj Dandilio. U poslednjoj sceni drame, kojoj takođe nedostaje nekoliko stotina stihova, Morn ponovo priređuje zabavu, međutim, i pored svih pokušaja da ponovo prigrli svoje pređašnje „ja“, to ne uspeva, jer ga izjeda istina o vlastitom kukavičluku i činjenica da mu je sadašnji život izgrađen na lažima. Napokon pojmvši šta mu je potrebno, on se razgaljuje i ispoljava dotada neviđenu ljubav prema životu, a potom uzima pištolj od Edmina i odlazi na terasu. Ne vidimo šta se tačno dogodilo, ali možemo zaključiti da je izvršio samoubistvo. Drama se završava tako što Edmin govori o „smrti gospodina Morna.“

Već se i iz ovog sažetka može zaključiti da je na dramu u ogromnoj meri uticao Šekspir – pored direktnih aluzija na *Otela* i citata iz njega, opšta atmosfera, kompozicija i ton duguju mnogo toga istorijskim dramama (pre svega *Ričardu III* i drugom delu *Henrija IV*) i tragedijama u čijem se srcu nalazi kraljevstvo i kraljevanje – *Makbetu*, *Hamletu* i *Kralju Liru*. Glavna tema pretvornosti, iluzije i stvarnosti upućuje na žanrovski i tonski različite drame kakve su *San letnje noći*, *Bogojavljenjska noć* ili *Bura*. U mnogo pogleda, navodi Šuman, komad je „najupadljivije šekspirovsko delo koje je Nabokov ikada napisao. To jest, otvoreno je i potpuno napisano pod uticajem Šekspira, i očigledna je imitacija Šekspira kada je reč o zapletu, likovima, jeziku, strukturi i temi“ (Schuman 17–18). Nabokov će mnogo godina kasnije isticati kako se ponavlja i uvek iznova bavi istim temama isključivo zato što istinska umetnička originalnost ima samo sebe kao uzor, te može imitirati jedino sebe samu, ali u ovom ranom stadijumu svoga stvaralaštva očigledno je imitirao druge autore, a među njima, kada je o drami reč, pored Gogolja, Ibzena i Čehova, posebno mesto zauzimao je Šekspir. Drugi kritičari,



poput Sigi Frenk, u *Mornu* primećuju i uticaj Puškinovog *Borisa Godunova*, te Ljermontovljeve *Maskarade*, posebno njene produkcije u Mejerholjdovoj režiji koja je premijerno izvedena večeri uoči Februarske revolucije (vid. Frank, "Exile in Theatre", 642–644). No, i pored toga, Šekspir ipak ostaje najznačajniji intertekst u ovoj drami.

Nisu samo tematske sličnosti te koje povezuju *Morna* sa Šekspirovim dramama – petočinska struktura i blankvers, kao i posebna vrsta oniričkog, metaforičnog jezika koji Nabokov daruje određenim svojim likovima jasno ukazuju na to gde je ležala njegova inspiracija. Šuman, koji je svoju analizu *Morna* zasnovao na ruskom originalu, tvrdi da Nabokovljev blankvers ima slovenski karakter. U predgovoru drami, objašnjavajući prevodilački proces, Tomas Karšan pak kaže da u *Mornu*, pogotovo u govoru naslovnog junaka, ruski jezik pomalo podseća na engleski, baš kao što su *Pnin* i *Lolita* napisani engleskim jezikom koji zvuči strano, te da je cilj prevodilaca u *Mornu* bio da se dobije tekst koji ne zvuči kao prevod, već kao komad koji bi Nabokov napisao da je *Morna* pisao na engleskom jeziku (vid. Karshan xix–xx). U tome su, mora se napomenuti, u najvećoj meri i uspeli, pa tako drama ima jasan šekspirovski prizvuk, ali u isto vreme nagoveštava i tipično nabokovljevski izraz (kao na primer, u sceni kada Klijan iskazuje seksualnu žudnju prema Eli, pa joj kaže da želi da prodre u „tvoju krv, da se probijem kroz tvoje kosti, da naučim, zgrabim, dodirnem, da stisnem tvoje biće dlanovima!“ (I, 27<sup>22</sup>), što neodoljivo podseća na Hambertovu želju da Lolitu posuvrati i prilepi „halapljive usne uz njenu mladu matericu, nepoznato srce, sedefastu jetru, morske grozdove pluća, dražesne blizanačke bubrege“ (*Lolita* 161), a to je, kako i Karšan

---

<sup>22</sup> Svi navodi su dati u vlastitom prevodu. Rimski broj označava čin, a arapski stranicu sa koje je preuzet citat.

primećuje, erotski nabijen jezik koji Nabokov nije često koristio). Bojd napominje da je parodija, koja će kasnije postati jedna od glavnih karakteristika Nabokovljeve proze, već prisutna u ovom ranom delu, i to pre svega u individualizaciji glasova različitih likova, od Klijanovih bombastičnih, pseudofuturističkih stihova, do nakićenog jezika Dandilija (vid. *The Russian Years* 224). Ipak, moglo bi se zaključiti da su nabokovljevske jezičke idiosinkrazije u *Mornu* prilično suzdržane, te da je ovaj komad jedno od lingvistički manje originalnih Nabokovljevih dela, i to pre svega zbog toga što autor više teži da se približi Šekspiru, a manje da predstavi vlastiti izraz.

Najočiglednija paralela sa Šekspikom jeste, kako je već napomenuto, aluzija na *Otela*. Ona je prisutna čak i pre nego što Ela našminka Ganusa, jer kada on od Tremensa sazna da je Midija „zastranila“ (I, 11), odgovara mu ovako:

Tremense, oprosti mi  
ako šalu ne razumem, ali  
ti ne znaš, ti ne znaš... patio sam  
mnogo... Vetar mi je međ' trskom  
o preljubi šaputao. Molih se, potplatih  
naviruće sumnje usiljenim uspomenama,  
najkrlatijim, najsvetijim,  
što boju gube dok lete u reči,  
a sad najednom... (I, 11)

Ljubomora, dakle, već obitava u Ganusu, a maska *Otela* ne prikriva, već, naprotiv, samo eksternalizuje i ističe njegovu prirodu. Ipak, ona služi i tome da navede čitaoca na pogrešnu stranu (baš kao i aluzije na *Karmen* u *Loliti*), jer bi se na osnovu aluzije dalo zaključiti da će Ganus

ubiti Midiju, a da će se saznati da mu je ona i pored svega ostala verna. Nabokov namerno podriva ovakva očekivanja, i ne samo da bračni sukob ne stavlja u središte svoje drame, već Midiji dozvoljava da ostavi ne samo Ganusa, nego kasnije i Morna. Naročito je njen raskid sa Mornom zanimljiv, s obzirom na to da njih dvoje o njemu otvoreno razgovaraju, i Morn u potpunosti razume Midijine razloge, pa se čak ni ne ljuti – ni na nju, ni na Edmina. Isto tako, dok maskira Ganusa, i još jednom, potkraj drame, Ela citira stihove koje Dezdemonu izgovara na samrti („A ipak te se bojim, jer si koban / kada ti se oči tako kolutaju. / Ne znam što se bojim, jer ne znam za greh; / Al' ipak osećam strah“ – V, ii, 38–40), ali oni, ispostaviće se, nemaju nikakve veze sa njenom krajnjom sudbinom. Uopšte uzev, ovakve paralele sa Šekspirovim delom više su motivske, a manje tematske prirode; ono po čemu je *Morn* zapravo najbliži Šekspirovim dramama jeste nešto što duboko povezuje samu bit njegovog i Nabokovljevog stvaralaštva, a to su ideje stvarnosti i privida, iluzije i umetničkog oblikovanja sveta.

Nivoi stvarnosti i iluzije u *Tragediji gospodina Morna* brojni su i prekrivaju jedan drugi kao palimpsest, a da bi to istakao, Nabokov koristi motiv maske. Ponegde je maska sasvim eksplicitna, kao kada Ganus izigrava Otela, ali i tu zapravo ima više slojeva nego što se na prvi pogled čini, s obzirom na to da se Ganus ne pretvara da je Otelo, već da je glumac koji nije skinuo šminku. Na taj način, postiže se višestrukost iluzije identiteta koja navodi čitaoca da se zapita ne samo o istinskoj prirodi likova, već i o tome da li je ona uopšte spoznatljiva, pa čak možda i da li zbilja postoji ili je i samo njeno postojanje naprosto još jedna uobrazilja. Gospodin Morn, s druge strane, kraljevanje sprovodi isključivo kroz masku, i nalazi izuzetno zadovoljstvo u tome što je nepoznat. To možda i

najbolje ilustruju reči koje izgovara dok razmišlja da li da postupi u skladu sa načelima dvoboja ili da pobjegne:

... četiri godine sam vladao... stvorio  
doba sreće, doba sklada... Bože,  
snage mi daj... Razigrano, lako sam vladao;  
dolazio u crnoj maski u dvoranu  
pred hladne, ocvale senatore... znalački ih  
oživljavao – i opet odlazio – uz smeh...  
smeh... A ponekad, u zakrpljenoj odeći,  
sedeo bih u taverni i groktao s rumenim  
pijanim kočijašima; pas bi repom mahnuo  
pod stolom, a curica me povukla  
za rukav, iako ličih na prosjaka... (III, 71–72)

Motiv prerušenog kralja, koji je Nabokov preuzeo od Šekspira, služi tome da istakne iluzornost identiteta, autoriteta i vlasti, pa i samog postojanja, jer je u elizabetinsko doba kralj na zemlji bio isto što i bog na nebu. Kralj tako sinegdohski predstavlja svet u malom, i na taj se način podvlači pretvornost celokupne stvarnosti. Nabokov će, naravno, ovaj motiv maestralno razraditi u *Bledej vatri*, gde se sve dovodi u pitanje, ne samo maskiranost istine, već i istinitost maske, ali već se i u *Mornu* dâ uočiti njegovo interesovanje za tu temu. Ipak, ovde on još uvek razvija svoj izraz, tako da bez suptilnosti ponavlja i podvlači ideju koju je čitalac svakako već razumeo, pa tako imamo nekoliko scena u kojima se objašnjava nešto što se iz implikacija bez problema moglo shvatiti:

Kralj je samo san... Kralj nije umro  
u dušama njihovim, utihnuo samo... san

sklopio je krila – na tren – a sad ih širi... (III, 88)

A ja, ja sam gospodin Morn –  
i samo to; prazan prostor, nenaglašen  
slog u pesmi bez rime. (IV, 103–104)

Ipak, ovi poslednji stihovi upućuju na još jedan tipično nabokovljevske element, a to je metafiktivna svest o tome da negde izvan teksta postoji neko ko zapravo oblikuje celokupnu „stvarnost“ izmaštanog sveta. U tom slučaju, primedba kritičarke Mičiko Kakutani da su likovi u drami „dvodimenzionalna, pirandelovska stvorenja, šahovske figure u igri ogledala između stvarnosti i umetnosti“ mogla bi se razumeti u pozitivnom svetlu, kao protopostmodernistički način da se dovede u pitanje priroda autorstva i stvaralačke imaginacije. Nabokov će u bezmalo svakom svom romanu preispitivati ovu ideju, ponegde sasvim eksplicitno, kao u romanima *Lužinova odbrana*, *Poziv na pogubljenje* ili *Bleda vatra*, a ponegde nešto uvijenije, kao, recimo, u *Loliti*, gde na prisustvo „antropomorfog božanstva“ autora upućuje upotreba slučajnosti i šablona (kao što je ponavljanje broja 342), ili pak motivi (leptiri, šah) koji čitaocima podsećaju na to čiju knjigu zapravo čitaju. U *Mornu*, međutim, ovo je rešeno na drugačiji način, kroz lik Stranca koji se na mahove pojavljuje na pozornici tvrdeći da je sve samo njegov san, a potom odjednom, na čuđenje okolnih likova, nestaje.

Na Strančevu centralnu ulogu u drami ukazuju već i *Dramatis personae*: ne samo što je smešten u odeljak nazvan „Glavni likovi“, već se u njemu nalazi tačno u sredini. Kad god se pojavi na sceni, Stranac postavlja neobična pitanja o svetu u kojem se obreo, uz čudne opaske:

Često sam čuo tvoj glas

u snovima detinjstva...

...

Možda sam  
ušao u san, ali jesi li siguran da sam  
taj san napustio?... Neka bude, verovaću  
u tvoj grad. Sutra ću ga nazvati  
snom... (I, 23–24)

Barabtarlo navodi da „reči o prekinutom snu i životu nisu samo otrcane danak Kalderonu. One nose veliki tematski značaj za arhitekturu i filozofiju komada“ (130). Iako je Nabokov sa gnušanjem odbacivao „bezveznu tričariju o likovima koji se otimaju kontroli“ i tvrdio da su njegovi likovi „galioti“ (*Novi vidici* 109), ipak im je dozvoljavao makar da se bune protiv autorske tiranije, što se u *Mornu* vidi u neprijateljskom stavu koji mnogi od likova imaju prema Strancu:

STRANAC (MIDIJI): Neću

zaboraviti boravak u vašem čarnom gradu:  
bajka, što je bliža stvarnosti,  
čarobnija je. Ali bojim se nečega...  
Nevolja sazreva ovde, nevidljiva... U  
sjaju, u ogledalima, osećam je...

KLIJAN: Ne slušaj ga, Midija! On je ovde

samo slučajno. Pravi čarobnjak! Ja eto  
znam da je samo trgovčev potrčko...  
nosa uzorke strane robe sa sobom...  
Nije li tako? Izmakao je! (I, 38)

Nije neobično što baš Klijan ovako govori o Strancu; njegovo kvazipesništvo (u trenutku smrti, na primer, on patetično instistira na vlastitoj genijalnosti) ne može da se poredi sa istinskom umetnošću Stranca, koji je usnio svet čitave drame, zbog čega se Klijan instinktivno oseća ugroženo. Morn, s druge strane, kao neko ko takode boji stvarnost vlastitom uobraziljom, pokazuje simpatiju i radoznalost u svojim susretima sa Strancem:

STRANAC: Kažu da si ti kralj?

EDMIN: Kako se usuđuješ!...

MORN: Pusti ga. Stranac je. Da, ja sam kralj...

STRANAC: Tako dakle... Drago mi je, lepo sam te usnio.

MORN: Ćuti, Edmine – zabavno je. Jesi li  
izdaleka došao, magleni moj goste?

STRANAC: Iz  
obične stvarnosti, dosadnog stvarnog sveta...  
Spavam... Sve je ovo san... san  
pijanog pesnika... San što se ponavlja...  
Sanjao sam te jednom: neki bal... neki grad...  
leden i radostan... Ali tada si se drugačije  
zvaao...

MORN: Morn?

STRANAC: Morn. Tako je.

Opširan san... Ali znaš,  
rado sam se probudio... Sećam se da nešto  
tamo nije valjalo. Ali ne sećam se šta...

MORN: Da li svi u tvojoj zemlji pričaju tako...  
sanjivo?

STRANAC: O, ne! U mojoj zemlji svašta nije dobro,  
nije dobro... Kad ustanem, reći ću im  
kakovog sam veličanstvenog kralja sanjao...

MORN: Čudan čovek!

STRANAC: Ali zašto mi je nelagodno?  
Ne znam... kao onaj put... Plašim se...  
Soba mi je sigurno zagušljiva. Nešto mi  
budi strah... iluzija... probaću da se probudim...

MORN: Čekaj! Gde je nestao moj duh? ... Čekaj,  
vrati se... (V, 136–137)

Morn, čija se naslovna tragedija očituje ne samo u tome što je „plemenita kukavica“ (Barabtarlo 129), već i u tome što shvata da postoji razlika između „stvarnosti“ i stvarnosti, ali ne može da je pojmi, opčinjen je Strancem i njegovim primedbama. To što je Stranac iz pojave u pojavu sve više zabrinut zbog stanja na pozornici kao da oslobađa Morna krivice, jer izmišljeni kralj zemlje iz snova ne može racionalno njome vladati. Morn Stranca doživljava čak kao glas razuma, i na Edminovo pitanje kako uopšte može da ga sluša, odgovara da su „nekada kraljevi imali lude što istinu govore mračno, lukavo“, a on ima „lažnog ovog



mesečara“ (V, 137) – što nas, naravno, ponovo vodi ka Šekspiru i njegovim čuvenim „mudrim ludama“.

Još jedan izvor za Stranca možemo pronaći u Nabokovljevom čitanju *Uliksa* i njegovom instistiranju na tome da je misteriozni „Čovek u mekintošu“ zapravo sam Džojls, koji se pojavljuje pred pojedinim likovima u romanu ne bi li im stavio do znanja da je on njihov stvoritelj (vid. *Lectures on Literature* 316–320). Pošto ovo tumačenje, naravno, mnogo više govori o Nabokovu nego o Džojlsu (kako je i sam jednom prilikom primetio, kritika služi tome da „daje čitaocima, uključujući i autora knjige, neke informacije u vezi sa kritičarevom inteligencijom, poštenjem, ili oboje“ – *Novi vidici* 110), možemo zaključiti da je pretvaranje autora da je jedan od likova u delu koje je stvorio nešto što ga je i te kako zanimalo i što je i sam kasnije često upotrebljavao – dovoljno je setiti se profesora Botkina u *Bledej vatri* ili, u *Loliti*, mladog Pesnika iz Kviltijevih *Začaranih lovaca* koji tvrdi da su svi likovi njegova izmišljotina. Očito je da su ruska simbolistička književnost, šekspirovsko preplitanje stvarnosti i jave, te Nabokovljeve vlastite umetničke preokupacije u njegovom delu stvorili plodno tle za stalno, opsesivno preispitivanje spisateljskog procesa, privida i mašte.

U prilog ovakvom, simboličkom čitanju *Morna* ide i to što Nabokov namerno evocira žanr bajke, gde su sva vremena bezvremena, a junaci svedeni na tipske, dvodimenzionalne skupove pozitivnih ili negativnih osobina. Likovi u *Mornu* nisu u potpunosti takvi, ali svakako su daleko manje „živi“ od onih koje će pisac kasnije stvarati. Kada je o bajci reč, pored toga što na nju ukazuju onirička atmosfera, neodređeno vreme i mesto radnje, te karakterizacija, ona se i eksplicitno spominje više puta u delu, kao, na primer, kada Midija, posmatrajući promenu u *Mornu*, kaže:

Kao da smo prešli iz bajke  
u najbanalniju stvarnost... Postaje  
dosadniji, pogrbio je ramena,  
otkad smo došli ovamo, u ovu močvaru... (IV, 96)

Time što bajci suprotstavlja banalnu stvarnost, Nabokov ukazuje na nemogućnost opstanka fiktivnih likova u svetu koji se pretvara da je realan; Morn, baš kao kasnije Kinbot, može da živi samo kroz iluziju, i njeno narušavanje je za njega pogubno. Ipak, u doba kada je nastala *Tragedija gospodina Morna*, Nabokov još nije u potpunosti pretočio svoje lične gubitke u prostor imaginacije, pa se bezdomstvo junaka ne iskazuje kroz žal za svetom umetnosti ili Zemblom, nego implicitno, ali sasvim jasno, za Rusijom. Ta žal se s motivom bajke spaja, recimo, u ovim Mornovim rečima:

Omamljena rulja  
ne zna da je telo viteza mračno  
i znojavo, zatočeno u oklop iz bajke...  
... ne znaju da je jadna istočna nevesta  
jedva živa pod teretom kićanki,  
ali preko mora putujući trubaduri  
pevaće o ljubavi iz bajke, lagaće  
pokolenjima, prstima jedva taknuvši  
žile ovaca – a pógan postaje san! (V, 138)

Iz Morna ovde izbija ogorčenost Vladimira Nabokova; njegova „stalna svest o nezalečivim nepravdama“ i „potpuna ravnodušnost prema svemu što pokreće savremenog patriotski nastrojenog 'sovjetskog' čoveka“ (*Novi vidici* 110–111) očituju se gotovo u svim likovima u *Mornu*, bilo da,

poput naslovnog junaka, ističu iluzornu romantičnost novog režima, ili da, kao što to čini Dandilio, nostalgijom i umetnošću dočaravaju nekadašnju stvarnost, kao što se može videti iz sledećeg razgovora:

DANDILIO: ... Hteo sam te pitati  
ljubazni putniče, odakle si došao?

STRANAC: Došao sam iz dvadesetog veka, iz  
zemlje na severu, po imenu...  
(*Šapne.*)

MIDIJA: Koja je to?  
Za tu ne znam...

DANDILIO: Kako možeš to reći!  
Zar se ne sećaš, iz bajki za decu?  
Vizije... bombe... crkve... zlatni kneževi...  
revolucionari u mantilima... snežne oluje...

MIDIJA: Ali mislila sam da ne postoji? (I, 23)

Nabokovljev komad, napominje Sigi Frenk, „tematizuje nepovratnost stare Rusije koja je prerasla u idealizovani svet iz bajke u sećanju emigranata“ (“Exile in Theatre” 644). Ona takođe lepo primećuje dvostrukost iluzije u *Mornu*, jer „dok Stranac sve oko sebe doživljava kao vlastiti iluzorni san, figure koje je usnio njegovu stvarnost otpisuju kao bajku, legendu iz minulih doba“, pa ostaje nejasno „čija stvarnost je zapravo originalna, a čija je samo odraz“ (645). Tematska sličnost sa kasnijim delima u kojima se banalnoj stvarnosti suprotstavlja sjajna

izmišljotina lako je uočljiva; iako je njegov izraz ovde daleko od suptilnog, jasno se vidi pravac kojim će Nabokov stalno iznova upućivati svoje likove, od Ganjina do Vadima.

Ovo nas vodi poslednjoj značajnijoj temi u drami *Tragedija gospodina Morna*, a to je tema revolucije. Ona je, naravno, blisko povezana sa idejama izgnanstva, bezdomstva, te oblikovanja stvarnosti. U *Mornu*, lik koji je najviše vezan uz nju jeste Tremens, koji započinje ne samo revoluciju unutar dela, već i samu dramu van dijegeze, kao prvi lik koji se pojavljuje na sceni. On u sebi nosi jasne naznake nekih kasnijih Nabokovljevih tvorevina kao što su Paduk iz romana *U znaku nezakonito rođenih* ili pak Valcer iz drame *Izum Valcera*. Kako navodi Genadij Barabtarlo, Tremens je, „kao i svi anarhisti, nemaštovit mislilac uprkos miltonovskim metaforama koje mu Nabokov štedro daje, a zapravo je vrlo nesrećan i potajno žudi da se izleči od deliričnog drhtanja svog hroničnog nihilizma“ (133). Tremensa upoznajemo u trenutku buđenja, a njegove prve reči već dosta govore o tome šta ga tišti:

San, groznica; san; bešumna smena  
dvojice stražara što stoje pred kapijom  
mog besilnog života...  
... Ali, o srca mi, kako želim  
da svoju drhtavicu posudim ovom lepom  
i nejahnom gradu, pa da se Carski trg  
znoji i gori, kao moje čelo (I, 5)

San, groznica i drhtavica pominju se bezmalo svaki put kada se Tremens pojavi na sceni, što ukazuje na bolest njegove stvarnosti. Na to upućuje i njegovo ime, koje se, naravno, vezuje uz delirijum – u *Mornu*

Nabokov primenjuje krajnje prozirnu imensku karakterizaciju<sup>23</sup> – što se kasnije i vrlo eksplicitno iskazuje, kada Tremens izjavljuje da je „vladao opijenom zemljom“ i „čekao svoj dan, u delirijumu, u jezi“ (III, 80). Njegova potreba za krvoprolićem (raduje se, na primer, kada eksplodira škola i pogine trista dece) svrstava ga u red gotovo stripskih zlikovaca – mada se mogu uočiti pojedine naznake nečega dubljeg, kao to što se nekada bavio umetnošću, a potom je slikarstvo zamenio umetnički doživljenim uništenjem, on je ipak tvorevina jednog pisca početnika, koji nije uspeo da se otrgne od želje da iskaže sopstveni stav o revoluciji:

Čekaj, čekaj! Zar si stvarno mislio  
da sam tako odlučno radio  
za dobro nekog zamišljenog 'naroda'?  
Da svaka duša puna đubriva, ovaj  
ili onaj pijani zlatar, neki kvrgavi  
konjušar uglača prefinjene nokte  
da se sjaje, i savije afektirano  
mali prst, dok trese sline?  
Ne, pogrešio si!...  
... Uvek su se  
po trgovima kroz vekove skupljali  
vulgarni kriminal, osrednjost  
i podlost... Njihove sam reči ponavljao,  
ali želeo sam nešto više – i mislio sam  
da si kroz te grube reči osetio moj istinski žar  
... Jesi li video,

---

<sup>23</sup> Morn tako aludira na *mourn*, žaljenje; Midija na Medeju (što je još očiglednije u ruskoj transkripciji), Ganus na Janusa ili Jasona, Dandilio na *dandelion*, maslačak.

te vetrovite noći, po mesečini, senke  
ruševina? To je krajnja lepota  
i ka njoj vodim ovaj svet. (I, 16–17)

Umetnik-uništitelj podseća ne samo na Nabokovljeve kasnije tirane, već i na njegove problematične protagoniste, kakvi su Hambert ili Kinbot, koji umetnošću pravdaju svoju otimačinu Lolitinog života, odnosno Šejdove pesme. Nažalost, zbog izgubljenih stihova u petom činu, nije nam poznata Tremensova konačna sudbina, mada se upad kontrarevolucionara u Dandiliovu kuću u kojoj se Tremens krije verovatno završava njegovom smrću. Povezujući *Morna* sa Šekspirovim istorijskim dramama, Šuman kaže da i Šekspir i Nabokov, kao „tipični društveni konzervativci, opisuju užase društva koje tone u nešto što vide kao anarhiju revolucijskog krvoprolića. Nabokovljev Tremens, kao Šekspirov Ričard III, deluje kao simbol najmračnijih nagona što izviru na površinu kada se naruši društveni poredak“ (Schuman 20). U svakom slučaju, Tremens u Nabokovljevom opusu stoji kao začetnik duge loze zanimljivih, privlačnih, a ujedno i odbojnih likova, od Paduka do Gradusa.

Uopšteno posmatrano, to je i najveća čar *Tragedije gospodina Morna*. Kao samostalno delo, ona stoji rame uz rame sa ostalim njegovim dramama i sasvim je u skladu i sa drugim ranim delima koje je napisao u istom periodu, pesmama i pričama. Iako se može reći da je *Morna* verovatno jedno od stilski najmanje originalnih Nabokovljevih dela, jer po kompoziciji, karakterizaciji, tematici i jeziku očigledno imitira Šekspira, ipak se u njemu naziru obrisi onog izraza po kome će se Nabokov izdvojiti od ostalih pisaca. To je uočljivo već i u pojedinim elementima zapleta (kao kada Klijan od razjarene svetine pobegne kroz tunel čiji se početak nalazi u pozorištu, što se, naravno, posle ponavlja u

*Bledoj vatri*), ali pre svega u motivima i temama. *Tragedija gospodina Morna* prava je poslastica za nabokoviste, s obzirom na to da omogućava zanimljivu igru upoređivanja sa mnogim drugim delima koje je autor kasnije napisao, od kojih bi se mogle izdvojiti drame *Čovek iz SSSR* i *Izum Valcera*, kao i gotovo svi njegovi romani, a najočigledniji među njima jesu *Poziv na pogubljenje*, *U znaku nezakonito rođenih* i *Bleda vatra*. Premda u poređenju s njima, *Tragedija*, kako napominje Sigi Frenk, deluje „rudimentarno i gotovo nerazvijeno“ (“Exile in Theatre” 631), ipak joj se mora dati dužno priznanje što je na jednom mestu okupila toliko toga što će kasnije postati prepoznatljivo nabokovljevske izraz. Ne zna se zašto joj se Nabokov nikada nije vratio, te zbog čega nije ugledala svetlost dana toliko decenija, no, sada kada je konačno tu, postala je ne samo važan, već i istinski dopadljiv deo njegovog stvaralaštva.

## ČOVEK IZ SSSR

### Iza kulisa emigrantskog života

Detalji iz Nabokovljevog-Sirinovog emigrantskog života u Berlinu dobro su poznati. Kao (u to vreme još uvek prvenstveno) pesnik sa diplomom iz ruske i francuske književnosti, finim vaspitanjem i nesklonošću ka „plebejskim“ poslovima, izdržavao se, između ostalog, pisanjem, davanjem časova engleskog i tenisa, sastavljanjem šahovskih problema i ukrštenica, pa čak i glumom – kao filmski statista. Ne čudi, stoga, što je, kad mu je ponuđeno da napiše dramu za jednu pozorišnu trupu, tu priliku prihvatio. No, krenimo redom.

Februara 1923, Vladimir Sirin je bio član književnog kluba Arzamas (koji je ime dobio po književnom kružoku čiji je član, u svojim školskim danima, bio Puškin), i tamo je, zajedno sa Lukašom i Ajlukinom, napisao balet *Mesečev vitez* (*Cavalier of the Moonlight*) koji je izvođen sa priličnim uspehom. Negde u to vreme, tačnije, pred kraj 1923, počeo je da radi na *Tragediji gospodina Morna*, koja je, kao što smo videli, ostala neobjavljena sve do kraja dvadesetog veka, a neprevedena sve do početka dvadeset prvog. Osim toga, *Tragedija* nikad nije ni izvedena, ali to ne znači da Nabokov nije počeo da gaji ambicije prema pozorištu, te polako krenuo da se pomalja iz teksta i da prelazi na pozornicu. Za poslednji korak trebao mu je još samo povod, a taj je povod došao u liku pesnika, pozorišnog kritičara, hroničara ruskog emigrantskog teatra i režisera Jurija Ofrosimova.

Ofrosimov je u aprilu 1926. godine video Nabokova na izvođenju jednog komada Ostrovskeg u produkciji svoje novoosnovane pozorišne trupe Grupa, i zamolio ga da za nju napiše jedan pozorišni komad. Posle nedelju dana, Nabokov je na to i pristao, pa je jesen 1926. godine proveo



pišući *Čoveka iz SSSR* (*The Man from the USSR*), za izvođenje u narednoj teatarskoj sezoni. Upravo u ovome i leži osnovna razlika između ove i prethodnih Nabokovljevih drama – za razliku od njih, poetskih delā namenjenih čitanju, *Čovek* je napisan za scenu. O tome svedoči i sâm jezik drame: svršeno je sa romantičarskim stihovima; ovde je reč o proznom komadu svedenog (barem koliko je to mogućno za Nabokova) izraza, odmerenog koraka i zanimljive fabule. Pišući o Nabokovljevim dramama, kritičarka Galja Diment kaže da je „otvoreno pitanje gde se *Čovek* uklapa u širu tradiciju ruskog pozorišta. U izvesnom smislu, *Čovek iz SSSR* je sasvim konvencionalan: njegov jezik, na primer, prilično je kolokvijalan, no nikako inovativan.“ (Alexandrov 590) Bojd pak tvrdi da je Nabokov, koji „po prirodi nije bio dramski pisac“, shvatio Ofrosimovljevu ponudu „kao izazov“ (*The Russian Years* 263). Ako je tako, dokazao je da je tom izazovu svakako bio dorastao – *Čovek iz SSSR*, premda nije u rangu Nabokovljevih prozних ostvarenja, kao dramsko delo dovoljno je zanimljiv i izazovan da se u rukama dobre pozorišne ekipe pretvori u uspeo komad. Nažalost, iako su, nakon premijere u Grotrijan-Štajnveg Zal (Grotrian-Steinweg Saal) – odigrane 1. aprila 1927. godine – i režiser, i glumci, i autor pozdravljeni burnim aplauzom i ovacijama, drama je, zbog teških uslova u emigrantskom Berlinu, doživela samo jednu reprizu (*The Russian Years* 272–273).

Fabula *Čoveka iz SSSR* jeste, barem na prvi pogled, vrlo jednostavna. Boljševicima naklonjeni biznismen Kuznjecov, čovek iz naslova, dolazi u Berlin iz Sovjetskog Saveza i tu ostaje deset dana, tokom kojih se sreće sa ostalim likovima, između ostalih, i sa svojom ženom, Olgom Pavlovnom, od koje se, kako verujemo, rastao jer se ljubav između njih dvoje okončala. Ovo tumačenje dodatno potvrđuje činjenica što se u toku tih deset dana on upušta u vezu sa prijateljicom Olge Pavlovne,

glumicom Marijanom Tal. Međutim, na kraju drame saznajemo da je Kuznjecov zapravo dvostruki agent koji radi protiv sovjetskog režima, a Olgu je napustio da bi ih oboje zaštitio. Tek u poslednjoj sceni on joj poverava svoju tajnu, i odlazi natrag u Sovjetski Savez, natrag u neizvesnu budućnost.

Za razliku od prethodnih Nabokovljevih drama, *Čovek iz SSSR* se odvija „ovde i sada“ u emigrantskom Berlinu dvadesetih godina dvadesetog veka (Alexandrov 589). Kao što je već napomenuto u uvodnom poglavlju, može se uočiti određena veza između Nabokovljevog prvog romana, *Mašenjka*, i drame *Čovek iz SSSR* – i jedno i drugo delo bave se životom emigranata u Berlinu; radnja i jednog i drugog pokriva vrlo kratak vremenski period (*Mašenjka* je smeštena u šest dana, *Čovek* u deset), i za jedno i za drugo moglo bi se reći, kako navodi Hajd, da odiše „beskrajno frustrirajućim osećajem zarobljenosti u nekakvom skućenom sobičku prostora i vremena“ (Hyde 39). Ipak, primetne su i razlike – Bojd sasvim tačno naglašava razliku u mestu radnje – dok se *Mašenjka* odvija u pansionu u kome je odseo protagonist Ganjin, *Čovek* čitaocu-gledaocu daje na uvid kompletniju sliku emigrantskog života, s obzirom na to da je poprište radnje svakog čina drugačije. Pa tako, prvi čin se odigrava u praznoj pseudoruskoj taverni, drugi u pseudoburžoaskoj pansionskoj sobi jedne ruske glumice, treći u predvorju sale u kojoj se odvija slabo posećeno rusko emigrantsko predavanje, četvrti na filmskom setu nemačkog filma o Oktobarskoj revoluciji, i najzad, peti, u bednoj iznajmljenoj sobi koju upravo napuštaju vlasnik taverne i njegova žena. Bojd, takođe, ukazuje na sličnost ove drame sa Čehovljevim komadima *Tri sestre* i *Višnjik*, no, on tvrdi da kod Nabokova, umesto resignacije i čežnje za Moskvom, postoji užurbanost koja likovima ni ne dozvoljava da razmišljaju o Rusiji (*The Russian Years* 263–264). O ovome bi se moglo

raspravljati, s obzirom na to da u ovom, „najruskijem“ od Nabokovljevih dramskih dela, ako ne čežnja za Rusijom, a ono svest o tome da je ona izgubljena izbija sa svake stranice, te možda nije ni potrebno likovima pridodati čehovljevske apatiju i neaktivnost da bi se prikazala bezizlaznost njihovog položaja i snaga njihove patnje. Galja Diment pak primećuje da su mnoge odlike ovog komada više evropske nego ruske, te da je po tome što na sceni gotovo nikada nema više od dva ili tri lika, ovaj komad daleko sličniji Ibzenu, koga je Nabokov načelno cenio, nego Čehovu ili Gogolju (Alexandrov 591).

Kad je o likovima reč, mora se napomenuti da je glavni lik, onaj koji pokreće čitavu radnju, onaj oko koga se sve vrti i koji je dao i naslov dramu, sâm Aleksej Kuznjecov. Kuznjecov je taj čijim dolaskom radnja počinje i čijim se odlaskom ona završava. On, zapravo, daje ritam čitavom komadu i predstavlja sponu između raznih elemenata – između Rusije i Sovjetskog Saveza, između prošlosti i sadašnjosti ostalih likova, između onoga za čim žude i onoga što jesu. Nije slučajnost da se upravo Kuznjecov nalazi u centru ljubavnog trougla čiji su preostali članovi Olga i Marijana, niti što, prateći njega, saznajemo gotovo sve što je bitno o drugim likovima. Za razliku od prethodnih drama, *Dedice* i *Pola*, gde su glavni junaci centralne ličnosti, ali ne i centralni likovi, pa čak i *Tragedije gospodina Morna*, u kojoj podjednak teret radnje nose Morn, Ganus i Tremens, Nabokov se u *Čoveku iz SSSR* približava svojim kasnijim delima, u kojima snažan glavni lik oblikuje čitav svoj svet.

Teme koje Nabokov istražuje u ovom delu jesu teme koje i inače vezujemo za njegovo stvaralaštvo, pogotovo za ruski period. I ovde je prisutan snažan motiv lutanja, bezdomnosti, izgnanstva – i to u onom najosnovnijem smislu, patnje za izgubljenom domovinom i nekadašnjim životom. Po tome je *Čovek iz SSSR* sličan već spominjanoj priči „Poseta

muzeju“, kao i, opet, *Mašenjki*, međutim, ono što u drami nije prisutno jeste snažna autobiografska žica, oko koje je ispletено tkivo *Mašenjke* – što i ne čudi, jer prvi roman po nekom nepisanom pravilu neretko služi i tome da se autor oslobodi svog života kako bi u narednim delima mogao da izmišlja tuđe. U *Čoveku* su prikazani različiti načini snalaženja u novonastaloj situaciji: Kuznjecov potajno čini nešto da je promeni, Olga Pavlovna, vođena osećanjima, mirno trpi ono što se događa, Marijana Tal pokušava da se samoobmanom odbrani od stvarnosti, baron Taubendorf se ne miri sa sudbinom, ali je nemoćan da učini bilo šta konkretno, pogotovo ako se uzme u obzir i izvesna ograničenost njegovog lika, što delatna, što intelektualna; Fjodor Fjodorovič, s druge strane, u svom, možda i neosnovanom, optimizmu daje makar privid nekoga kome će biti bolje; najzad, Viktoru i Jevgeniji Ošivenski preostalo je samo da iskazuju nemoćni gnev i tugu, jer se njihova situacija – gubitak ne samo doma, već i sina – nikada neće popraviti. S ovim je u vezi i tema realnosti i uloga umetnosti u njenom doživljaju. U skladu sa tim, Sigi Frenk navodi da

Dok se spolja naizgled ništa nikad ne dešava u životima emigranata, prava drama se odvija ispod površine njihovog turobnog emigrantskog bitisanja. Rastakanje unutrašnje stvarnosti zatvorene zajednice emigranata čini stvarni razvoj drame. Kao glavna ideja *Čoveka iz SSSR* izdvaja se ne samo razbijanje njihovih iluzija, već i postepeno iščezavanje samog emigrantskog sveta i njegovo zamenjivanje nametljivim spoljnim svetom. ... Tokom cele drame, unutrašnji svet se vezuje uz glumu, masku i rekvizite, čime se podvlači veštačka priroda života u izgnanstvu. (“Exile in Theatre” 654)

Artificijelnost stvarnosti, koju Nabokov naglašava u svojim „berlinskim“ romanima (*Kralj, dama, pub; Camera obscura; Očajanje*)

može se dakle primetiti i u *Čoveku iz SSSR*, počevši i od samih didaskalija, gde se, na primer, kaže da:

*[Fjodor Fjodorovič i Viktor Ivanovič Ošivenski] ističu se naspram žučkaste pozadine večeri nekakvom dvodimenzionalnom jasnoćom, kao da su izrezani od crnog kartona. Ako bi neko radnju koja se odvija na sceni uporedio s muzikom, te bi siluete služile kao crne osmine i šesnaestine note. (I, 36)<sup>24</sup>*

ili:

*[Noge] pripadaju Kuznjecovu, ali vide se samo u obliku siluete, to jest, dvodimenzionalne su i crne, kao da su izrezane od crnog kartona. (I, 39)*

Mnogo toga u ovoj drami samo je prividno: boljševizam Alekseja Kuznjecova, kraj njegove i Olgine ljubavi, Marijanina umetnost, Kuznjecovljev bezbedan povratak u Sovjetski Savez. Želja za posmatranjem objektivne stvarnosti kroz prizmu subjektivne može se primetiti u sledećim rečima Olge Pavlovne:

*Zamisli, na primer, da zvuka loše svirane violine ispod prozora – pre, recimo, samo jedan trenutak, baš pre nego što si ušao – zapravo nije bilo, pošto, čak i da sam čula takav zvuk, ne bih marila... Ne gledaj me tako. Kažem ti da ne bih marila. Ne volim te. Nije se čula nikakva violina. (II, 62)*

---

<sup>24</sup> Navodi iz komada dati su u vlastitom prevodu. Rimski broj označava čin, a arapski stranicu u knjizi *The Man from the USSR and Other Plays* na kojoj se nalazi citat.

Violina se, međutim, *jeste* čula, i, premda se Kuznjecov pretvara da ne prepoznaje ni njen zvuk, niti melodiju „njihove“ pesme, pred kraj drame, na osnovu ovog suptilno umetnutog simbola, uočavamo pravu prirodu odnosa između njega i Olge:

*A onda, ispod prozora, začuje se ciguljavo, promuklo naprezanje vrlo loše svirane violine. Melodija je ista ona koju je Olga Pavlovna čula na početku drugog čina.*

...

KUZNJECOV: Baš zanimljivo – znam tu melodiju. (V, 114)

Ovakvih primera u tekstu ima mnogo, a najbolji i najdirektniji jeste prikaz snimanja filma u četvrtom činu. Tradicija drame u drami stara je i dobro poznata – dovoljno je samo setiti se „Mišolovke“ u *Hamletu*. Drama u drami služi, u neku ruku, poništavanju dramske ironije: time što vide minijaturnu verziju događaja sa scene, likovi saznaju ono što dramski pisac i publika već znaju ili barem naslućuju. Ili, kako bi rekla An Ibersfeld (41), „‘pozorište u pozorištu’ ne pokazuje realnost, već *istinu*, ono dovodi u pitanje iluziju celog scenskog konteksta kojim je okruženo. ... Scena sa glumcima ... dobar je primer demaskiranja putem teatralnosti, primer razotkrivanja istine. ... Njome se razrešava ‘zagonetka’ komada ... ali se i ukazuje na to da je cela predstava privid“. Ovo je upravo ono o čemu govore i Brajan Bojd i Dmitrij Nabokov kada konstatuju da u *Čoveku iz SSSR* postoji tema koju oni nazivaju „drugde“ (“elsewhere”) – naime, vrlo je prisutna svest o tome da se glavna radnja zapravo odvija negde s one strane scene. Pa tako, kad Marijana upita Kuznjecova zašto ništa ne govori, on odgovara „Zaboravio sam tekst“ (II, 72).

Dmitrij Nabokov, sasvim tačno, kaže da dvostruko udaljena stvarnost filma u četvrtom činu (s obzirom na to da se snimanje – svedeno na povike asistenta režije – zapravo odvija iza kulisa, dok je na sceni sva magija filma demistifikovana, jer su nama, kao publici, pred očima statisti i rekviziti) „ukazuje na efemernu krhkost svega što se dešava pred publikom“ (D. Nabokov 4). Moglo bi se reći da u ovom aspektu drama *Čovek iz SSSR* podseća na *Prozirne stvari*, s tim što je, naravno, u potonjem delu ta ideja i dominantna tema. U *Čoveku*, za razliku od *Prozirnih stvari*, naglasak nije na tome da negde, izvan sveta dela, a opet unutar njega, postoji neko ko povlači konce, već pre na tome da se „prava radnja odvija negde drugde“ (D. Nabokov 7). Ovo je naročito vidljivo u trećem i četvrtom činu, pošto se treći odvija u predvorju sale u kojoj teče predavanje, i iz koje dopiru glasovi i aplauz, a četvrti čin na već spomenutom filmskom setu, čijim glavnim scenama ni likovi, ni mi, kao publika, nemamo pristup.

Film, međutim, ne služi samo podvlačenju ove teme. Naime, premda je element pozorišta u pozorištu koji koristi u ovoj drami star, Nabokov se ipak odmiče od tradicije time što je njegova drama u drami zapravo – film u drami. A film jeste priča o Oktobarskoj revoluciji u kojoj Marijana Tal igra ulogu Druge Žene, dok su baron Taubendorf i ostali Rusi statisti (*The Russian Years* 265–266). Marijana je ubeđena da je glavna glumica nespretna namiguša koja je do uloge došla zahvaljujući onoj vrsti talenta koja nema mnogo veze sa glumom, dok sebe smatra gracioznom, darovitom umetnicom kojoj je gluma i poziv i život:

Ne znam da li si u stanju da shvatiš šta to hoću da kažem, draga, ali za mene, umetnost je sve. Umetnost je svetinja. Neko poput Pije More, koja spava sa svima, može da se vozika sa Mozerom. Ali ja ne mogu. Ništa me

u životu ne zanima osim umetnosti. Ništa. A kako se samo umaram!  
Imam najzahtevniju ulogu – čitav film zavisi od mene. Prosto zamišljam  
kakvo će to blaženstvo biti kad ga posle svega vidim na platnu. (II, 65)

Međutim, nakon prikazivanja filma, a u svojoj poslednjoj pojavi u drami,  
Marijana je zabezegnuta i zgrožena:

Videla sam sebe na ekranu. Bilo je čudovišno. Kako sam samo iščekivala  
trenutak kad ću videti sebe, i taj je trenutak konačno nastupio. Potpuni  
užas. U jednom delu, na primer, ležim potrbuške na kauču, a zatim  
ustajem. Dok smo snimali, mislila sam da sam tako graciozna, tako  
živahna. Ali kad sam se videla na platnu, Jevgenija Vasiljevna, ustala  
sam – oprostite na izrazu – zadnjicom napred. ... Isturila sam zadnjicu i  
tako se nespretno okrenula! I tako je sve vreme. Veštački, grozni  
pokreti. A ona odvratna Pija Mora klizi kao labud. Kakvo poniženje... (V,  
106)

Da bi se u potpunosti shvatile implikacije ovog govora i ove  
scene, mora se dati nekoliko dodatnih informacija. Ova se scena odigrava  
u poslednjem činu, kod Ošivenskih, koji moraju da napuste svoj bedni  
smeštaj, a nemaju novca da plate zaostali dug. Marijana dolazi kod njih,  
da se požali i na svoju ulogu, i na to što ju je Kuznjecov (koji ostaje  
neimenovan) ostavio i otišao u Sovjetski Savez. Zbog toga što se nadala  
da će njih dvoje zajedno otići u inostranstvo, sav novac koji je imala  
potrošila je na haljine, i sada, naravno, nema ništa da dâ u zajam. Nedugo  
potom, nakon Marijaninog odlaska, u sobu ulazi Olga, koja, bez obzira na  
to što je i sama siromašna, ono što ima daje Ošivenskima. Bojd sasvim  
lepo i tačno zaključuje da ne možemo a da ne uporedimo ove dve  
junakinje i da shvatimo da, baš kao i u Marijaninom filmu, glavna ženska  
uloga u ovoj drami, Olga, svojom moralnom gracioznošću i dobrotom



mora da istakne artificijelnost, sebičnost i vulgarnost Druge Žene, to jest, Marijane. Olga pobeđuje i na emotivnom planu, jer Kuznjecov, baš kao što je i podozrevala tokom celog komada, i dalje voli nju. Bez obzira na to što se potrudio da se s njom ne viđa više nego što je neophodno, na kraju ih slučaj – što je još jedan tipično nabokovljeviski element – ponovo spaja i, „samo zato što su se sreli u posebnom prostoru izvan onoga što je trebalo da bude njihovo poslednje zbogom, i samo zbog sitnica koje čine iz dobrote, a uprkos vlastitim nedaćama, vidimo njihovu hrabrost i nežnost, ljubav koja, topla, isijava iza njihovih hladnih maski, iako ne mogu sebi da priušte nežne reči ili zajedničke časove“ (*The Russian Years* 266). Upravo u ovom trenutku i otkrivamo ono što smo možda naslućivali tokom drame – Kuznjecov uopšte nije simpatizer boljševika, već neko ko istrajno radi protiv njih:

Olja, idem u SSSR da bi ti mogla da dođeš u Rusiju. I svi će biti tamo...  
Stari Ošivenski će proživljavati preostale dane, i Kolja Taubendorf, i onaj smešni Fjodor Fjodorovič. Svi. (V, 122)

Naravno, pitanje je kako treba shvatiti ovaj poslednji deo, jer sva je verovatnoća da Kuznjecov nikad neće dospeti natrag u SSSR, da je otkriven i da će jedina Rusija koju će svi ovi likovi deliti biti ista onakva kao i Engleska u koju će se vratiti kapetan Skot i njegova ekipa, ili večnost koju će deliti Lolita i Lambert.

I zaista, u drami postoji mnoštvo detalja koji ukazuju na to da je situacija većine likova potpuno beznadna. Najuočljiviji primer ovoga jesu stari Ošivenski, koji već godinama tavlja u Berlinu, u sve težem i težem položaju. Premda ni jedno ni drugo nisu naročito simpatični likovi – gospođa Ošivenski pokazuje zatucanost, antisemitizam i nepoznavanje

ruske kulture, dok se gospodin Ošivenski jednog trenutka baca drvljem i kamenjem po Sovjetima, a sledećeg priznaje da bi bio spreman da puzi pred njima samo da mu dozvole da se vrati u Rusiju – ipak čitaocu ne može, a da ne bude žao kada vidi kako se muče. I dok na kraju *Višnjika*, čiji poslednji čin prizivamo u sećanje kad vidimo kako je Nabokov postavio scenu vlastitog poslednjeg čina u *Čoveku*, i pored svega ipak imamo utisak da će porodica Gajev, ili makar neki njeni članovi, uspeti da se snađu u svom novom životu, većina Nabokovljevih junaka zaista deluje kao da odlazi samo u duže ili kraće odlaganu smrt. Nije slučajnost, stoga, što se novi stan Ošivenskih nalazi u Rajskoj ulici broj 5, na adresi Engela (Anđela), pogotovo kad se uzme u obzir to što svega nekoliko scena ranije Viktor Ošivenski, na ženino pitanje kuda će da idu, odgovara: „Preselićemo se pravo u Carstvo nebesko“ (V, 102).

Neizvesna (ili izvesna, ali loša) jeste i sudbina ostalih likova. Ipak, sam kraj drame možda nudi i neko drugo tumačenje. Naime, na Olgino pitanje: „A ti, Aljoša – gde ćeš *ti* biti?“ (V, 122), Kuznjecov odgovara, „*ponešto tajnovito*“: „Slušaj – nekada davno, u Tulonu je živeo jedan artiljerijski oficir, i baš taj artiljerijski oficir –“ (V, 122). Ovo nas podseća na reči Fjodora Fjodoroviča s početka drame:

Evo, već više od dve godine uživam u najskromnijem zanimanju – bez obzira na to što sam nekada bio artiljerijski kapetan. (I, 38)

U čemu je tajna ove aluzije na Fjodora, odnosno, na Napoleona (koji je, kako nam Nabokov daje do znanja u fusnoti, takođe bio artiljerijski kapetan)? Da li je, kako nagađa Dmitrij Nabokov, Kuznjecov napravio neki „tajni plan sa Fjodorom? Da li Fjodora obučavaju da, kao Napoleon, krene u pohod na Rusiju? Hoće li on biti uspešniji? Ili Kuznjecov prosto potvrđuje da zna sve, na šta je već aludirao?“ (D. Nabokov 21) Mi, kao

publika i čitaoci, to ne možemo zasigurno znati, ali sama činjenica da je kraj moguće protumačiti na više načina sama za sebe govori koliko je Nabokov, za kratko vreme, napredovao u dramskoj tehnici i koliko se *Čovek iz SSSR* razlikuje od njegovih prethodnih drama.

Dakle, Nabokov ovim komadom zaista postaje dramski pisac. Počevši od jezika, koji je svedeniji i primereniji pozornici, preko likova, koji konačno oživljavaju, pa do samog pozorišnog ritma, stiže se utisak da je *Čovek iz SSSR* delo autora kome je stalo do publike, i to ne samo one „idealne“ – sebe samog – već i one koja plaća karte, sedi u sali i ćutke posmatra predstavu. Istina, ovaj je komad daleko realističniji nego prethodni, te manje sličan onome što znamo kao tipičnog Nabokova, ali ne može se poreći da kao drama namenjena sceni sasvim dobro obavlja svoju ulogu. Šteta je što joj je život u teatru bio kratak i ne baš slavan, no, to će biti ispravljeno nekih dvanaest godina kasnije, kada, kao već sasvim zreo pisac, Nabokov na pariskoj pozornici predstavi svoj sledeći komad, *Događaj*.

## **DOGADAJ**

### **Čekajući revizora**

Između drama *Čovek iz SSSR* i *Događaj* proteklo je više od deset godina. Za to vreme, Nabokov je objavio više romana i priča, preselio se iz Berlina u Pariz i postao jedan od najznačajnijih pisaca ruske emigracije. Dramsku formu je napustio, ali joj se vratio zahvaljujući kako spletu okolnosti, tako i finansijskoj neprilici. Naime, zime 1936/37, u ruskom emigrantskom Parizu pojavio se Ruski teatar. Znamenita ličnost emigrantske scene, Ilja Fondaminski, koji je svesrdno podržavao ovaj projekat, podsticao je pisce da pišu za pozornicu, kako bi bilo novih drama za predstojeću sezonu. Nabokov, koji je u ovo vreme radio na romanu *Dar (The Gift)*, odlučio je da se ponovo oprobao u dramskoj književnosti. Krajem 1937. godine, seo je i počeo, po prvi put za više od deset godina, da piše dramu. Kroz četiri nedelje, ona je bila gotova, a premijera je planirana za februar naredne godine.

*Događaj (The Event)* prvi put je izveden u petak, 4. marta 1938. godine, u „Ruskom teatru“, u Sali sa časopisima (Salle des Journaux) Nacionalne biblioteke u Parizu. Reditelj i scenograf bio je Jurij Anenkov. Premijera je izazvala mlake reakcije zbunjene publike. Lidija Červinskaja, pišući za *Krug*, zaključila je da Nabokovljev pozorišni problem leži u jeziku, jer on ne uspeva da razluči između jezika proze i jezika drame, zbog čega su njegovi komadi, posmatrani kao pozorišne produkcije, osuđeni na propast (Alexandrov 594). Budućnost će potvrditi tačnost ovog pronicljivog prikaza, ali tada kada je on objavljen, Nabokov ga je doživeo kao napad. Povređeni ponos mu je, međutim, iscelila prva repriza, odigrana dva dana kasnije, jer je ona oduševila gledaoce. U publici se našao i Vladislav Hodasevič, koji je ranije već pisao o

Nabokovu i koji će o ovoj postavci drame *Događaj* napisati jedan od svojih najdužih i najzanimljivijih prikaza Sirinove, odnosno, Nabokovljeve, umetnosti (Field 212–218). Za razliku od još jedne negativne kritike koju je premijera dobila u listu *Poslednie novosti*, prikazi drame nakon njenog drugog izvođenja bili su pozitivni, a reakcije burne, te i Bojd i Fild s pravom zaključuju da je *Događaj* zaista postao teatarski događaj sezone u ruskom emigrantskom pozorištu. Maja 1938. godine, nakon što je objavljena u aprilskom broju časopisa *Russkie zapiski*, drama je na ruskom postavljena u Pragu, a 1941. godine, takođe na ruskom, došla je do Varšave, pa čak i do Beograda. Četvrtog aprila 1941. postavljena je u Njujorku, opet na ruskom jeziku (D. Nabokov 125). Bez sumnje, *Događaj* je, iz pozorišnog ugla gledano, bio najuspeliji Nabokovljev komad.

*Događaj* je, kako stoji u podnaslovu, „dramska komedija u tri čina“. Radnja je, baš kao i kod *Čoveka iz SSSR*, vrlo jednostavna. Provincijski slikar Aleksej Troščejkin i njegova žena Ljubav Ivanovna dobijaju vest da se Barbašin, koji je šest godina ranije pokušao oboje da ih ubije zbog toga što ga je Ljubav ostavila, vratio u grad, pošto je zbog dobrog vladanja iz zatvora pušten ranije nego što je trebalo. Troščejkin je u panici, jer se Barbašin, kad su ga pre šest godina savladali, zakleo da će dovršiti započeto. Ljubav, međutim, na vest o njegovom povratku reaguje drugačije. Da Barbašin nije bio tako preke naravi, udala bi se za njega, no, odabrala je „detinjastog i bespomoćnog“ Troščejkina, verujući da će joj život s njim biti lakši. Ispostavlja se, međutim, da je u braku nesrećna, pošto je Troščejkin kukavica obuzeta sobom sa kojom Ljubav ne može da uspostavi komunikaciju. Jedina uteha koju je imala bio je sin koji je umro pre tri godine, i sada je, više iz dosade i očaja nego bilo čega drugog, stekla i ljubavnika, Rjovšina. Troščejkin zna za tu vezu, ali se pravi da

ništa ne primećuje. Dana kad je stigla vest, Ljubavina majka, Antonina Pavlovna, trećerazredna spisateljica, slavi rođendan. Uprkos Troščejkinom strahu i zahtevu da otkáže zabavu, ona to ne čini. Kako odmiče dan, skupljaju se gosti, a Troščejkina se na svako zvono trza, misleći da je u pitanju Barbašin, te čak unajmljuje i privatnog detektiva koji će da dežura ispred kuće. Kasno uveče, stiže poslednji, zakasneli gost, brat blizanac jednog od ranijih gostiju, i uzgred spominje kako je, dolazeći kod njih, sreo jednog svog poznanika, Barbašina, koji mu je rekao da zauvek odlazi u inostranstvo i zamolio ga da pozdravi sve koji ga možda poznaju. Događaja o kome se čitav dan govorilo i zbog koga se strepelo neće biti, a porodica Troščejkina, baš kao junaci Čehovljevih drama, nastavlja da živi svoj uparloženi, isprazni život.

Nabokov se u *Događaju*, za razliku od prethodnih drama, znalački i autorski samosvesno okreće pozorišnoj tradiciji. Umesto da, kao u *Tragediji gospodina Morna*, svoje poštovanje prema drugim piscima iskaže na vajldovski način, kroz imitaciju kao najiskreniji oblik laskanja, on upotrebljava postupke parodije i pastišizacije, ne bi li tako dao svoj doprinos evropskoj dramskoj književnosti. Galja Diment ističe sličnosti između *Događaja* i Ibzenove *Hede Gabler*, od toga što Nabokov priča o snažnoj junakinji koja bira „stabilnog“ ali dosadnog čoveka umesto nepouzdanog grubijana kojeg zapravo voli, preko porodičnog prijatelja koji „priprema teren“ da postane njen ljubavnik, pa do opšte teme nerazrešenih odnosa i neiskazanih osećanja. Razlika naravno, napominje ona, leži u tome što se Ibzenova drama okončava tragično, dok Nabokov namerno svoj komad završava „ne praskom, već šapatom“. (Alexandrov 593)

Isto tako, i uticaj Čehova na ovu dramu jeste nesumnjiv, i Nabokov nam na to i skreće pažnju. Ovo se može videti i u likovima –

Ljubavina majka, Antonina Pavlovna, nosi ženski ekvivalent imena Antona Pavloviča Čehova – i u tekstu, jer, na primer, na samom početku, Ljubav kaže Troščejkinu: „Stvar je u tome, što mi trunemo u zabiti, kao tri sestre“ (I, 10).<sup>25</sup> Takođe, po tome što je pomalo diskutabilno da li je zaista samo komedija, *Događaj* je sličan Čehovljevom *Višnjiku*. Naime, i kod *Višnjika* u podnaslovu stoji da je komedija, međutim, još od prve postavke koju je godine 1904, u produkciji MHAT-a, režirao Stanislavski, naglašava se njegova tragična, a zapostavlja komična dimenzija. Slično ovome, i *Događaj*, premda sadrži mnoštvo komičnih elemenata, na kraju ostavlja utisak tragičnosti. Ovo možda deluje paradoksalno, no, ako se prisetimo prvobitne definicije komedije kao dramskog komada sa srećnim završetkom, jasno nam je zbog čega je kod oba ova dela teško nedvosmisleno potvrditi da pripadaju upravo ovom dramskom žanru.

Ipak, da se vratimo parodiji, Nabokov ne bi bio Nabokov kad bi mogao da odoli izrugivanju i napuštanju tradicije. Stoga, bez obzira na to koliko je cenio Čehova (jednog od malobrojnih pisaca za koje se to može reći), ipak se mogu primetiti i neslaganja s njim, koja u drami *Događaj* izrastaju u značajne razlike. Na primer, čuvena Čehovljeva puška koja, jednom prikazana ili pomenuta, mora da opali, kod Nabokova postaje nešto sasvim drugačije. Ne samo što pištolj koji je, navodno, kupljen za Barbašina nikada ne stupa na scenu, nego se Čehovljeva ideja i direktno izvitoperuje u samom tekstu, kad Ljubav kaže:

Leonid Viktorovič je o pozorišnim komadima uvek govorio da, ako u prvom činu na zidu visi puška, onda u poslednjem ona mora da zataji.  
(II, 33)

---

<sup>25</sup> Navodi su dati prema prevodu Duška Paunkovića. Rimski broj u zagradi označava broj čina, a arapski broj stranice sa koje je preuzet citat.

Zapravo, odnos koji Nabokov ostvaruje sa Čehovljevim delom u drami *Događaj* možda je najbolje opisao Brajan Bojd, rekavši da *Događaj* deluje kao neki Čehovljev komad pušten na sedamdeset osam obrtaja, gde su svi pokreti neskladni, a glasovi ili piskutavo komični ili nepodnošljivo cičavi (*The Russian Years* 482).

Daleko veći uticaj od Čehova na Nabokova u ovom delu ima Gogolj. Nije potrebno naročito umeće u prepoznavanju aluzija da se uoči sličnost između *Događaja* i *Revizora*. Naravno, i ovde je u pitanju poseban, nabokovljevski pristup, pošto, kako je lepo primetio Hodasevič, u ovom slučaju poenta aluzije jeste u „*obratnoj* sličnosti“ ova dva dela. Pa tako, kod Gogolja, vesti o dolasku stvarnog revizora dovode gradonačelnika u poslednjem trenutku do neizbežne katastrofe, i zavesa se spušta na skamenjene likove preplavljene neiskazivim, nemim užasom. Kod Nabokova, međutim, Troščejkin se *umiruje* baš pre nego što zavesa padne, nakon što je ceo komad proveo upravo u onakvom užasnom strahu koji obuzima Gogoljevog Antona Antonoviča tek na samome kraju. Takođe, nastavlja Hodasevič, „kada Troščejkin kaže da su ‘rođaci i prijatelji’ koji su se okupili u suštini ružne njuške koje je naslikala njegova uobrazilja (njegov strah), taj trenutak potpuno odgovara jadikovanju [Gogoljevog] gradonačelnika koji je ili iznenada oslepeo ili je sve prozreo: ‘Obnevideo sam. Vidim nekakve svinjske njuške umesto lica; i ništa više.’“ (cit. u Field 213) A u slučaju da čitalac/gledalac možda ipak nije uočio sličnost, Nabokov je sasvim eksplicitno i sâm ističe u sledećem razgovoru Antonine Pavlovne i Ljubavi:

ANTONINA PAVLOVNA: Upravo mi je pala na pamet smešna stvar: pa od svega ovoga mogao bi da ispadne vrlo solidan pozorišni komad. ... To



bi se moglo preneti na scenu, gotovo bez izmena, samo treba malo zgusnuti. Prvi čin: Ovakvo jutro kao danas... Doduše, umesto Rjovšina ja bih uzela drugog glasonošu, nekog manje stereotipnog. Recimo, pojavljuje se zabavan policijski službenik s crvenim nosom, ili advokat s jevrejskim akcentom. Ili, na kraju krajeva, neka fatalna lepotica, koju je Barbašin svojevremeno ostavio. Sve to može lako da se zamesi. A posle toga, razvija se radnja.

LJUBAV: Jednom rečju: gospodo, u naš kraj stigao je revizor. (II, 32)

No, sličnost sa Gogoljem ne svodi se samo na (obrnuti) paralelizam zapleta. Naime, u ovoj drami, više nego u bilo kojoj drugoj, Nabokov daje sliku onoga što Gogolj u svojim delima otkriva i izruguje, a što se na ruskom jeziku naziva *pošlost*. Nabokov ne smatra Gogolja „kritičarem određenih društvenih uslova, već onog opšteg poroka otupelosti osećaja, *pošlosti*; samozadovoljne vulgarnosti“ (*The Russian Years* 55). Nabokov je i sâm pisao o ovome. U svojoj knjizi o Gogolju, on kaže da „*pošlost* nije samo ono što je očito petparačko, nego i ono što je lažno značajno, lažno lepo, lažno mudro, lažno privlačno“ (70).

U razgovoru sa Herbertom Goldom, 1967. godine, Nabokov još jasnije iskazuje šta tačno podrazumeva pod terminom *pošlost*:

*Pošlost* ima mnogo nijansi ... Jeftino đubre, vulgarni klišeji, sve faze licemerstva, imitacije imitacija, kobajagi dubokoumlje, gruba, idiotska i nepoštena književnost – eto vam očiglednih primera. E sad, ako bismo hteli da pronađemo *pošlost* u savremenoj književnosti, moramo je tražiti u frojdističkom simbolizmu, bajatim mitologijama, socijalnim komentarima, humanističkim porukama, političkim alegorijama, preterenom bavljenju rasnim ili klasnim pitanjima i svim poznatim novinarskim uopštavanjima. *Pošlost* govori kroz koncepte kao što su

„Amerika nije ništa bolja nego Rusija“, ili „Svi mi saučestvujemo u nemačkoj krivici“. Cvetovi *pošlosti* bujaju u pojmovima i frazama kao što su „trenutak istine“, „harizma“, „egzistencijalizam“ (ozbiljno shvaćen), „dijalog“ (kad se primenjuje na političke pregovore između nacija), i „rečnik“ (kad se primenjuje na panjkanje). Navođenje Aušvica, Hirošime i Vijetnama u istom dahu je raspomamljena *pošlost*. Članstvo u veoma ekskluzivnom klubu koji je primio jednog jedinog Jevrejina – i to za blagajnika – je plemićka *pošlost*. Petparački časopisi su često *pošlost*, ali ona vrebava i u nekim visoko akademskim esejima. *Pošlost* kaže da je gospodin Praznić veliki pesnik, a gospodin Blefić veliki romanopisac. Umetničke izložbe su oduvek predstavljale omiljena legla *pošlosti*; tamo je proizvode takozvani vajari koji rade sa rušilačkim alatima i prave nakarade od nerđajućeg čelika, zen gramofone, poliesterske strvinare, pisoarske *objects trouvés*, topovske kugle, konzervisana muda. Tamo se divimo *gabinetti* tapetama takozvanih apstraktnih majstora, frojdovskom nadrealizmu, rosnim brljotinama i Roršahovim mrljama, a sve je to na svoj način jeftino kao akademske „Firentinske cvečarke“ i „Septembarska jutra“ od pre pola veka. Lista je poduža i, naravno, svako ima svoju *bête noir*, svog crnog ljubimca, na toj listi. Za mene je to ona reklama za avio-kompaniju: ponizna jadicina prinosi obrok mladom paru – devojka ekstatično gleda u salatu od krastavaca, a mladić se čežnjivo divi stjuardesi. I, naravno, *Smrt u Veneciji*. Vidite koliki je to raspon. (*Novi vidici* 115)

U drami *Događaj*, Nabokov vrlo oštro, a opet vrlo suptilno, kritikuje gotovo sve aspekte *pošlosti* koje je pomenuo u citiranom intervjuu. Najočigledniji primer jeste književna umetnost Antonine Pavlovne, trećerazredni simbolizam koga se Nabokov gnušao, i koji je u drami predstavljen samo kao zvučna pozadina tokom koje likovi doista

obdareni uobraziljom – pre svega Ljubav – mogu da se prebace u vlastiti, izmaštani svet:

ANTONINA PAVLOVNA: „Prvi zraci sunca, poigravajući i gotovo zabavljajući se, probno su poput hromatske game protrčali po površini jezera, prešli na tipke šaša i zaustavili se usred tamnozeleno oštrike. ... Na toj oštrici, savivši jedno krilo, a široko pruživši drugo, ležao je mrtav labud. Oči su mu bile poluotvorene, na dugim trepavicama još uvek su sijale suze. A za to vreme, istok se rasplamsavao, i akordi sunca sve jače se razlegali po širokom jezeru. Lišće je, od svakog dodira dugih zraka, od svakog laganog daška...” (II, 51–52)

I sâm način na koji je Nabokov opisao scenu čitanja govori u prilog njegovom prezirnom stavu prema ovoj vrsti književnosti. Dok Antonina Pavlovna čita „s ozarenim licem“, slušaoci sede „u ukočenim, polusanjivim pozama“, ne zato što ih je priča zainteresovala ili dirnula, već zato da bi se istakla ispraznost i *pošlost* svega na sceni, dakle, ne samo priče koju su gosti prinuđeni da slušaju, već i njih samih.

Dalje, pompezni i samozadovoljni „poznati pisac“ koji se udostojio pojaviti se na rođendanskoj zabavi još je jedan od predstavnika književnog sveta kojima Nabokov nije bio naročito sklon, te je, sasvim razumljivo, dočaran kao vanredno nadobudan i antipatičan lik:

PISAC (*Reporteru*). Uzgred, vaše novine opet objavljuju kojekakve izmišljotine o meni. Niti sam zamislio, niti bih mogao da zamislim nikakvu povest iz ciganskog života. Sramota. (II, 50)

Uopšte, proslava rođendana Antonine Pavlovne deluje kao tematska zabava grotesknih, vulgarnih likova. Među njima je i izvesna

madam Vagabundova, koja inače dolazi da pozira Troščejinu, i o čijem liku nešto saznajemo već na početku drame, kad je Troščejin spominje:

A madam Vagabundova je izuzetno zadovoljna zbog toga što je slikam u beloј haljini na španskoј pozadini i ne shvata kakva je to strašna čipkarska groteska. (I, 6)

To da je ovaj lik karikatura još više naglašava činjenica da Vagabundova stalno govori u stihu. Na primer, u razgovoru o Barbašinovom povratku, ona za njega kaže:

Možda bombu baciće?

Da li hrabrosti imaće?

Baciće

I sve nas

Ovaj čas – ovaj čas

Razneće. (II, 43)

No, premda Nabokov kroz lik madam Vagabundove želi da istakne i kritikuje *pošlost*, on joj ipak dodeljuje još jednu ulogu, a to je da bude jedan od komičnih elemenata u ovom komadu koji je, da ne zaboravimo, zamišljen upravo kao komedija. Ovo se sasvim lepo može videti u didaskaliji koja opisuje ulazak na scenu ovog lika:

*Vagabundova ulazi poput lopte koja skakuće: u vrlo poodmaklim godinama, haljina bela, sa čipkom, ista takva lepeza, vrpca od baršuna, kajsijasta kosa.* (II, 42)

Kako Fild kaže, suština ove drame možda jeste u stalnom smenjivanju realnosti i groteske. On tvrdi da na „dvojnost stvarnog i

grotesknog ukazuje Troščejkinov opis, u prvoj sceni, načina na koji slika vrle provincijske građane svoje varoši“ (Field 216):

Nas dvoje kiselimo se već šestu godinu u ovom izrazito provincijskom gradiću u kojem sam, čini se, islikao sve očeve porodica, sve razvratne ženice, sve zubare, sve ginekologe. Situacija postaje paradoksalna, ako ne i prosto skaredna. Uzgred, znaš, ovih dana ponovo sam primenio svoj metod dvostrukog portreta. Đavolski je zabavno. Krišom sam naslikao Baumgartena istovremeno u dve verzije – kao čestitog starca, kako je on tražio, a na drugome platnu, onako kako sam ja hteo – s ljubičastom njuškom, bronzanim stomakom, u olujnim oblacima. (I, 9)

Naravno da je odnos između umetnosti i stvarnosti jedna od glavnih tema ove drame – *naravno*, s obzirom na to da je to ono o čemu Nabokov piše iznova i iznova, u svakom svom delu. U *Događaju* je ta tema istražena sa više aspekata. Najpre, tu je sâm Troščejkin, umetnik koji, kako je navedeno u prethodnom citatu, slika dvostruke portrete svojih klijenata – ne bi li zadovoljio i svoje i njihove potrebe. Međutim, ako se malo bolje zagledamo u te portrete, primetićemo da su stvarnost i iluzija u njima potpuno izmešani, te da je Fildovo tumačenje možda i suviše pojednostavljeno. Ono što Troščejkin pokazuje i prodaje svojim mušterijama jeste iluzija onoga što bi oni voleli da jesu, predstavljena kao stvarnost. Međutim, ni portreti koje Troščejkin slika „za sebe“, i koji bi trebalo da budu iskrenija slika „stvarnosti“ zapravo nisu ništa drugo do iluzija. Stvar je u tome što *Događaj* nije *Slika Dorijana Greja*, te stoga izvitoperene slike varoških „zverki“ ne prikazuju stvarno stanje njihove duše (već je rečeno da se Nabokov gnušao i moralisanja i simbolizma, a svakako je bio dovoljno vešt u pisanju da ne dozvoli, za razliku od Vajlda, da mu se priča otme i sama odluta u te predele), već način na koji ih

doživljava, i na koji im se ruga, sâm Troščejin. „Privatne“ slike, dakle, samo naglašavaju (namerno) bivstvovanje u zabludi – Troščejinu daju iluziju da je umetnik koji nešto govori kroz svoje slike, a ne obični provincijski portretista. Takođe, nije potrebna naročita pronicljivost, pa da se primeti da svi u gradu zapravo vrlo dobro znaju kakvi su njihovi sugrađani, te da im Troščejinova izložba „alternativnih“ portreta ne bi predstavljala nikakvo otkrovenje. Bilo bi to, zapravo, samo isticanje onoga što je već svima očigledno, ali na šta niko ne obraća pažnju.

Uopšte, granice između iluzije, stvarnosti, pretvaranja, obmanjivanja i samoobmanjivanja gotovo da i ne postoje u ovoj drami. Od već citirane scene u kojoj Antonina Pavlovna govori Ljubavi da bi od cele priče mogao da se načini dobar pozorišni komad, preko Troščejinovih dvostrukih portreta, do iluzornosti samog Barbašinovog povratka, Nabokov nas vodi kroz jednu veliku, samo njemu u potpunosti poznatu „stvarnost“ koja je, opet, ako se malo bolje razmisli, samo pozorišna iluzija. Scena u kojoj se ovo najbolje vidi – zapravo, ključna scena čitavog komada – odvija se potkraj drugog čina, kad Antonina Pavlovna počne da čita svoju priču o labudu. O onome što sledi već je ponešto rečeno, no, za detaljniju analizu, potrebno je navesti spominjanu didaskaliju u celosti:

*Ona [Antonina Pavlovna] čita s ozarenim licem, ali kao da se udaljila u svojoj fotelji, tako da se njen glas više ne čuje, mada se usne pomiču i ruka okreće stranice. Oko nje slušaoci, koji takođe gube svaku vezu sa proscenijem, sede u ukočenim, polusanjivim pozama: Rjovšin se ukočio sa bocom šampanjca između kolena. Pisac je prekrpio oči rukom. Zapravo, trebalo bi da se spusti prozirna tkanina ili srednja zavesa na kojoj bi cela ta grupa bila nacrtana u istim tim pozama.*

*Troščejin i Ljubav izlaze napred na proscenij. (II, 52)*

Ukoliko bi se posmatrala samo sa teatrološkog stanovišta, ova scena, premda zanimljiva, teško da je inovativna – na kraju krajeva, „zamrzavanje“ glumaca/igrača koji nisu deo neke tačke uobičajena je praksa u baletu. Međutim, sa književne tačke gledišta, ovo dupliranje stvarnosti i prikazivanje artificijelnosti onoga što glavne junake okružuje jeste nešto što je, na ovaj ili onaj način, prisutno, i to vrlo upadljivo prisutno, u svim Nabokovljevim delima. Pa tako, u ovoj sceni, naspram pozadine koju čine iluzija književnosti (priča Antonine Pavlovne) i iluzija prijateljstva i susedske zabrinutosti (gosti okupljeni na rođendanskoj proslavi) odvija se nešto za šta na trenutak pomislimo da je stvarnost, da bi se na kraju otkrilo da je i to bila samo iluzija. Dok ostale likove na sceni prekriva platno, Ljubav i Troščejkina izlaze u prvi plan i po prvi put razgovaraju kao pravi supružnici – razumeju se, međusobno podržavaju i hrabre. Iako nam se na prvi pogled čini da oni konačno skidaju svoje maske, neke rečenice nas teraju da se zapitamo da li je zaista tako:

LJUBAV: Ovaj naš najstrašnji dan ... pretvorio se u fantastičnu farsu. Od ovih obojenih utvara ne možemo očekivati ni spas ni saosećanje.

...

TROŠČEJKIN: Treba da bežimo ... a mi iz nekog razloga oklevamo pod palmama sanjive Vampuke. (II, 52–53)

Spominjanje reči kao što su „farsa“ i „utvare“ ukazuje na sveopštu grotesknost i nestvarnost njihovog života, dok poređenje situacije u kojoj se protagonisti nalaze sa jednom od najizveštačenijih predstava, kulturnom operom *Vampuka, afrička nevesta* V. Erenberga (1909), samo potvrđuje artificijelnost celog njihovog života. Naime, *Vampuka*, ili „biser pozorišne parodije“, prevorila se u „magičnu reč kojom je poljuljana i konačno srušena šablonska operska umetnost“, jer se, između ostalog, „umesto da

se pevačima kaže: 'To nije prirodno', govorilo: "To je kao u *Vampuki*" (Uspenski 88). Troščejkina još više naglašava ovu dimenziju sledećom opaskom:

Sami smo na ovoj uskoj osvetljenoj sceni. Iza nas – pozorišna starudija celog našeg života, ukočene maske drugorazredne komedije, a ispred nas – mračna provalija i oči, oči, oči koje nas gledaju i čekaju našu propast. (II, 53)

I mada nam se ovde možda čini da se Troščejkina i Ljubav potpuno razumeju, njihove sledeće reči gotovo u potpunosti razotkrivaju i tu iluziju:

LJUBAV: Onjegine, ja sam tada bila mlađa, bolja...

TROŠČEJKIN: Besmislice. Izmišljotine. Ako mi danas ne nabave novac, ja neću preživeti noć. (II, 53)

Ne samo da „umetnik“ Troščejkina ne uspeva da odgovori kako valja na Ljubavinu literarnu aluziju, čime se već u tonu razgovora može primetiti da su njih dvoje jednostavno i suviše različiti, nego na to ukazuje i intertekstualni momenat koji je Nabokov ovde ubacio. Ljubav se Troščejkini obraća rečima kojima Tatjana odbija Onjegina u Puškinovom *Evgeniju Onjeginu*, kome se Nabokov neizmerno divio, koji je izuzetno prilježno preveo (sa temeljnim i gotovo monstruoznim kritičkim pristupom nalik na Kinbotov u *Bledej vatri*) i koji, između ostalog, istražuje odnos između mašte – tačnije, književnosti – i stvarnog života. Nije ni čudo, onda, što nakon ovih reči, iluzija zajedništva i razumevanja između Ljubavi i Troščejkina počinje da se ruši, pa se vraćamo na scenu sa koje je sada uklonjeno prozirno platno.



Posle ovoga, u trećem činu radnja se ubrzava i skidaju se metaforične rukavice. Ljubav nam otkriva da je ono čemu smo prisustvovali pred kraj drugog čina bilo samo iluzija:

Ne znam... Posmatrala sam tvoje lice, dok je mama čitala svoju stvarčicu, i činilo mi se da razumem o čemu misliš i kako se osećaš usamljen. Učinilo mi se, da smo se čak pogledali onako kao što smo to nekad radili, veoma davno. A sada bih rekla da sam pogrešila, da ti nisi osećao ništa, nego si samo vrteo u glavi da li će ti Baumgarten dati te jadne novce za bekstvo. (II, 58)

Shodno tome, ona oseća potrebu da Troščejkini kaže sve ono što je već godinama muči, te ga vrlo surovo kritikuje, i kao čoveka i kao umetnika. Iako se u izvesnoj meri možda i slažemo s njom, ipak ne možemo a da ne saosećamo i sa Troščejinom, koji, u pravom nabokovljevskom duhu, živi svoju iluziju i stoga nije u stanju da prepozna tuđu, pogotovo kad je ona mnogo bliža nekoj objektivnoj „stvarnosti“ od njegove. Ovo se lepo vidi iz njegove reakcije na Ljubavin predlog kako da reše problem Barbašinovog povratka:

LJUBAV: ... viknuću mu da ga volim, da je sve ovo bila greška, da sam spremna da bežim s njim na kraj sveta...

TROŠČEJKIN: Da... to je malo, onako... melodrama? ... Ne, Ljuba - nekako je neumetnički, banalno... (III, 61-62)

Na osnovu ovoga možemo da zaključimo da je odnos između Ljubavi i Troščejkina, zasnovan na obmani i samoobmani, izuzetno komplikovan, te da ne samo što ne može precizno da se utvrdi ko je tu „negativac“,

ukoliko on uopšte i postoji, već je nemoguće otkriti šta se s njima uopšte i događa i čije iluzije dominiraju njihovim brakom.

I dok komplikovani odnosi između likova zaokupljaju centar pozornice, sa njenih margina ponovo se pomalja groteska, ovoga puta u liku detektiva Barbošina. Ovaj neobičan lik izgleda i ponaša se vrlo netipično za jednog detektiva. Fild ukazuje na jednu njegovu opasku, izgovorenu nakon što mu Troščejin pokazuje prostoriju u kojoj je Barbašin napao njega i Ljubav šest godina ranije, i spomene da bi ga ona mogla ponovo privući:

BARBOŠIN: Dete! O, dražesna malograđanska naivnosti! Ne, mesto zločina privlačilo je prestupnike samo do onog trenutka, dok ta činjenica nije postala poznata širokoj publici. Kad se divlja klisura pretvori u odmaralište, orlovi odlaze. (III, 67)

Linija između iluzije i stvarnosti opet je zamagljena – Barbošin, koji izgleda kao da je ispao iz kakvog čudnog sna, služi kao glas nekog vrlo neracionalnog razuma. Ako se ovome doda i namerna sličnost njegovog imena sa imenom antagoniste Barbašina, postaje nam jasno da nam zapravo ništa nije jasno. Sledeći trag ovog *doppelgängera*, Fild zaključuje da je moguće da je „Barbošin zapravo Barbašinov agent, a da je Barbašin, koji se uopšte ni ne pojavljuje na sceni, zapravo autor komada. Tok događaja i mentalno stanje Troščejinovih u potpunosti zavise od njegove volje. Njegova osveta je da se *ne* pojavi, kako bi, sada kad više nemaju razloga za strah, Troščejinovi nastavili da žive svoj ‘stvarni život’, ali i postali svesni dvodimenzionalne pozorišne realnosti koja zapravo čini taj život“ (Field 217–218). Na neki način, odsutni Barbašin zaista i oblikuje sve događaje u *Događaju*, poput neke (neegzistencijalističke, mora se napomenuti) pra-verzije Godoa. A da je u

pitanju neko ko možda zaista zna kako se komad odvija i kako će se i završiti, možemo zaključiti na osnovu jednog ranijeg detalja. Naime, Rjovšinu koji ga (nestručno i primetno) prati, Barbašin još u drugom činu šalje jednu vrlo specifičnu poruku:

RJOVŠIN: Nisam odmakao ni pet koraka kad mi stiže lakej iz restorana s ceduljom. Od njega. Evo je. Vidite, savijena, i odozgo njegovim rukopisom: „Gospodinu Rjovšinu na ruke“ ...

...

TROŠČEJKIN: Ne shvatam... Ovde ništa ne piše. Prazan papir. (II, 36)

Jasnije najave da od očekivanog događaja neće biti ništa ne može biti, a opet, ni Troščejkin ni oni oko njega to ne umeju da protumače. Ranije iskazana ideja o tome da se u Nabokovljevim dramama prava radnja odvija negde drugde ovde opet postaje aktuelna, a kad se uzme u obzir to što je u *Događaju* to „negde drugde“ fokusirano na lik koji se nikada ne pojavljuje u komadu, a koji i pored toga deluje kao da zna sve što se u njemu događa, Fildova pomisao da je taj lik možda i autor komada više ne deluje tako nemogućno.

U *Događaju* se, dakle, još jasnije pojavljuju sve karakteristike Nabokovljevih romana – dominacija autora, tema dvojnika, kritikovanje *pošlosti*, te, najzad, stalni sukob umetnosti, stvarnosti i iluzije. To što je komad napisan za određenu priliku samo potvrđuje Nabokovljevo profesionalno sazrevanje, dok njegovo vladanje tematskim i jezičkim elementima drame pokazuje snagu autorske samosvesti. *Događaj* jeste bio jedan od najuspešnijih komada emigracije, no, kako je rekao Hodasevič, „ne može se reći da su na njega svi reagovali sa entuzijazmom. Ne, bilo je kritičkih glasova. ... Ali zanimljivo je, i prijatno indikativno, da je komad izazvao vrlo živahnu, ponekad i snažno

emotivnu, razmenu mišljenja, i da je, kad se izvodio, pozorište bilo ispunjeno ljudima koji očigledno nisu došli samo da ubiju vreme“ (cit. u Field 214). Pored toga što, kao što je već rečeno, *Događaj* jeste delo koje sadrži pojedine elemente tipične za Nabokovljevo stvaralaštvo uopšte, možemo ga posmatrati i kao pravac kojim bi on išao da je nastavio da piše dramu. Sledeći njegov komad, *Izum Valcera*, pokazaće da, bez obzira na to što neki elementi čine dobru prozu, ili dobru *priču*, to ne mora da znači da će podjednako dobro funkcionisati i na sceni. Međutim, u *Događaju* je Nabokov uspeo da postigne onu idealnu ravnotežu koja jedan komad čini i zanimljivim, i umetničkim, i smislenim, te nije preterano reći da je on bio ne samo Nabokovljeva najuspešnija, već i najbolja drama.



## IZUM VALCERA<sup>26</sup>

### Džojsovska tragedija sna

*Izum Valcera* (*The Waltz Invention*<sup>27</sup>) poslednja je drama Vladimira Nabokova. Napisana je septembra 1938. godine, u mestu Kap d'Antib na Azurnoj obali. Novembra iste godine objavljena je u pariskom emigrantskom časopisu *Russkie zapiski*. Brajan Bojd navodi da je premijera, u režiji Jurija Anenkova (koji je režirao i *Događaj*), bila planirana za decembar 1938. godine; međutim, zbog izvesnih nesuglasica sa upravom Ruskog teatra, Anenkov se povukao iz produkcije, a zamena nije pronađena (*The Russian Years* 489–492). Sâm Nabokov, međutim, tvrdi da je dramu pripremao za scenu tokom leta 1939, no, Drugi svetski rat je prekinuo pripreme (Foreword, *The Waltz Invention*). Bilo kako bilo, činjenica je da je prošlo mnogo godina između završetka pisanja i premijernog izvođenja ove drame. U ovo vreme, potkraj tridesetih godina dvadesetog veka, Nabokov se spremao za preseljenje u Ameriku, te je, verovatno imajući na umu američku publiku, komad već tada preveo na engleski. Međutim, izgleda da ovim prevodom nije bio zadovoljan, s obzirom na to da se komadu vratio gotovo tri decenije kasnije, i, uz pomoć sina Dmitrija, načinio novi prevod tek 1966. godine. Drama je na ruskom premijerno izvedena 1968. godine, u produkciji Ruske sekcije univerziteta Oksford (Oxford University Russian

---

<sup>26</sup> Proširena verzija ovog poglavlja objavljena je na engleskom jeziku kao: Bojana Vujin, "The Waltz Invention, or: How I Learned to Stop Worrying and Turn Joyce Absurd" (vid. Bibliografiju).

<sup>27</sup> Kako Nabokov navodi u predgovoru američkom izdanju ove drame, njen originalni, ruski naziv u sebi krije igru reči: naime, nije reč samo o proizvodu, izumu čiji je tvorac gospodin Valcer, već i o izumu igre valcer. Engleski ekvivalent, *The Waltz Invention*, manje je dvosmislen i značenjski proziran. U prevodu naziva na srpski u ovoj knjizi, upravo da bi se koliko-toliko očuvala pomenuta igra reči, odabrana je fraza *Izum Valcera*, umesto donekle prirodnije *Valcerov izum*.

Club), a prvo izvođenje na engleskom dogodilo se naredne, 1969. godine, u Hartfordu, država Konetikat.

Bez obzira na čudnovatu pozorišnu istoriju i dug period koji je protekao od njegovog stvaranja do premijere, jasno je da Nabokov ovo delo nije napisao kao poetsku dramu, već ga je namenio sceni. Verovatno je razlog tome bio uspeh njegovog prethodnog komada, *Događaj*, no, čak i da je imao više sreće s pozornicom, teško da bi *Izum Valcera* ponovio uspeh *Događaja*. Iako poseduje gotovo sve tipično nabokovljevske elemente, te zanimljivu priču, ne može se izmaći utisku da bi ta priča možda bolje funkcionisala kao proza, umesto što je neprirodno ukalupljena u dramski oblik. Za razliku od *Događaja*, koji u teatrološkom smislu teče uverljivo i glatko, *Izum Valcera* kao da pati od nedostatka piščeve čisto tehničke sposobnosti koja je neophodna za dobar dramski komad. Časopis *Tajm*, u osvrtu na premijeru drame na engleskom jeziku, donosi zaključak da je ona delo „dramskog pisca koji nije izučio svoj zanat“ (“Nabokov in Embryo”). Međutim, *Događaj* je dokaz upravo suprotnog – Nabokov je i te kako umeo da piše i za scenu. Zbog čega je onda *Izum Valcera* slaba drama? Možda najjednostavniji odgovor leži u tome što je, od svih Nabokovljevih dramskih komada, *Izum Valcera* po motivima najbliži piščevim proznim delima (možda više pričama nego romanima), te da, kao što je već napominjano, takvu priču nije lako uklopiti u okvire drame. S druge strane, a s tim u vezi, *Događaj* jeste odlična drama, ali sama njegova priča nije tipično nabokovljevska, što je, bez sumnje, razlog zašto ju je bilo lakše pretočiti u delo za pozornicu. Možda je i sâm Nabokov bio svestan ovoga, te je posle *Valcera* odustao od daljeg pisanja drama i posvetio se prozi, i to gotovo isključivo romanima. Isto tako, iz njegovih eseja o drami, nastalih otprilike u ovom periodu, može se zaključiti da su mu pozorišne konvencije kojima se i

sâm dotada služio postale strane, tako da je, ne želeći da pribegava kompromisima, odbacio dramu i prigrlio roman kao formu koja je najviše odgovarala njegovom spisateljskom senzibilitetu. U svakom slučaju, mogli bismo se složiti sa novinarom *Tajma* koji je konstatovao da je *Izum Valcera* „pomalo kao kad se pronadu preistorijske ruševine nekog pisca iz doba pre nego što je podigao zdanja na kojima počiva njegova reputacija“. U ovoj drami prisutni su mnogi takozvani „unutarnji“ nabokovljevske elementi – pre svega priča i teme, dok oni „spoljašnji“, ili tehnički, pokazuju da za Nabokova drama ipak nije bila prirodni oblik stvaranja. U tom smislu, *Valcer* unekoliko podseća na *Tragediju gospodina Morna*, dramu koja je takođe tematski slična Nabokovljevim kasnijim delima, ali je manjkava kao pozorišni komad.

Što se radnje ovog komada tiče, nije preterano reći da se ona po bizarnosti približava Nabokovljevim „najluđim“ delima, poput, recimo, *Očajanja*, kao i da, po nekim elementima, nalikuje nekim od njegovih bajkovitijih pripovedaka, pre svega, na priču „Bajka“<sup>28</sup> („Skaska“, 1926). Radnja drame se odvija u jednoj izmišljenoj, neimenovanoj zemlji, otprilike oko 1935. godine. U prvom činu, izvesni Salvator Valcer (Salvator Waltz) dolazi u kabinet Ministra rata, tvrdeći da poseduje mašinu koja sa bilo koje udaljenosti može da uništi bilo koje mesto na svetu. Nakon što ga, kao ludaka, ministar i njegov pomoćnik, pukovnik, izbace iz kabineta, on ipak dokazuje da je govorio istinu – tačno u podne, eksplodira vrh planine koja se mogla videti kroz ministrov prozor, a o kojoj je prethodno govorio. U drugom činu, Valcer uspeva da potpuno

---

<sup>28</sup> Pre svega, po spoju komičnog i dijaboličnog, te sna i jave, a i po nekim elementima – kao što je harem koji protagonist bira za sebe (premda je u *Valceru* više prisutna groteska nego komika), i najzad, po završetku gde se ispostavlja da je sve bilo samo jedan neobičan san. Glavna razlika, naravno, leži u tome što je taj san u „Bajci“ prosto eskapistička fantazija za inače sasvim normalnog junaka, dok je za jadnog, ludog Valcera to surogat života.



ubedi ministra i njegove groteskne generale da je bio u pravu, tako što uredno raznese četiri različite, udaljene tačke u državi koje su mu oni zadali. Premda mu nude ogromnu svotu novca za mašinu, Valcer ne pristaje – njegov „Telemort“ ili „Teletanazija“ nije na prodaju, a jedino što on želi jeste da postane miroljubivi vladar celog sveta, i kao uslov postavlja potpuno razoružanje. Ministar, nevidljivi Predsednik i svi generali nemaju druge nego da pristanu na to. U trećem činu, koji se događa „deset minuta ili deset meseci“ posle drugog, Valcer, sada na čelu države, nije u stanju da se nosi sa svojim obavezama, nimalo ne haje što je u jednom od njegovih „upozorenja“ stradao ceo grad od šest stotina hiljada stanovnika, i želi samo da se povuče u kublajkanovsku palatu gde će živeti sa svojim haremom. Povrh svega, bacio je oko na kćerku jednog od generala, međutim, ovaj ju je sakrio i neće da je preda Valceru ni po cenu uništenja celog sveta. U tom trenutku, cela Valcerova fantazija počinje da se ruši. Njegova desna ruka, Trans, kaže mu da on zapravo ni nema mašinu, i cela se scena najednom ponovo pretače u scenu sa samog početka komada: Valcer je u kabinetu Ministra rata, a sve što se u međuvremenu dogodilo bilo je samo plod njegove mašte. Njegove pretnje da će razneti vrh planine ne izazivaju, prirodno, nikakav strah kod ministra, koji prosto naređuje da „sirotog ludaka“ izvedu napolje.

Premda bi se, na prvi pogled, pogotovo kad se ima u vidu doba u kome je nastala, drama mogla shvatiti kao Nabokovljev komentar na tadašnju političku situaciju u Evropi, to ipak nije tako. Do ovog zaključka mogao bi doći svako ko iole poznaje Nabokova kao pisca koji se istinski gnušao angažovane književnosti, no, on je ipak smatrao za neophodno da to i dodatno rastumači u predgovoru američkom izdanju *Izuma Valcera*, gde navodi da ne samo što je u to doba (tridesetih godina dvadesetog veka), „teletanazija bila znatno manje popularna tema nego danas:

zapravo, izvesni delovi deluju kao proročka, gotovo dvostruko proročka, naznaka, ne samo kasnije atomistike, već i još kasnijih parodija na tu temu“ (7), nego je kategorički tvrdio da u njegovom komadu „nema nikakve političke ‘poruke’“, te da to što je tada objavljen na engleskom nikako ne znači da on podržava „‘mirovne’ demonstracije koje predvode matore barabe i mlade budale“. Dalje, navodi Nabokov, „teško je gnušati se krvoprolića, uključujući i rat, više nego što ga se ja gnušam, ali još je teže prevazići moje gnušanje same prirode totalitarnih država u kojima je masakr samo jedan birokratski detalj“ (7–8). Zaista, pišući predgovor decembra 1965. godine, Nabokov je verovatno, kada je spominjao „kasnije parodije na tu temu“, imao na umu Kjubrikov film *Doktor Strejndžlav* (*Dr Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*), snimljen prethodne, 1964. godine, a zasnovan na romanu Pitera Džordža *Crvena opasnost* (Peter George, *Red Alert*, 1958); ovo deluje logično, s obzirom na to da je, u Kjubrikovom opusu, ovom filmu neposredno prethodila ekranizacija *Lolite* (1962), te se čini prirodnim da bi Nabokov želeo da vidi i sledeći režiserov projekat. Osim toga, Piter Selters, koji je u Kjubrikovoj Loliti tumačio lik Kviltija, u *Doktoru Strejndžlavu* igrao je tri uloge, uključujući i naslovnu. No, iako postoje poneke dodirne tačke između *Strejndžlava* i *Valcera* (konvencija ludog naučnika, detinjasto ponašanje najviših državnih službenika), ipak se između njih ne može povući paralela – jedno delo koristi fantastično svemoguće oružje kako bi ismejalo kolektivnu paranoju Hladnog rata, dok je u drugom to oružje metafora svemogućnosti sna, te produžetak njegovog centralnog lika, koga bismo, da se poslužimo jednom od autorovih fraza, pre mogli nazvati „umetnikom i ludakom“ nego pretnjom po svet.

Upravo ovo – a ne neko političko moralisanje kroz parabolu o totalitarizmu – jeste središnja tema drame *Izum Valcera* – tipično nabokovljevske pitanje stvarnosti i sna, te piščevo bavljenje ekstremima ljudske psihe, kreativnosti i ekscentričnosti. U predgovoru drami, i sâm navodi da ne samo što je dimenzija sna od centralnog značaja za ovo delo, već svako ko malo podrobnije obrati pažnju na neke detalje u drami može da shvati da nije reč o nekom pokušaju teatra apsurdna, već o snu čije je tkanje na nekim mestima dovoljno retko da dozvoli čitaocu/gledaocu da to i primeti:

Ako je, od samog početka, radnja drame apsurdna, to je zato što ljudi Valcer – *pre* nego što komad počne – zamišlja da će se ona tako odvijati, dok čeka napolju, u fotelji u vikinškom stilu – zamišlja razgovor koji je uspeo da dobije obrativši staroga Gampa, i njegove fantastične posledice; razgovor koji mu, u stvarnosti, dozvoljavaju tek u poslednjoj sceni poslednjeg čina. Dok se njegov san iz čekaonice odvija, isprekidan interludima zaborava između činova njegove uobrazilje, tu i tamo dolazi do iznenadnog istanjivanja teksture, iščešanog mesta na sjajnom materijalu, koje onom skrivenom životu dozvoljava da, na jedan treptaj, prodre na površinu. (9)

Detalji koji ukazuju da je reč o snu brojni su – počev od toga što Valcer uopšte i poseduje fantastičnu, ubitačnu napravu, preko opaski drugih likova o njemu (kao, na primer, kad ga pukovnik nazove „najjeftinijom vrstom ludaka“ (I, 30)<sup>29</sup> – a šta je „jeftinije“ od sanjara) i njegovog (Valcerovog) iznenadnog shvatanja da je vlasnik ili tvorac pojedinih predmeta ili elemenata na sceni, pa sve do uloge koju u drami

---

<sup>29</sup> Svi navodi iz drame dati su u vlastitom prevodu. Rimski broj u zagradi označava čin, a arapski stranicu na kojoj se nalazi citat.

ima Trans, čije samo ime ukazuje na san. Ovakva imenska karakterizacija podseća i na *Tragediju gospodina Morna*, u kojoj Tremens svoje delirične snove pokušava da pretoči u stvarnost. Trans – opet, kako mu i ime govori – jeste i muškarac i žena, najpre reporter, potom najefikasniji učesnik sastanka ministrovog kabineta, da bi najzad postao lični pomoćnik i lični Mefisto Salvatora Valcera. Ne čudi, stoga, što je upravo Trans taj koji na kraju Valceru odaje tajnu da on zapravo ni nema nikakvu spravu, i što baš to dovodi do Valcerovog buđenja iz deliričnog sna – tremensa ili, možda, transa.

Endru Fild nudi tumačenje po kome je Trans jedan od najznačajnijih likova, no, on tu tvrdnju ne potkrepljuje primerima koji Trans(a) dovode u vezu sa snom, te stoga i središnjom idejom komada, već njegov (ili njen) lik koristi ne bi li povukao paralele sa Šekspirovom *Bogojavljenkom noći*. Međutim, osim što se lik punim imenom zove Viola Trans, i na spisku likova je opisan kao „elegantna tridesetogodišnja žena u crnoj muškobanjastoj odeći, u stilu šekspirovske maskarade“, insistiranje na ovim paralelama, pogotovo tvrdnja kako je sâm Valcer pandan Šekspirovom Malvoliju, koji je, piše Fild pozivajući se na Marka van Dorena, centralni lik *Bogojavljenke noći*, deluje, u najboljem slučaju, pomalo nategnuto, a u najgorem, kao manipulisanje podtekstom da bi se tekst uklopio u teoriju, a ne teorija prilagodila tekstu. Fild, dalje, navodi i nesporni uticaj Gogolja, pogotovo pripovetke „Nos“, na ovo Nabokovljevo delo, no, začudo, ne spominje pisca čiji se odjek u *Valceru* može čuti mnogo jače nego Šekspirov ili Gogoljev – Džejsa Džojsova.

Bojd, za razliku od Filda, uočava uticaj Džojsova na *Izum Valcera*, i govori da „Nabokov svakako izbegava zamorni simbolizam Strindbergove *Igre snova* i mnogo je bliži lucidnoj fantazmagoriji Džojsove Četvrti greha (zapravo, čini se da Valcerov san delimično

proističe iz uloge reformatora sveta koju Blum tamo nakratko ima)“ (*The Russian Years* 491). Zaista, ukoliko se udubimo u petnaesto poglavlje *Uliksa*, poznato i kao „Kirka“, uočićemo brojne sličnosti sa Nabokovljevim *Izumom Valcera*. I u jednom i u drugom delu mogu se primetiti dva vremenska plana – jedan objektivni, koji ne traje duže od nekoliko minuta, i jedan subjektivni, koji deluje kao da pokriva znatno duži period, ali odvija se isključivo u umu protagonista. „Kirka“ je, tako, najduže poglavlje u *Uliksu*, međutim, radnja koja se odvija u objektivnoj „stvarnosti“ može se prepričati u svega nekoliko rečenica (kao što je, uostalom, slučaj i sa celim romanom). Centralno mesto u ovom poglavlju zauzimaju gotovo felinijevske halucinacije, što Blumove, što Stivenove – groteskni likovi, stvorenja iz mašte izmešana sa stvarnim osobama, te otelovljene uspomene, strahovi i produkti nečiste savesti. Pomenuta epizoda u kojoj Blum postaje „najveći reformator“ sveta koji se upravlja po „blumovskom vremenu“ direktno podseća na Valcera koji pokušava da uobličiti svet po svojim merilima i u jednom trenutku izjavljuje čak i „Da se niste usudili da meni pričate o vremenu! Vremenom upravljam ja“ (I, 28).

Takođe, i Blum i Valcer doživljavaju i trenutke na vlasti, i trenutke kada s nje padaju. Međutim, dok Blum, izgleda, nema direktnog uticaja na ono što mu se u halucinaciji događa, te ga tako spočetka svetina obožava, da bi ga potom odbacila, nakon čega halucinacija prelazi u nešto sasvim drugo, Valcer deluje kao neko ko samo u snu ima kontrolu nad svojim životom, da bi se na kraju ispostavilo da je i to samo iluzija, i da nije u stanju da funkcioniše čak ni u vlastitoj stvarnosti. Blumov unutrašnji život i svet uglavnom nisu tužno i groteskno mesto kao Valcerovi, a ako je nakratko i bio reformator sveta, to nije zato što je beznadno nesposoban da u njemu opstane – za razliku od Valcera, čija

„vladavina“ mnogo više deluje kao nešto proisteklo iz očaja i nesreće. Najzad, Blum, premda je u isti mah i potpuno prosečan i živopisno luckast, nikako nije ludi sanjar koji živi u zabludi da može da razori ne samo subjektivnu, već i objektivnu stvarnost, iako se u jednom trenutku navodi da „on koristi mehaničku napravu da bi omeo svete ciljeve prirode“ (Džojsovska 497). Neki od drugih elemenata koji povezuju „Kirku“ i *Izum Valcera* jesu menjanje pola – u *Uliksu* se ovo događa likovima Bele Koen i samog Bluma, dok je u *Valceru* reč o već pominjanom Transu, čije ime, kako je već navedeno, možda ne označava samo san, već i pripadnost neodređenom, nebinarnom polu; potom spominjanje gazele kao simbola izgubljene/uništene/željene nevinosti; te pojavljivanje dece ili nekih predmeta koji upućuju na decu – za Bluma je ovo naprosto odjek patnje za izgubljenim sinom Rudijem, dok kod Valcera možemo samo da naslućujemo zbog čega ne trpi ni prisustvo, ni sâm pomen dečijih igračaka. U svakom slučaju, očigledna je veza između *Uliksa* i *Izuma Valcera*, pogotovo ako se uzme u obzir činjenica da je Džojsovska bio jedan od malobrojnih pisaca koje je Nabokov cenio – ako se, naravno, izuzme *Fineganovo bdenje*. A upravo zbog ovako nadrealnih i živopisnih događaja, teško je zamisliti uspešno izvođenje ijednog od ova dva dela – nešto što se nikako ne može reći za *Bogojavljsku noć*.

Kad je reč o vrsti drame kojoj pripada, iako je već rečeno da *Izum Valcera* nije teatar apsurdna na nabokovljevska način, ne mogu se poreći izvesne sličnosti komada sa ovim pozorišnim žanrom. U članku „Poezija Nabokovljeve drame *Izum Valcera*“, Pol D. Moris (Paul D. Morris) navodi neke od njih:

*Izum Valcera*, sa svojom grotesknom kombinacijom lirske poezije, potisnutog emocionalnog bola i manične, farsične radnje, približava se

apsurdističkim dimenzijama jednog Joneska ili Beketa. ... Kao u pozorištu apsurdna, događaji se odvijaju na nekom neodređenom mestu gde nivoi postojanja – san i java – kao da se nasumično spajaju i razdvajaju. Štaviše, likovi *Izuma Valcera*, kao i likovi većine drama apsurdna, potpuno su neodredivog statusa. Osim primetno ljudskih likova – Valcera, Ministra rata, njegovog pomoćnika pukovnika, i generala Gampa – Nabokovljevu pozornicu naseljava grupa manje konvencionalnih likova: među njima su Valcerov pomoćnik, androgina figura „Trans“; nevidljivi predsednik republike, i niz od jedanaest [sic!] indikativno nazvanih generala koji se tokom komada pojavljuju u različitim ulogama – Gamp, Plamp, Bamp, Damp, Hamp, Lamp, Mamp, Ramp, Stamp. Od tih generala, jedan je nem, dok su trojica bukvalno lutke. Niz likova dopunjuje misteriozna kći generala Gampa, Anabela. Dalje, kao i u pozorištu apsurdna, jezik u *Izumu Valcera* povremeno diže sidro referencijalnosti koje povezuje označitelja sa označenim, te manje biva sredstvom racionalne komunikacije a više, u najboljem slučaju, mesto za igru rečima, u najgorem, izvor neuspešne komunikacije i nerazumevanja.

Međutim, i pored pomenutih sličnosti, teško da se *Izum Valcera* može nazvati apsurdističkim komadom. Pišući o drami apsurdna, Martin Esslin, tvorac tog pojma, navodi da pisci pozorišta apsurdna pokušavaju da iskažu čuđenje, nerazumevanje, a ponekad i očajanje nastalo zbog toga što je svet ostao bez smisla. Dalje, ono što se preispituje u drami apsurdna jeste jezik, te je stoga njen značajan deo posvećen kritici jezika koji je takođe izgubio smisao. U ovome, navodi Esslin, pozorište apsurdna približava se egzistencijalističkoj filozofiji Hajdegera, Sartra i Kamija (Esslin 20–21). Kod Nabokova, međutim, ne radi se ni o satiri, ni o kritici, ni o pokušaju shvatanja sveta. Ako i ima poigravanja s jezikom (što se najbolje vidi u imenima likova, pa i u samom naslovu drame), ono se

može smatrati čisto književno-umetničkom gimnastikom. Štaviše, jezičke zavrzlake i poigravanja prisutni u *Izumu Valcera* podsećaju na ona koja će Nabokov kasnije upotrebiti u nekim drugim delima – recimo, mešanje termina *instinct*, *insect* i *instant* direktno upućuje na sličnu situaciju u romanu *Ada*.

Kod Nabokova, dakle, otkrivanje manjkavosti i višeznačnosti jezika nikad nije u službi neke ideologije ili kritike, već je prisutno isključivo kao umetnička igrarija. Nabokov, dalje, ne piše, kao što tvrdi novinar časopisa *Tajm*, „proročki satirični komad“ u kome „ismeva potragu za apsolutnim zadovoljstvom i apsolutnom moći“ (“The Nabokov Defence”) – tako nešto može napisati samo onaj ko ne poznaje suštinu Nabokovljeve poetike. Takođe, Edvard Olbi, u pokušaju definisanja pozorišta apsurdna, kaže da je ono „slučaj apsorbovanja izvesnih egzistencijalističkih i postegzistencijalističkih pojmova u književnosti“ (Olbi, „Koje je to pozorište apsurdno?“, Miočinović 413) – no, ako uzmemo u obzir Nabokovljevu dobro znanu netrpeljivost prema egzistencijalizmu, moramo doći do zaključka da ga nikako ne bismo mogli svrstati u apsurdiste. Zaista, vrlo je moguće da bi se on složio sa Ronaldom Harvudom, koji za termin „pozorište apsurdna“ kaže da je „jedna akademska etiketa koja se često lepi na drame koje se najviše odlikuju nedostatkom forme, a još češće sadržaja“ (Harvud 351). A Eslinova izjava da pozorište apsurdna pokušava da čoveka „primora da se suoči sa sudbinom onakvom kakva ona zaista jeste, da ga oslobodi iluzija koje izazivaju stalnu neprilagodljivost i razočarenje“ (cit. u Miočinović 414), opet kao da definiše ono što *Izum Valcera nije* – jer ova drama, a i Nabokovljevo delo uopšte, počiva upravo na iluzijama, subjektivnosti i nezainteresovanosti za svet „kakav on zaista jeste“ – njegovi junaci



mahom naseljavaju vlastite svetove koje oblikuju u skladu sa vlastitim, sanjarsko-ludačkim shvatanjem „stvarnosti“.

Do ovog zaključka dolazi i Moris, kada kaže da

znaci tragedije koju nagoveštava Valcer nisu rezultat nekog nejasnog osećanja egzistencijalne teskobe, već posledice bolnih doživljaja i sećanja na teške lične gubitke. Ukratko, nije Valcerov život nepodnošljiv zato što nema boga, već zbog bola koji mu nanosi život u svetu koji ne reaguje na intenzivnost i specifičnost njegovog snažno individualnog, te stoga neprenosivog, iskustva. *Izum Valcera* ne opisuje neki iracionalni svet, već svet koji je postao iracionalan za jednog čoveka, pesnika-izumitelja Valcera. (“The Poetry of Nabokov’s Drama *The Waltz Invention*”)

Nabokov, dakle u *Izumu Valcera* ne priča o nihilistički apsurdnom, već o izvesnoj mešavini grotesknog i tragičnog koju je smatrao idealnom građom za dramu:

Sumnjam da se može povući neka jasna granica između tragičnog i burlesknog, sudbine i slučaja, uzrokovanih događaja i kaprica slobodne volje. Ono što ja smatram višim oblikom tragedije jeste stvaranje izvesnog jedinstvenog životnog toka u kome će patnje i smrt određenog čoveka slediti pravila njegove individualnosti, a ne pravila pozorišta kako ih poznajemo. (Nabokov, “The Tragedy of Tragedy” 341)

Iz same fraze „pravila individualnosti“ može se zaključiti o čemu je zapravo reč u *Izumu Valcera* – o Salvatoru Valceru, i načinu na koji on doživljava svet. A o njemu, premda je glavni junak drame, ne znamo mnogo. Na početku komada, on kaže: „Četrdeset mi je godina i nisam

oženjen. Mislim da su to svi biografski podaci koje se usuđujem da vam dam“ (I, 22).

I njegovo ime, Salvator Valcer, samo je „slučajni pseudonim“, a zanimanje – izumitelj – takođe je samo približno njegovom pravom zanimanju. Čak tvrdi da on zapravo nije ni napravio Telemort, već njegov rođak Valter Valcer (Walt Waltz), čije udvojeno ime možda nagoveštava Hamberta Hamberta. Na spisku lica, Nabokov ga naziva „iznurenim izumiteljem; kolegom piscem“, Pukovnik ga smatra ludakom, Trans šarlatanom, dok Ministar još na samom početku sna tvrdi da „takav lik može nekog i da ubije“. Znamo da se, kad mu se pokažu ili samo spomenu dečije igračke, oseća toliko mučno da dolazi na ideju da zatvori sve prodavnice igračaka, ali ne znamo razlog za to. I sâm Nabokov se pita:

Zašto je on tako tragičan lik? Šta ga to tako užasno potrese kad vidi igračku na stolu? Da li mu to budi sećanja na detinjstvo? Neku goroku fazu tog detinjstva? Možda ne *njegovog* detinjstva, nego detinjstva deteta koje je izgubio? Kakve je nesreće, osim banalnog siromaštva, preživeo? Kakva je to jeziva i misteriozna uspomena vezana za Sibir, koju tako čudnovato budi tužbalica osuđenika koju peva kurva? Ko sam ja da postavljam takva pitanja? (Foreword, *The Waltz Invention* 9)

Galja Diment, s druge strane, ne vidi mnogo toga tragičnog u Valcerovom liku. Po njoj, iako ga je Nabokov tako zamislio, ipak mu nije dao dovoljno smislenosti i dirljivosti da ga pretvori u tragičnog junaka; umesto toga, on je zapravo mnogo sličniji parodiji tragičnog lika (Alexandrov 595). U skladu sa tim tumačenjem, Valcer se može povezati sa likovima Tremensa i Morna iz *Tragedije gospodina Morna* – jedan je zalučeni anarhista koji zapravo žudi za tiranijom i krvoprolićem, dok je drugi nesvestan toga kojoj stvarnosti suštinski pripada i ne može da

funkcioniše izvan iluzornosti maske. I jedan i drugi u sebi sadrže neke crte tragičnog, ali nedostaje im istinska ganutljivost i moralna složenost odista tragičnih junaka.

Isto tako, nije potpuno jasna ni igra reči sadržana u naslovu – osim toga što upućuje na Telemort, on publiku navodi i na pomisao da se radi o izumu plesa. Možda je veza s valcerom u tome što njegov jednolični tročetvrtinski takt i kružni pokreti podsećaju na mehaničko kretanje kakve sprave, a možda i u tome što ples kao oblik umetnosti ukazuje na, u suštini, umetnički um glavnog junaka. Takođe, Valcera, kao lik, „izumeo“ je Nabokov, a time što za njega govori da je „kolega pisac“, možda, kako primećuje Fild, nagoveštava to da je sâm Valcer zapravo autor komada, koji je, dakle, njegov izum. Već i sâm naslov nudi brojna tumačenja, a potpuno prodreti u suštinu celog komada gotovo je nemoguće. U pitanju je, kako Nabokov kaže, „sjajni, poremećeni san“ koji funkcioniše na osnovu posebne logike i posebnih pravila. Može se primetiti da sâm snevač, Valcer, s vremenom gubi kontrolu nad vlastitom tvorevinom – na početku je idealista koji želi da razoruža svet, na kraju postaje diktator koji je još opasniji zato što, prateći ideal, odlazi predaleko, pa se udaljava čak i od izmaštane stvarnosti vlastitog sna (Bojd, sasvim tačno, primećuje da se Nabokov ovde mnogo više približava realističnom opisu tiranina nego u priči „Istrebljivanje tirana“) – a kad mu san potpuno izmakne iz ruku, toliko da mu njegova personifikovana figura, Trans, ukaže na činjenicu da nema mašinu, budi se, i iz subjektivne verzije vlastite stvarnosti biva grubo prebačen u onu pravu stvarnost – s tim što je i to, naravno, samo iluzija, jer reč je o pukom komadu. Ta se iluzija prostire na više nivoa, a dva lika, Trans i Gamp, još je više produbljuju.

Već svojom prvom pojavom, Trans (kao pisac-reporter) ukazuje na snolikuru prirodu komada time što Valcera naziva „dragim kolegom“, a kad ga ovaj upita zašto, odgovara: „O, taj termin upotrebljavam u dubljem smislu. U vama vidim srodnu dušu, punu energije, snalažljivosti, plamena pustolovine.“ (I, 48) No, bez obzira na to što Valcer, odgovarajući Transu, tvrdi da je spalio sve svoje pesme, nakon što čuje jednu tužbalicu, on kaže:

Čudna pesma! Tužna pesma! Blagi bože! ... Široka, pusta sibirski reka...  
Počinjem nečega da se prisećam... Da, znam te reči... Da, naravno!... *Ja sam napisao tu pesmu!* (III, 144–145)

Izgleda kao da Trans više zna o Valceru od Valcera samog. Bojd za Transa kaže da je „lukavi skepticizam uma koji napola shvata da je sve san, ali ostaje spreman, do određene granice, da potisne svesnost zarad fantazije“ (*The Russian Years* 491). No, ono što je zanimljivo jeste da i general Gamp ima priličan uvid u ono što se možda dešava iza kulisa. Na spisku lica, Gamp je opisan kao „Anabelin otac; posrednik između fenomenalnog i fantastičnog“. Upravo je on taj koji Valceru omogućava razgovor s Ministrom i koji ga s vremena na vreme čak i bodri:

Pa, dragi Ministre, moj štíćenik zapravo i nije tako lud, a? ... Kakva eksplozija! Veličanstvena u svojoj jednostavnosti i snazi! Odsekao je vrh kao nožem. A vi mi kažete da je ludak. Bogami, ludak! ... Ne, ovo je sjajno. Ovo je čak umetnički. Odmah sam ja video da je on po nečemu poseban. (I, 56–57)

Takođe, on je taj koji, kada se Trans pojavi na sastanku generala, za njega kaže da je „prosto plod mašte. Trans, sánja, san. Nema nas više nego što

nas je bilo.“ (II, 63) On je, najzad, taj koji indirektno dovodi do kraja Valcerovog sna, odbivši da mu preda svoju kćer Anabelu. Pošto bi u snu sve trebalo da je moguće, ovo postepeno prerasta u shvatanje da je san možda i gotov, te stoga nije ni iznenađujuće kada Trans, trenutak pre nego što ode, pride Valceru i kaže mu:

Na rastanku, želim da ti otkrijem jednu malu istinu. Valceru, ti nemaš mašinu. (III, 153)

Ako je Trans personifikacija sna, Gamp je možda Nabokovljevi „izaslanik“ u ovom komadu – neko ko služi umesto stvarnog autora, da prividnog autora, Valcera, obuzda, te da ga, u trenutku kad tako nešto postane nemoguće, jednostavno izbaciti iz komada. U tom slučaju, baš kao što je Trans možda verzija *Mornovog* Tremensa, Gamp je možda verzija Stranca. Da Valcer nije zaista autor drame može se zaključiti na osnovu toga što, kad god zavesa padne, on biva zatečen, i to i prokomentariše – da je zaista neko ko upravlja svim događajima na sceni, ne bi svaki put pretpostavljao da se onesvestio ili da je pala „nekakva iznenadna zavesa“, već bi tačno znao šta je u pitanju. S vremenom, zapravo, kao da ne samo publici, nego i samim likovima u komadu postaje jasno da se radi o snu:

PUKOVNIK [Valceru]: Besmisleno je razgovarati s vama. Svi smo mi samo učesnici u vašem delirijumu, i sve što se događa jeste zvonjava i pulsiranje u vašem bolesnom mozgu. (III, 110)

Osim ovih likova, značajna je i Anabela, opisana kao „vrlo lepa mlada devojka, više-manje stvarna“. Pored toga što simboliše nešto nedostižno, što Valcer ne može da ima, ona ga prekorno podseća na ono

što je uništio. Najpre mu, na samom kraju prvog čina, nakon što je „odsekao“ vrh planine, skreće pažnju na to da su tamo živeli „jedan stari čarobnjak i snežnobela gazela“. U svojoj sledećoj pojavi, Anabela govori Valceru da je „zaustavio njenu muziku“, na šta on odvrća da ih je neko prekinuo (to jest, da je pala zavesa), a ona mu potom savetuje da gleda lepe slike, kako ne bi ružno sanjao. I sama Anabela, premda je „više-manje stvarna“, deluje kao san u snu, ili možda kao slika neke stvarne osobe koja je mnogo značila Valceru i koju je izgubio. Upravo ga saznanje da je ne može imati vraća natrag u javu, odnosno, u ministrovu kancelariju.

Šta god da je pravi razlog njegovog buđenja, tek, Valcer se ponovo obre u ministrovom kabinetu i, shvativši da je sve bio samo san, počinje da viče kako se njegova mašina nalazi u „njegovim grudima“. Ubrzo ga izbacuju, i komad se završava. Ideja da je sve što se desilo bilo samo san svakako nije originalna – čak i ako zanemarimo *Tragediju gospodina Morna*, možemo se setiti *Alise u zemlji čuda* (koju je, uzgred budi rečeno, na ruski preveo upravo Nabokov i, u skladu sa svojom uobičajenom neskromnošću, objasnio da njegov prevod možda nije prvi, ali svakako jeste najbolji prevod *Alise* na ruski jezik) – no, kod Nabokova nam nije sasvim jasno ni šta se dešava na javi. Lik Valcera je sada još teže protumačiti, a činjenica da ne znamo ko je, osim ministra i pukovnika, „stvaran“ lik – da li, na primer, general Gamp i Anabela zaista postoje unutar sveta Nabokovljevog komada – samo još više zbunjuje publiku. Ovaj dvostruki filter – pozornice i sna – možda i jeste upravo ono što onemogućava ovoj drami da zaista oživi na sceni – stiče se utisak da je zanimljiva priča sputana dramskim okvirom.

No, i sam Nabokov priznaje da „po prirodi nije dramatičar“ (*Lolita: A Screenplay ix-x*) tako da nema razloga još jednom isticati

scenske manjkavosti komada. Zanimljiva je, mada i zaludna, pomisao na to šta bi Nabokov načinio od ove priče da ju je napisao u prozi; tek, kao drama, ona ipak poseduje sve one elemente zbog kojih se Nabokov čita – snove, poeziju, subjektivnost. Valcerova mašina možda i jeste samo plod mašte, ali to ne znači, da se poslužimo frazom iz *Harija Potera*, da je ona manje stvarna od svega ostalog što se u drami događa.<sup>30</sup> A ako čitajući dramu uspemo da osetimo da „u osnovi sjajnog, poremećenog sna leže poezija i patos“ (Foreword, *The Waltz Invention* 10), onda je pisac uspeo da dočara ono što je želeo – ne sjajnu predstavu u industrijsko-zabavljačkom smislu, već ideju da, iako ono što smatramo stvarnošću možda i jeste samo san nekog ludaka, u tom snu ipak ima dovoljno poetičnosti da ga treba do kraja odsanjati, jer, na kraju krajeva, on traje svega nekoliko minuta, posle kojih se možemo vratiti svemu onome što, možda pogrešno, smatramo važnijim od toga.

---

<sup>30</sup> “Of course it is happening inside your head, Harry, but why on earth should that mean that it is not real?” (Rowling 579)

## **LOLITA<sup>31</sup>**

### **Jedan pripovedač traži dramskog pisca**

Postoje književna dela koja ne samo što su najpoznatije tvorevine svojih pisaca, već su vrlo često poznatije i od njih samih. Obično je ovo slučaj sa onim knjigama koje su postale u tolikoj meri deo opšte kulture da čak i oni koji ih nisu pročitali znaju o čemu se u njima radi. Veliki pisci obično imaju po jednu takvu knjigu, a oni srećniji i po nekoliko. Džojša danas svi znaju kao pisca *Uliksa*, Flobera kao autora *Gospođe Bovari*, dok je Tolstoj poznat, gotovo podjednako, po romanima *Ana Karenjina* i *Rat i mir*. A kada se spomene Vladimir Nabokov, retki su oni koji neće odmah pomisliti na *Lolitu*.<sup>32</sup> Ovo je znao i sâm pisac, jer često je, kako je još u uvodnom poglavlju već napomenuto, govorio da nije poznat on, već *Lolita*, a znao je, takođe, i da će ga buduće – sadašnje! – generacije pamtiti pre svega po njoj. I zaista, toliko je toga rečeno i napisano o *Loliti* da se postavlja pitanje postoji li još nešto u vezi sa ovim romanom o čemu se nije govorilo. No, kao što je, nakon neuspešnog pokušaja da sačini analizu romana Džejn Ostin posle koje o njima više niko neće ni moći, ni imati da kaže apsolutno ništa, sa užasom shvatio profesor Moris Zep<sup>33</sup>, nemogućno je staviti tačku na tumačenje nekog književnog dela – ne samo zato što je nemogućno analizirati nešto iz *svakog* zamislivog ugla, već i zato što svaki novi čitalac svojim razumevanjem i učitavanjem

---

<sup>31</sup> Proširena verzija ovog poglavlja objavljena je u obliku članka kao: Bojana Vujin, „Dramski elementi i njihova uloga u Nabokovljevoj *Loliti*” (vid. Bibliografiju).

<sup>32</sup> Za detalje o nastanku i životnoj putanji ovog romana, koji je najpre objavljen u Parizu 1955, a u SAD 18. avgusta 1958. godine, vid. *The American Years 197–317*; Field 323–351; *The Annotated Lolita* xxxiii–lv.

<sup>33</sup> Reč je liku iz univerzitetskih romana *Zamena mesta* (*Changing Places*, 1975), *Mali je svet* (*Small World*, 1984) i *Divan posao* (*Nice Work*, 1988) čiji je autor Dejvid Lodž (David Lodge).



ponovo, na neki drugačiji način, piše ono što je stvorio pisac, i to čak i kada je taj pisac, poput Vladimira Nabokova, samopriznati autor-tiranin. Otuda ova priča o dramskim elementima u *Loliti*.<sup>34</sup>

Komadom *Izum Valcera* Nabokov je zaključio svoju karijeru dramskog pisca, no, kasnije joj je dodao postskriptum u vidu (neiskorišćenog) scenarija za Kjubrikovu adaptaciju *Lolite*. Ovo delo, zaista, više liči na dramski komad (ima čak i činove!) nego na filmski scenario, ali, kao što se može zaključiti i iz njega, a i iz raznih drugih pokušaja da se *Lolita* prebaci, što na pozorišnu scenu, što na filmsko platno, teško je magiju koju svojom naracijom postiže Lambert Lambert predstaviti kroz dijalog. Ako se roman svede samo na radnju, dolazi se u opasnost da se njegova čarolija pretvori ne samo u bizarnost, već i u patetični cirkus kome je bolno prisustvovati – kako je kritičar Frenk Rič opisao pozorišni komad *Lolita* Edvarda Olbija, napisavši, pored ostalog, i da je „ta predstava sramota kakvu publika neće brzo ni zaboraviti ni oprostiti“, te da je pitanje koje se nakon pogledane predstave nameće samo – „Zašto?“. Pa ipak, iako je potpuna, a zadovoljavajuća, teatralizacija *Lolite* nemoguća, i iako je roman prvenstveno prozno delo (za žanrovsku analizu vid. Paunović 101–161), mogu se u njemu uočiti i određeni motivi drame, koji – kada je o formalnim elementima reč – bacaju nešto drugačije svetlo na ono što se u romanu događa i koji – ako se govori o tematskim elementima – omogućavaju povezivanje nekih ključnih delova zapleta, bolje razumevanje određenih likova, te same prirode radnje.

Naravno, u osnovi obe vrste dramskih elemenata – i tematskih i formalnih – leži, možda, Nabokovljeva želja da istakne pretvornost gotovo svega što se u romanu događa – počevši od pouzdanosti Lamberta kao pripovedača, preko *Lolite* kao predmeta njegovog

---

<sup>34</sup> O čitanju *Lolite* kroz vizuru detektivskog romana, vid. Đurić Paunović–Vujin.

obožavanja, pa do toga kakvi su oni kao likovi *zaista*, i kakav je zaista njihov zajednički život. Ako se uzme u obzir koliko je sve to, najblaže rečeno, čudnovato, a nešto manje eufemistički iskazano, izvitopereno i lažno, ne čudi što se drama/pozorište/gluma provlače kroz sve slojeve romana. Jedan od tih slojeva jeste uobičajena Nabokovljeva praksa književne aluzije, pre svega na Šekspirovo delo, čime se jasno povlači paralela između sveta *Lolite* i sveta pozornice. Šekspirovskih aluzija u ovom romanu ima zaista mnogo (za detalje vid. Schuman 59–76), od usputnih šala kao što su registarske tablice pomoću kojih se Kvilti ruga Hambertu (WS1564 i SH1616), preko spiska učenika iz Lolitinog razreda na kojem se, između ostalih, nalazi ime „Miranda, Viola“, pa sve do nešto ozbiljnije tematske veze između *Lolite* i Šekspirove *Bure*, koja se očituje u osnovnim temama izgnanstva i zatočeništva, te motivima stvaralačkog dara, magije i začaranosti. Osvrnuvši se na intertekstualnu povezanost između Prospera, Šekspira, Hamberta i Nabokova, Šuman (Schuman 66) kaže:

Ni u jednoj drugoj Šekspirovoj drami ne postoji lik kao što je Prospero, koji tako potpuno upravlja radnjom dela kojem pripada. Najsajniji simbol te Prosperove upravljačke dimenzije jeste Maska u četvrtom činu, koja funkcioniše kao drama u drami, i koju na scenu postavlja Prospero dok otvoreno govori o svojoj ulozi umetnika i stvaraoca drame. ... Prospero sprovodi kontrolu nad radnjom *Bure* koja daleko nadilazi njegovu režiranu masku. Doslovno sve što se događa unutar drame događa se zato što je on to izazvao.

I Hambert, baš kao i Prospero, u potpunosti uobličava svet kojem pripada – i *Lolita* i *Lolita* u njegovoj se naraciji pretvaraju u ono što on želi da budu, što se može videti već iz prvih redova romana, u kojima

pripovedač i junakinji i celoj knjizi daje ime koje je isključivo njegov nadimak za Dolores Hejz, time negirajući njen identitet izvan one verzije koju on želi da prikaže. Ipak, Nabokov ne bi bio to što jeste kada se ne bi makar u nekom trenutku narugao svima oko sebe – i čitaocima, i likovima u romanu, i samom pripovedaču – tako što se će s vremena na vreme izmaći iz senke i svima jasno staviti do znanja ko je zapravo „antropomorfno božanstvo“ koje upravlja celim fiktivnim svetom. Kada je o *Loliti* reč, Alfred Apel detaljno objašnjava načine na koje autor to postiže i naziva ih *involucijom* (vid. *The Annotated Lolita* xxiii–xxxiii). Za nas i našu temu, bitno je istaći autoreferencijalnost koja se postiže kroz teatralnost *Lolite*, i koja se očituje u mnogim tematskim i formalnim elementima drame. A naravno, najvažniji među tim elementima jeste antagonist romana, dramski pisac Kler Kvilti.

Kvilti, Hambertov progonitelj, žrtva i „zli dvojnik“ (ovo, naravno, s rezervom, jer Hamberta nikako ne možemo smatrati pozitivnim, ili isključivo pozitivnim, junakom) u romanu je na prvo čitanje nevidljiv, na svako sledeće sveprisutan (Savage). Baš kao i dva imena koja stoje namesto Hambertovog i Lolitinog, Kvilti se pojavljuje na početku romana, u autorovom gotovo metafiktivno ubačenom isečku iz dela *Ko je ko pod svetlima pozornice*. Tu saznajemo da je Kvilti „autor *Male nimfe, Dame koja je volela munje* (u saradnji sa Vivijen Darkblum), *Doba mraka, Čudne gljive, Očinske ljubavi* i dr.“ i da su „njegovi brojni komadi za decu čuveni“ (31).<sup>35</sup> *Dama koja je volela munje* nenamerna je aluzija (*The Annotated Lolita* 310 n. 31/11) na Hambertovu majku koja je stradala u jednoj od najboljih zagrada u istoriji književnosti – (izlet, grom) – što ne bi trebalo da čudi, pošto je Vivian Darkbloom niko drugi do anagramom prikriveni Vladimir Nabokov. Isto tako, naziv ovog dela može da upućuje

---

<sup>35</sup> Svi citati iz romana dati su u prevodu Branka Vučićevića.

i na Lolitu samu – bez obzira na to kako je vide i Lambert i Kvilti, ona nije ono što bi oni želeli da bude, što se može naslutiti samo između redova – kada, na primer, u direktnoj aluziji na Kviltijevu *Damu koja je volela munje*, izjavi: „Ja nisam dama i ne volim munje.“ (216) Preostala Kviltijeva dela – *Mala nimfa*, *Čudna gljiva*, *Očinska ljubav* – poput elizabetinske drame u drami (mada će ovu ulogu kasnije ispuniti delo *Začarani lovci*) ukazuju na ono što će se u romanu zbivati. Naravno, Lambert, koji pozorište prezire kao, „s istorijskog stanovišta, primitivnu i trulu formu, koja miriše na rituale iz kamenog doba i kolektivne besmislice, uprkos onih individualnih injekcija genija, kakva je, recimo, elizabetinska poezija, koju osamljeni čitalac automatski crpe iz te rabote“ (196), nije u stanju da prepozna opasnost koju predstavlja Kvilti, koji živi od pozorišta i kroz pozorište, te ne samo da gubi Lolitu, već ne shvata ni ko ju je odveo sve dok mu ona sama, potkraj romana, to ne otkrije.

Čitalac, međutim, naročito ako *Lolitu* ne čita prvi put, obratiće pažnju na sve one detalje koje Lambert uspeva da previdi, i ne samo što će primetiti Kviltijevu senku na desetinama stranica, već će, za razliku od Lamberta, razumeti i o čemu se zapravo radi u njegovom komadu *Začarani lovci*, komadu u kome, inače, Lolita treba da igra glavnu ulogu u školskoj predstavi:

Budući u to vreme zaokupljen vlastitim književnim poslovima, nisam se potrudio da pročitam ceo tekst *Začaranih lovaca*, dramice u kojoj je Dolores Hejz dodeljena uloga farmerove kćerke koja zamišlja da je šumska veštica, ili Dijana, ili tako nešto, pa, dokopavši se knjige o hipnozi, baca izvestan broj izgubljenih lovaca u različite zabavne transove pre no što i sama potpadne pod dejstvo čini pesnika-lutalice (Mona Dal). (196)

Paranoični Lambert, koji u svemu vidi pretnju, ovde, paradoksalno, ne primećuje ni najmanju sličnost sa onim o čemu je i sâm, nešto ranije, govorio:

Između starosne granice od devet do četrnaest godina javljaju se device koje *izvesnim omađijanim putnicima* [kurziv BV], 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“. (16) [Nimfica] stoji a da je [„zdrava“ deca] ne prepoznaju, i sama nesvesna *svoje fantastične moći*. [kurziv BV] (17)

Lambert kao da nije u stanju da poveruje da bi još neko mogao da deli njegova interesovanja i osećanja, te stoga ostaje slep čak i pred onim što bi inače moralo da pobudi njegovu sumnju,<sup>36</sup> kao što je, na primer, naziv Kviltijevog komada, koji se podudara sa imenom hotela u kome Lambert i Lolita prvi put stupaju u seksualne odnose:

Podudaranje naslova s imenom jednog nezaboravnog hotela bejaše prijatno na neki tužan načinčić. ... Pretpostavljao sam da je taj pozorišni komadić samo još jedna, praktično anonimna verzija neke banalne legende. ... Imao sam utisak ... da ta prokleta dramica pripada onom tipu fantastike za omladinsku potrošnju, mnogo puta priređivanom i preuređivanom, čiji su uzorci *Ivica i Marica* od Ričarda Roua ili *Uspavana lepotica* od Doroti Dou ili *Carevo novo ruho* od Morisa Vermonta i Merion Rampelmajer. ... Drugim rečima, nisam znao – i ne bih hajao da sam znao – da su *Začarani lovci* u stvari sasvim skorašnji i

---

<sup>36</sup> Naravno, sasvim je moguće i da se Lambert pretvara da je, kako sâm kaže „lakoveran, bezazlen i dobronameran“ kako bi šarmirao porotu i umanjio svoju krivicu.

formalno originalan sastav koji je pre svega tri-četiri meseca u Njujorku prvi put izvela jedna intelektualistička pozorišna trupa. (196-197)

Lolita čak i sama ovo ističe:

Došao je jedan dan u maju obeležen silnom veselom užurbanošću ... toliko me je pogodila ozarena nežnost njenog osmeha da sam za trenutak poverovao kako su sve naše nevolje prošle. – Možeš li se setiti – rekla je – kako se zvao onaj hotel (nabrala je nos), de, znaš koji – s onim belim stubovima i mermernim labudom u predvorju? Oh, znaš (glasas izdisaj) – hotel gde si me silovao. Dobro, nema veze. Hoću da kažem, da li se zvao (gotovo šapatom) „Začarani lovci“? Oh, jeste? (zamišljeno) Je l' da? (198)

No, Hambert ne shvata da njen „ozareni osmeh“ nije namenjen njemu, niti sećanju na njihove trenutke u „Začaranim lovcima“, već tome što je istovetnost imena znak da je Kvilti (koji je, uzgred budi rečeno, takođe odseo u tom hotelu iste noći, i to u sobi neposredno blizu Hambertove i Lolitine) komad napisao i naslovio u njenu čast.

I zaista, ne samo što Kvilti u svojim komadima prikazuje radnju *Lolite* u malom, ili makar aludira na nju, već je i pojednostavljuje do banalnosti. Tomas R. Froš napominje da njegove drame „svode teme romana na sentimentalno i banalno: poruka jednog od njih jeste da se 'fatamorgana i stvarnost stapaju u ljubavi'“ (Frosch, “Parody and Authenticity in *Lolita*”, Bloom 91), dok Majkl Bel tvrdi da se *Lolita* po tome što kod čitalaca stvara stanje svesti koje se opire i čisto estestkom i čisto moralnom tumačenju može uporediti sa „očiglednom banalnošću onoga što, u dramskom obliku, Kvilti nudi na istu temu“ (Bell, “*Lolita* and Pure Art”, Bloom 81). Džulija Bejder pak za Kviltija kaže da je stvaralac

potpuno konvencionalne umetnosti. „On je 'javni' autor; pojavljuje se u reklamama za cigarete i tinejdžerskim časopisima, i snima pornografske filmove. ... Kvilti se koristi umetnošću hladno i proračunato, nema stvaralačke moći ... iskorišćava Lolitu za jednu kratku scenu a potom je odbacuje“ (Bader, *“Lolita: The Quest for Ecstasy”*, Bloom 63). Ni sâm Lambert nema visoko mišljenje o *Začaranim lovcima*:

Meni su – koliko sam mogao oceniti po ulozi moje čarobnice – izgledali kao prilično bedna vrsta izveštačeno maštovitog dela, s odjecima Lenormana i Meterlinka i različitih potuljenih britanskih sanjalica. (197)

No, koliki god da je Kviltijev talenat dramskog pisca, i kakav god da je njegov komad, on, pored toga što u romanu ima formalnu ulogu drame u drami, isto tako omogućuje sastanke između pisca koji dolazi na probe i glavne glumice. Lambert, koji ni sâm nije nimalo naivan, i koji se i sâm sve vreme pretvara ne bi li impresionirao svoju publiku – porotnike, čitaoce, anđele – dolazi do zaključka da

Dozvolivši Loliti da uči glumu, ja sam, odana budala, dopustio da neguje prevarljivost. Sada se ispostavilo da se to nije svodilo samo na učenje odgovora na pitanja kakva su: šta je osnovni sukob u *Hedi Gabler*, ili gde su dramski vrhunci u *Ljubavi pod lipama*, ili na analiziranje preovlađujućeg raspoloženja u *Višnjiku*; u stvari, učila je da me izneverava. (226)

Kad je već reč o pretvaranju, te manipulisanju likovima – bilo da je manipulator neki drugi lik ili sam autor romana – potrebno je istaći da je upravo to jedan od osnovnih razloga korišćenja dramskih elemenata u

*Loliti*. Alfred Apel, kako je već navedeno, u uvodu svojoj *Anotiranoj Loliti* kaže da obilje teatarskih elemenata u Nabokovljevim romanima služi ispitivanju problema identiteta, tako što likovi stalno stavljaju nove maske, te da je najbolji način da se prikaže da je sve u nekoj knjizi podložno manipulaciji tako što će se pojedini njeni delovi staviti, takoreći, na pozornicu (xxx–xxxi). Osim već spominjanih tematskih, u ovu svrhu služe i formalni dramski elementi, a među njima se ističu scene pisane gotovo kao za pozornicu.

Verovatno najzanimljivija i najupečatljivija ovakva scena odvija se relativno rano u romanu. Šarlota Hejz je otišla u crkvu, te su Hambert i Lolita ostali sami kod kuće. Hambert pripovedač najpre poziva publiku da prisustvuje predstavi:

Želim da moji učeni čitaoci učestvuju u sceni koju ću nanovo odigrati ...  
Preda mnom stoji težak posao. (57)

Potom se pretvara, istovremeno, u dramskog pisca i glavnog glumca pomenute scene:

Glavna ličnost: Hambert Raspevuckani. Vreme: nedeljno jutro u mesecu junu. Mesto: suncem obasjana dnevna soba. Rekviziti: stara, bombonasto prugasta sofa, časopisi, gramofon, meksičke ukrasne sitnice. (57)

Iako u sceni nema mnogo dijaloga, didaskalije nedvosmisleno upućuju na dramu. A drama koja se odvija sastoji se u tome da Lolita, koja drži „lepu, banalnu, edenski crvenu jabuku“ (57), sedne na sofu pored Hamberta i u jednom trenutku ispruži noge njemu u krilo. On, kao „ozareni i krepki Turčin koji navlašno, potpuno svestan svoje slobode, odlaže trenutak kad



će uistinu uživati u najmlađoj i najkrhkijoj među svojim robinjicama“ (59–60), pokušava da prikrije šta zapravo radi, vrpoljeći se i smušeno recitujući neku popularnu pesmu, da bi najzad doživeo „najdužu ekstazu koju je muškarac ili monstrum ikad upoznao“ (60). Tokom scene, Lambert je i kao pripovedač i kao učesnik potpuno odsečen od sveta izvan „pozornice“ (ne čuje, na primer, telefon koji već duže vreme zvonj) – čitalac-voajer stoga ima utisak da zaista prisustvuje nekom objektivno prikazanom trenutku. Upravo je ovo jedan od razloga zašto Lambert pribegava privremenom napuštanju uloge pripovedača – kako bi čitaocu dokazao „koliko je čedan ceo ovaj vinski-slatkast događaj kad se posmatra s onim što je moj advokat, u našem razgovoru nasamo, nazvao ‘nepriistrasnim razumevanjem’“ (57). Dejvid Rempton tvrdi da u „dramatizovanim scenama, u kojima čitalac, manje nego inače zaveden Lambertovom sintaksom i dikcijom, može da sluša reči koje su zaista izrečene, zaboravljajući na trenutak da nepouzdana pripovedač može i njih da iskrivi“ (Rampton, „Lolita“, Bloom 110–111). No, poenta upravo i jeste u tome što nepouzdana pripovedač *može* sve da iskrivi – događaji se možda i jesu odvijali baš onako kako u „mini-drami“ stoji, no, naša percepcija Lambertovog učešća u njima iskrivljena je time što se on, davši sebi glavnu ulogu u ovoj sceni, predstavlja kao neko pomalo odvojen od cele priče – kao neko ko je tu samo glumac, te kao neko čiju su ulogu skrojili slučajnost i sudbina (Makfatum), a ne on sam.

Postoje, međutim, i scene u kojima Lambert zaista ne shvata sve što se mu se događa, a to su one u kojima se pojavljuje i Kvilti – kao dramski pisac, on bolje upravlja pozornicom od pesnika Lamberta, te čitalac stiče utisak da je Lambert taj koji, za promenu, biva manipulisan. Prva ovakva scena odvija se u hotelu „Začarani lovci“, kada Lambert

razgovara sa, za njega, bestelesnim glasom – s obzirom na to da Kvilti sve vreme ostaje u mraku:

Odjednom, postadoh svestan da u tami pored mene, na tremu sa stubovima, neko sedi na stolici. Nisam mogao da ga uistinu vidim, ali ga je odao zvuk odvrtnja, zatim diskretno grgotanje i konačni zvuk tihog zavrtanja. Taman sam hteo da se udaljim kad mi se obratio njegov glas:

- Gde ste, do vraga, našli to slatko breme?
- Molim?
- Rekoh, popravlja se vreme.
- Izgleda.
- Ko je ta curica?
- Moja kćerka.
- Lažete – nije.
- Molim?
- Rekoh: više ne lije. Gde joj je mati?
- Umrla.
- Shvatam. Izvinite. Uzgred rečeno, zašto vas dvoje sutra ne ručate sa mnom. Dotle će ova užasna rulja otići.
- Mi takođe. Laku noć.
- Izvinite. Prilično sam pijan. Laku noć. Tom vašem detetu potrebno je puno sna. San je ruža, što rekli Persijanci. Cigaretu?
- Ne sad.

Kresnuo je šibicu, ali pošto je bio pijan ili je vetar to bio, nije osvetlio njega već drugu osobu, vrlo starog čoveka, jednog od onih stalnih gostiju starih hotela – i njegovu belu stolicu za ljuljanje. Niko ništa ne reče i tama se vrati na svoje prvobitno mesto. Onda čuh kako časna starina kašlje i izbacuje grobnu slinu. (125)

Hambert ovde, za razliku od prethodno opisane scene, uistinu nema nikakvu kontrolu nad situacijom. Kvilti ga čak i izaziva, no, Hambertu je lakše da poveruje da je zaista pogrešno razumeo Kviltija nego da razmišlja o tome da neko možda sumnja u istinitost njegovog navodnog odnosa s Lolitom. Zoran Paunović (127) ističe da je ovde „reč o konkretizaciji Hambertovog unutrašnjeg konflikta“, ali da Nabokov unutrašnji monolog ovde pretvara u unutrašnji dijalog, s tim što Kvilti nije samo Hambertovo „drugo ja“, već i „sasvim konkretno biće od krvi i mesa“. Apel pak navodi da ovaj susret Hamberta i Kviltija najavljuje njihovo potonje uzajamno praćenje, te njihovu fizičku borbu potkraj romana (*The Annotated Lolita* 381 n.126/3).

To nas dovodi do druge bitne dramatizovane scene, upravo scene obračuna sa Kviltijem. Premda ona, s formalne strane gledano, nije napisana u obliku drame, ipak je vrlo dinamična, a žanrovski bi se mogla opisati kao burleska. Ne samo da Kvilti ne razume šta to Hambert hoće od njega, već se, umesto da konačno bude pod njegovom potpunom kontrolom, ponaša potpuno neprilično situaciji, te Hambert ostaje i bez slasti osvete. Kviltijevo bizarno, apsurdno ponašanje, besmislene rečenice koje izgovara, odbijanje da se prilagodi Hambertovoj „režiji“, pa čak i groteskni način umiranja nimalo ne liče na obračun kakav je Hambert zamišljao. Stoga i nije nelogično kada on na kraju zaključa:

Ovo je, rekoh sebi, kraj ingeniozne drame koju je Kvilti inscenirao za mene. (300)

Apel napominje da ovaj odlomak „naravno, nije drama, ali kao parodijski sažeti komentar na glavnu radnju, funkcioniše kao elizabetinska drama u drami, a njena ‘postavka’ još jednom podvlači elemenat igre koji je od

centralnog značaja za knjigu“ (Appel, “*Lolita: The Springboard of Parody*”, Bloom 43–44). Lambert je i ovde samo glumac, no, pitanje je da li i dalje ima glavnu ulogu, ili mu ju je ovoga puta preoteo Kvilti. Možda je stoga Brajan Bojd u pravu kada kaže da Lambert piše *Lolitu* da bi obesmratio nju, ali i da bi Kviltija kontrolisao onako kako u životu nikad ne bi mogao. „Kvilti možda jeste sabotirao Lambertov scenario ubistva, no, Lambertova potpuna kontrola nad ulascima i izlascima njegovog suparnika sámu *Lolitu* pretvara u savršenu osvetu, savršeni zločin“ (*The American Years* 249).

A da bi ostala savršeni zločin, *Lolita* je morala biti napisana upravo na takav, lambertovski način. Nijedna dramatizovana verzija<sup>37</sup> ovog romana nije uspela da dočara priču *Lolite* kako to ume Lambertova naracija. Kjubrikov film (1962) možda i jeste zabavno kinematografsko dostignuće, ali nije Nabokovljeva priča – a, kako je istakao jedan kritičar, možda bi bilo bolje da ju je režiser naslovio *Kvilti*. Za razliku od Kjubrika, koji prenaglašava komično i filistinsko u *Loliti*, Ejdrijan Lajn (Adrian Lyne) u svojoj verziji (1997) stavlja preveliki akcenat na tragično, te od jednog kompleksnog romana stvara film koji je gotovo čista melodrama. Što se ostalih scenskih adaptacija *Lolite* tiče, u naletu bizarne inspiracije kakav je, valjda, mogao pogoditi samo nekoga u Americi, Džon Bari (John Barry) i Alan Džej Lerner (Alan Jay Lerner) došli su na ideju da Nabokovljev roman pretvore u mjuzikl koji je – nažalost ili na sreću – ugašen pre nego što je i zaživeo, to jest, prestao je da igra još na putu iz rodnog Bostona u Brodvej, godine 1971. O Olbijevoj verziji već je ponešto rečeno – treba dodati samo da su kritičari koji su ovu predstavu sasekli bili potpuno u pravu: ne samo što nedostatak Lambertove

---

<sup>37</sup> Za detalje o scenskim adaptacijama *Lolite* koje ne pominjem (mahom je reč o postsovjetskim pozorišnim predstavama s kraja dvadesetog veka), vid. Tompa.

retorike čini da njega manje posmatramo kao umetnika/tragičnog ljubavnika/pesnika, a više kao izopačenjaka i monstruma, već je i previše pažnje posvećeno seksualnoj strani cele priče, koja kod Nabokova počiva na nagoveštajima, aluzijama i pesničkim eufemizmima, dok je kod Olbija prenaplašena i vulgarizovana. Čak i ako se Olbiju oprostimo što je sebi dao preveliku slobodu u reinenciji događaja (Šarlota, na primer, strada tako što pada niz stepenice), svakako mu se mora zameriti to što bi se gledalac koji nije pročitao Nabokovljev roman prilično teško snašao u njegovoj apsurdno apsurdističkoj drami. Čak i scenario koji je napisao sâm Nabokov pati od manjkavosti kakve pogađaju i tuđe adaptacije njegovog romana – nešto čega je on vrlo svestan, jer u predgovoru scenariju on, gotovo pravdajući se, govori da „po prirodi nije dramatičar“, te da je jedino što je pišući scenario mogao da uradi bilo da „rečima dâ prvenstvo nad radnjom“ (Foreword, *Lolita: A Screenplay* ix-x). Možda i najbolji pokazatelj teškoća sa kojima se suočava svako ko pokuša da *Lolitu* svede na pokret i govor jeste sledeća didaskalija u Nabokovljevom scenariju:

Pršteći od grubog oduševljenja, [Lolita] prinosi usne [Hambertovom] uhu (*može li iko reprodukovati taj vreli, vlažni zvuk, golicanje i zujanje, treperenje i grmljavinu njenog šapata?*) [kurziv BV] (*Lolita: A Screenplay* 110).

Odgovor je, naravno, odričan: ono što Hambertu, to jest, Nabokovu, polazi za rukom u prozi teško da ijedan scenarista ili dramski pisac, ma kako vešt bio, može da postigne. *Lolita* u celini pretočena u dramu jednostavno ne funkcioniše. I sâm Nabokov i njegovi čitaoci to savršeno dobro znaju. Međutim, pojedini *delovi* romana, bilo da su napisani u dramskom – ili gotovo u dramskom – obliku, ili da obiluju

elementima koji su srodni drami, funkcionišu izuzetno dobro i mogu samo da pomognu boljem doživljaju celokupnog dela. A ako se prisetimo Nabokovljeve tvrdnje da u njegovim romanima ni jedan jedini interpunkcijski znak nije izlišan, shvatićemo da dramski elementi u *Loliti* nisu samo inovativan, zanimljiv ili prosto drugačiji, već, svakako, i neophodan, deo romana.



## **BLEDA VATRA**

### **Timon Atinjanin u Americi**

Objavljena 1962. godine, *Bleda vatra* (*Pale Fire*) tehnički je najzanimljiviji, a mnogi kažu<sup>38</sup> i najsavršeniji roman koji je Vladimir Nabokov napisao. Neobična struktura ovog romana, koji se sastoji od predgovora, pesme, komentara i indeksa – čiji su autori jedan izmišljeni pesnik i jedan izmišljeni komentator – svakako opravdava takvo mišljenje. Nabokov se tokom cele svoje spisateljske karijere poigravao kompozicijom, žanrom i jezikom, stalno iznova pokazujući bezgraničnu izdržljivost romaneskne forme, a *Bleda vatra* predstavlja svojevrsnu apoteozu tog stava. Nimalo ne čudi, stoga, što je u roman, pored poezije i proze, uključena i drama.

Pored očiglednih formalnih dramskih elemenata, a to su minijaturene dramske scene unutar romana, *Bleda vatra* obiluje i tematskim elementima drame. Najznačajniji među njima svakako jesu paralele sa Šekspirovim delom, te motivi iz njega (za detalje, vid. Schuman 85–105), kao i motiv pozorišta i glume. Kad je o Šekspiru reč, u oči najpre pada sâm naziv romana – „bleda vatra“ jeste fraza pozajmljena iz *Timona Atinjanina*:

Sunce je lopov, jer privlačnom snagom

Pljačka silno more; Mesec, arhilopov,

Krade od Sunca svoju vatru bledu;

More je lopov, njegovi talasi,

Gone Mesec da slane suze lije;

Zemlja je lopov, jer se hrani, rađa

---

<sup>38</sup> Vid. na primer, Field 322 ('a perfect novel'); Boyd, *The American Years* 425 ('the most perfect novel ever written') ili Hyde 171 ('Nabokov's most ingenious novel').



Pomoću đubriva kradenog iz opšteg

Izmeta. Svaka, svaka stvar je lopov. (IV, iii, 437–443)

Timonova tirada protiv sveprisutne, raširene krađe, više je nego prikladna za delo u kome komentator, nezadovoljan time što u pesmi čije anotirano izdanje priprema za štampu nema onoga što on smatra da je trebalo da bude njena tema, otima njeno značenje od pesnika i u nju učitava ono što samo on vidi i za čime samo on žudi. Džon Hagopijan navodi da se glavni ključ za razumevanje celog romana nalazi upravo u njegovom naslovu, jer se i načini kreativnog izražavanja dvojice glavnih likova, pesnika Džona Šejda i njegovog suseda i potonjeg komentatora njegove poeme „Bleda vatra“, Čarlsa Kinbota, i njihov međusobni odnos mogu naslutiti na osnovu naslova:

Ispravno tumačenje Šekspirovih stihova glasilo bi ovako: sunce možda jeste lopov, ali je i izvor života, jer izvlači vlagu iz mora samo da bi zemlji povrtilo plodnost; mesec je *bezočni* lopov, parazit, izvor varki i nestalnosti, pre odraz nego izvor svetlosti. Šejd je sunčani lik („Šejd“ je na engleskom senka, a senka je proizvod sunca), koji crpi iskustva iz stvarnosti, pretače ih u pravu umetnost i tim prelepim oblicima obogaćuje ljudske živote. Kinbot nameće svoju izmišljotinu stvarnosti, on crpi svoje svetlo iz Šejdove poeme. *Bleda vatra* je u suštini studija o dve vrste imaginativne kreativnosti – jedne zdrave i jedne bolesne. (*Novi vidici* 59–60)

Međutim, iako njegova pesma na momente jeste duboko lična, ni za Šejda se ipak ne bi moglo reći da je naročito originalan. Dž. Moris (J. Morris) govori o sličnosti između Šejda i Roberta Frosta, a i sâm Kinbot, pišući o Frostu kao autoru „jedne od najvećih kratkih pesama na

engleskom jeziku“<sup>39</sup> (154), kaže da „uz sve svoje izuzetne nadarenosti, Džon Šejd ne bi nikada mogao da učini da *njegove* pahulje tako padaju“<sup>40</sup> (155).

Dalje, u poslednjem, četvrtom pevanju „Blede vatre“, Šejd uzvikuje:

(Ali *ova* prozračna stvar traži neki  
Mesečinast naslov. Pomozi mi, Vile! *Bleda vatra*). (52)

„Vil“ je, naravno, Vilijam Šekspir (nadimak kojim je i sâm Bard sebe nazivao u *Sonetima*), što i Kinbot primećuje, i u svom komentaru kaže:

Parafrazirano, ovo očigledno znači: Daj da potražim kod Šekspira nešto što mogu da iskoristim kao naslov. I pronađena je „bleda vatra“. Ali u kojem Bardovom delu je baš nju naš pesnik iščeprkao? Moji čitaoci moraju sami to da urade. Ja kod sebe jedino imam jedno majušno džepno izdanje *Timona Atinjanina* – na zemblanskom! U njemu se sasvim sigurno ne nalazi ništa što bi se moglo smatrati ekvivalentom „blede vatre“ (kad bi bilo, moja sreća bi bila statističko čudovište). (214)

Naravno, kao što to već biva kod Nabokova, ne samo da naslov *jeste* preuzet baš iz *Timona Atinjanina*, nego je Kinbot, i ne znajući, ranije već pominjao upravo onaj deo drame kojim se poslužio Džon Šejd. Međutim, pošto, kao što se vidi iz gornjeg navoda, on kod sebe ima samo zemblanski prevod ove drame (koji je, uzgred budi rečeno, sačinio njegov ujak Konmal), pri citiranju je morao da prevodi sa prevoda natrag na engleski jezik, i u tom se procesu najznačajnija fraza izgubila:

---

<sup>39</sup> Misli se na pesmu “Stopping by Woods on a Snowy Evening”.

<sup>40</sup> Svi citati iz romana dati su u prevodu Davida Albaharija.

Sunce je lopov: namamljuje more  
i pljačka ga. Mesec je lopov:  
krade svoju srebrnu svetlost od sunca.  
More je lopov: ono rastapa mesec. (62)

No, osim toga što je iz Šekspirovog *Timona Atinjanina* preuzet naslov (nešto na šta nisu imuni ni današnji autori – dovoljno je setiti se Stivena Kinga i njegove septologije *Mračna kula* (engl. *The Dark Tower*), čiji je naziv preuzet iz dramskog monologa Roberta Brauninga “Childe Roland to the Dark Tower Came”, koji je, opet, inspirisan jednim stihom iz Šekspirovog *Kralja Lira*), postoji i tematsko-motivska povezanost *Blede vatre* sa ovim delom. Naime, Kinbot, nekadašnji kralj Čarls Ksavijer Voljeni<sup>41</sup>, primoran je da napusti svoju domovinu Zemblu, baš kao što i u prošlosti omiljeni Timon, razočaran, najpre u nekadašnje „prijatelje“, a potom i u ceo ljudski rod, odlučuje da napusti grad. Naravno, pitanje je koliko je „voljen“ kralj Čarls zaista bio, baš kao što su i Timona sugrađani „obožavali“ samo zato što ih je obasipao darovima. Kako navodi Šuman,

Kinbot i Timon imaju sasvim slično mišljenje o sebi – i jedan i drugi veruju da im je naneta nepravda (što je tačno), i da ni za šta nisu krivi (što je netačno). Isto tako, obojica se sa opsesivnim oduševljenjem deklariraju kao nedužne žrtve. Kao posledica životnih okolnosti, i svog mentalnog i emocionalnog haosa, ova dva lika pričaju vrlo sličnim tonom: samosažaljivim, netolerantnim, kitnjastim, histeričnim. (Schuman 97)

---

<sup>41</sup> O tome da li Zembla zaista postoji i da li je Kinbot zaista njen kralj u izgnanstvu vid, na primer, Boyd, *The American Years* 425–456; Field 291–322; Paunović 191–231.

Dalje, i sâm Kinbot, u komentaru na stihove 39–40, kaže da u „sumornoj brvnari“ živi „kao Timon u svojoj pećini“ (62), a njegova izuzetna izolovanost i usamljenost podseća na Timonovo samovanje, mada, za razliku od njega, u najvećoj meri nije samonametnuta. Zaista, Kinbotova opsesivna potreba za Šejdovim društvom i ubedenost u snagu njihovog prijateljstva direktni je odjek rečenice kojom Timonov sluga Flavije opisuje odnos svoga gospodara i ostalih Atinjana – kao život „u lažnom prijateljstva snu“ (IV, ii, 33–34). Takođe, kako navodi Bojd, „*Timon Atinjanin* i njegova ‘bleda vatra’ igraju neobičnu ulogu u kraljevom bekstvu iz zemblanske palate“ (*The American Years* 437) – mogli bismo dodati, Šekspir i pozorište uopšte, jer, otkrivši tajni prolaz kroz koji može da izađe iz palate u kojoj ga, zatočenog, drže revolucionari, kralj Čarls, naoružan samo džepnim izdanjem *Timona Atinjanina*, prolazi kroz tunel i obre se u pozorištu (!) – objašnjenje se krije u tome što je tunel koristio njegov deda, Turgus Treći, kako bi nesmetano mogao da se sastaje sa svojom ljubavnicom, glumicom Iris Aht, do čije je garderobe tajni prolaz vodio. Ovaj je detalj Nabokov već koristio – u *Tragediji gospodina Morna*, u kojoj Klijan, noseći bolesnu i trudnu Elu, beži od revolucionara kroz prolaz u pozorištu. Pored ovoga, *Morn* sadrži još poneke detalje koji će se kasnije pojaviti u *Bledoj vatri* – prerušenog kralja, pesnika koji svoju stvarnost nameće ostatku sveta, tiraniju revolucije, a iznad svega, Šekspirovu senku koja se nadvija nad celokupnim delom. Razlika, naravno, leži u tome što je *Morn* pre svega imitacija, dok *Bleda vatra* umešno koristi intertekst u svrhu parodije, te tematskog preispitivanja umetničkog postupka.

U *Bledoj vatri* se tako od Šekspira ne može pobeći čak ni kada se napusti Zembla. Dok pešači kroz prolaz, kralj primećuje da prolazi ispod Koriolanovog sokaka i Timonove aleje. Najzad, našavši se u pozorištu,

uspeva da pronađe svog prijatelja, glumca Odonu, i uz njegovu pomoć umakne iz zgrade. Potom kralj Čarls napušta Zemblu, prelazi Atlantik i dolazi u Nju Vaj, sve vreme noseći sa sobom svoj primerak Šekspirove drame koja je Džonu Šejdu dala naslov za pesmu. A, kako ističe Bojd, Koriolanov sokak i Timonova aleja dobijaju svoj „ekscentrični odjek“ u Šejdovom Nju Vaju, u kampusu koledža Vordsmit, jer tamo Kinbot nailazi na čuvenu aveniju „sa svim stablima koja je Šekspir pomenuo“ (72). Naravno, tu je i motiv prerašavanja, toliko čest kod Šekspira – u *Bledoj vatri* odbegli se kralj prerašava u „običnog Zemblanca“ kako se ne bi izlagao opasnosti, dok se u isto vreme njegovi saučesnici prerašavaju u *njega*, ne bi li mu olakšali beg, navodeći policiju na lažni trag. Vredi istaći još i vezu između imena Vseslava Botkina, „američkog učenjaka ruskog porekla“, koji je, možda, stvarni lik sakriven iza maske Čarlsa Kinbota, i reči *bodkin* – koja, kako navodi i autor „Indeksa“, znači „danski bodež“ (228), a u frazi „goli nožić“ (“bare bodkin”) predstavlja i sredstvo pomoću koga bi Šekspirov Hamlet mogao da pobegne od svih svojih problema, kao što i kaže u svom najčuvenijem monologu:

Jer ko bi podnio svetske šibe, ruge,  
nepravde silnih i zlostave gordih,  
bol prezrene nam ljubavi, nasilja,  
i obest vlasti, poniženja koja  
od nevrednih trpi strpljiva zasluga –  
kad sam sebi možeš slobodu da daš  
i golim nožićem? (III, i, 70–76)

Ovo deluje značajno, jer Kinbot u svom komentaru ima čitav jedan mali esej o samoubistvu, a Nabokov je kasnije govorio da je on, nakon događaja iz romana, zaista i oduzeo sebi život.

Dakle, bez obzira na to da li je reč o naslovu dela (kako Šejdove poeme, tako i Nabokovljevog romana čiji je ona deo), stalnom iskrsanju *Timona Atinjanina*, ili pak uzgrednim referencama kao što je Koriolanov sokak, Šekspir je vrlo primetno prisutan u *Bledoj vatri*. Možda je uzrok tome dugogodišnje, zabavno, ali jalovo pokušavanje da se utvrdi Šekspirov „pravi“ identitet – Nabokov kao da je znao da će se sijaset učenjaka sjatiti oko njegove knjige prepirući se oko toga da li je Kinbot izmislio Šejda ili Šejd Kinbota. A možda je Šekspir odabran i zato što se i njegovom, kao i u Nabokovljevom delu, stalno ponavlja tema ispitivanja odnosa privida i stvarnosti.

Upravo taj nejasan odnos između onoga što je u ovom romanu prividno i onoga što je stvarno može objasniti prisutnost tolikih aluzija na pozorište i pozorišnih motiva u njemu. Već je pomenuto da Čarls Ksavijer iz Zemble beži kroz pozorište, kao i da mu u tome pomaže Odon, jedan od najistaknutijih zemblanskih glumaca. Ukoliko prihvatimo kao tačnu ideju po kojoj, da bi izašao u svet, Čarls Ksavijer mora da se zaogrne iluzijom, likom Čarlsa Kinbota, onda prolaz kroz pozorište deluje potpuno logično – izašavši „na scenu“, kralj nastavlja svoj život na jedini način koji mu je preostao – kao izmaštani lik. A i Šejd u svojoj pesmi na više mesta pominje pozorište. Na primer, govoreći o svojoj pokojnoj kćeri Hejzel, a obraćajući se supruzi Sibil, on kaže:

Poenta je u tome da te tri

Odaje, koje *tada* povezivasmo ti i ona i ja,

*Sada* tvore triptih ili dramu u tri čina

U kojoj prikazani događaji zauvek ostaju. (35)

Drugim rečima, kao što i Šekspir zaključuje u mnogima od svojih *Soneta*, nešto se može sačuvati od zaborava jedino ako postane umetničko delo, u ovom slučaju, drama u tri čina.

Osim pomenutih tematskih spona između Šekspirovog dela i *Bleda vatre*, trebalo bi istaći i jednu zanimljivu strukturnu paralelu koja povezuje Nabokovljev roman sa *Timonom Atinjaninom*. Kako ističe Samjuel Šuman, i *Bleda vatra* i *Timon* imaju neobičnu „račvastu“ strukturu: *Timon* se razdvaja „u trenutku Timonovog samonametnutog izgnanstva iz Atine posle trećeg čina“, te tako postoji „oštra podela na atinsku polovinu i na polovinu u izgnanstvu“ (98), dok se *Bleda vatra* račva na Kinbotov komentar i kritički materijal koji sačinjavaju „segment izgnanstva u romanu“, pri čemu bi Šejdova pesma, koja je potpuno drugačija od Kinbotovog dela romana, mogla biti „atinski segment“ (99). Šuman ovo objašnjava na sledeći način:

Šekspir koristi račvastu strukturu *Timona Atinjanina* kako bi ilustrovaio ekstreme u ličnosti svog protagoniste, kao i ukorenjeno licemerje društva koje ga okružuje, najpre kao bogatog gazdu, a potom kao osiromašenog pustinjaka. Nabokov slično organizuje *Bledu vatru*, ne bi li naglasio sličnosti i razlike između Čarlsa Kinbota i Šejda, ludaka i pesnika. (Schuman 100)

Što se formalnih dramskih elemenata tiče, najvažniji među njima jesu dve mini-drame, ne toliko jednočinke koliko „jednoscenke“. Prva od njih, koja ima čak i naziv – „Duh u ambaru“ – bavi se jednom epizodom iz života Šejdove pokojne kćerke Hejzel. Zainteresovavši se, tokom studija, za paranormalne pojave, Hejzel odlučuje da za seminarski rad iz psihologije istraži jedan napušteni, navodno ukleti, ambar. Istraživanje

se odvija tokom tri noći, a treće, i poslednje, u njemu, pored Hejzel, (nevoljno) učestvuju i njeni roditelji, Džon i Sibil Šejd:

#### DUH U AMBARU

*Mrkli mrak. Otac, Majka i Kćerka mogu se čuti kako blago dišu u različitim uglovima. Prolaze tri minuta.*

OTAC (*Majci*): Je li ti udobno tamo?

MAJKA: Uff. Ovi džakovi od krompira prave savršeno –

KĆERKA (*snagom parne mašine*): Pst-psss-pssst!

*U tišini prolazi petnaest minuta. Ovde-onde u mraku oko počinje da uobličava plavičaste kriške noći i jednu zvezdu.*

MAJKA: Rekla bih da je to bila tatina tiba – a ne avet.

KĆERKA (*naglašeno*): Baš je smešno!

*Protiče još petnaest minuta. Otac, zanet u radne misli, ispušta neodređen uzdah.*

KĆERKA: Zar moramo sve vreme da uzdišemo?

*Protiče petnaest minuta.*

MAJKA: Ako počnem da hrčem, neka me ta utvara uštine.

KĆERKA (*prenaglašavajući samoobuzdavanje*): Majko! Molim te! Molim te, majko!

*Otac se nakašlja, ali odlučuje da ništa ne kaže. Protiče još dvanaest minuta.*

MAJKA: Je li vama jasno da u frižideru ima još nekoliko princes-krofni?

*To prevršuje meru.*

KĆERKA (*eksplodira*): Zašto ti moraš da pokvariš baš sve? Zašto ti uvek moraš baš sve da pokvariš? Zašto ne ostaviš ljude na *miru*? Ne dotiči me!

OTAC: Slušaj, Hejzel, majka više neće reći ni reč. I nastavićemo s ovim – ali ovde sedimo već čitav sat i sada je već jako kasno.



*Prolazi dva minuta. Život je beznadežan, potonji život je bezdušan. Hejzel tiho plače u tami. Džon Šejd pali fenjer. Sibil pali cigaretu. Sastanak se odlaže. (145–146)*

Pored toga što služi tome da pisac pokaže „šta sve može biti roman i [da razbije] ustaljena ubedenja o tome kako roman treba da izgleda“ (Paunović 207), ova scena nam pomaže da bolje sagledamo i samog njenog tvorca, Čarlsa Kinbota. Naime, uvodeći ovu dramsku digresiju, on kaže da za nju oseća „da ne može biti predaleko od istine“ (145) – drugim rečima, trebalo bi da nam bude jasno da je sve, od reči do reči, izmislio, te i da budemo oprezni kad je prikaz „likova“ u pitanju. Baš kao i Lambert u sceni sa jabukom, i Kinbot ovde pokušava da određeni događaj predstavi tobože objektivno, time što će se za trenutak povući iz uloge pripovedača i dopustiti likovima da „sami“ govore. Međutim, to ne treba da nas zavara – „Duh u ambaru“ je sve samo ne objektivan. Tako je Sibil Šejd, koju Kinbot ne voli, koju doživljava kao suparnicu i kojoj se sveti ostavivši je bez prave definicije u „Indeksu“, ovde predstavljena kao prilično samoživa žena koja toliko ne razume – ili neće da razume – svoju sumornu i duboko nesrećnu kćerku, da nije u stanju ni da se strpi malo vremena i, iz čiste majčinske ljubavi, udovolji njenom hiru. Sama Hejzel je pak predstavljena kao ćudljivo, nezrelo stvorenje koje gaji očiglednu netrpeljivost prema majci, dok je Šejd, predmet Kinbotove idolatrije, prikazan sa najviše simpatija – kao neko ko je strpljiv, te kao roditelj koji jeste pun razumevanja, ali je opet dovoljno čvrst da blago prekori Hejzel. Kinbotova karakterizacija porodice Šejd jeste plod mašte, ali zahvaljujući tome što je postignuta kroz dramu, naivnom čitaocu može delovati i sasvim uverljivo.

Druga minijaturna dramska scena odvija se između Kinbota i Šejda. Opet, pitanje je da li se taj razgovor zaista i odigrao, a ako jeste, da li se odigrao baš onako kako nam ga Kinbot predstavlja. Tema razgovora je religija, pitanje oko koga se Kinbot hrišćanin i Šejd ateista uopšte ne slažu. Uvodeći scenu, Kinbot kaže:

Slučajno se u mom malom rokovniku nalazi nekoliko zabeležaka u vezi sa razgovorom koji smo pesnik i ja vodili 23. juna „na mojoj terasi posle partije šaha, završene remijem“. Prepisujem samo zbog toga što bacaju fascinantnu svetlost na njegov stav prema navedenom predmetu. (169)

Deo pod navodnicima u ovom odlomku ukazuje na to da je samo on, zapravo, doslovce prepisan iz rokovnika, dok je ostatak, baš kao i celu prethodno opisanu scenu, Kinbot izmislio. Razgovor koji sledi uopšte ne liči na prirodnu razmenu mišljenja, već pre na filozofski dijalog:

ŠEJD: Svih sedam smrtnih grehova su grešičići, ali bez tri od njih sedam, Ponosa, Požude i Lenjosti, poezija se nikada ne bi rodila.

KINBOT: Zar je pošteno zasnivati primedbe na zastareloj terminologiji?

ŠEJD: Sve religije se zasnivaju na zastareloj terminologiji.

KINBOT: Ono što nazivamo „prvobitnim grehom“ nikada ne može da zastari.

ŠEJD: O tome ne znam ništa. U stvari, kada sam bio mali, mislio sam da to označava Kainovo ubistvo Avelja. Lično govoreći, ja stojim iza stare šmrkače burmuta: *L'homme est né bon*. (170)

Već i iz ovog kratkog odlomka može se primetiti da Kinbot ne pokušava zaista da baci „fascinantnu svetlost“ na Šejdov stav, već pre da ga obasja vlastitom „bledom vatrom“ – da pokaže kako je on sâm u pravu, dok Šejd svoj stav duguje nedovoljnom promišljanju o prirodi i ulozi religije.

Navedeni citat, više nego na bilo koju dramu, liči na Platonove dijaloge – u kojima se Sokratova misao, kroz seriju pitanja i odgovora, nameće učenicima kao ispravna. Naravno, Sokratova misao je od samog početka istinita, dok njegovi sagovornici služe samo tome da s vremena na vreme to odobravanjem i potvrde, dok se ljudi Kinbot koristi zamenom teza, s obzirom na to da nije u stanju da dokaže da zaista jeste u pravu. Moglo bi se, naravno, reći da ovaj dijalog ni ne mora da bude logično dosledan (osim onoliko koliko jezik nalaže), pošto su i Kinbot i Šejd umetnici<sup>42</sup>, a umetnost ne mora da se pokorava zakonima logike. Scena se završava Kinbotovim citiranjem svetog Avgustina, te Šejdovom komičnom iznerviranošću zbog toga:

KINBOT: Sveti Avgustin je rekao –

ŠEJD: Zašto meni moraju *uvek* da citiraju svetog Avgustina?

KINBOT: Kao što je sveti Avgustin rekao: „Može se znati šta Bog nije; ne može se znati šta Bog jeste.“ Mislim da znam šta on nije: nije očajanje. Nije užas. Nije zemlja u grlu koja krklja, ni crn bruj u ušima koje se u ništavilu gase do ništavila. Znam isto tako da svet nije mogao slučajno da nastane, i da je Um na neki način upleten kao glavni faktor u stvaranju svemira. U pokušaju da se pronađe pravo ime za univerzalni um, ili prauzrok, ili apsolut, ili prirodu, smatram da ime Božje ima prednost. (172)

Ovo nam, naravno, mnogo više pomaže da shvatimo samog Kinbota nego Šejda – stoga Kinbot i ima ulogu „mudrog učitelja“, a Šejd nestrpljivog

---

<sup>42</sup> Vezu između pesnika i ludaka u *Bledoj vatri* najbolje ilustruje Šejdova izjava da je „ludak“ „pogrešna reč. ... Ne bi je trebalo primenjivati na osobu koja namerno uklanja sumornu i nesrećnu prošlost i zamenjuje je sjajnom izmišljotinom. To je samo okretanje novog lista levom rukom.“ (180). Za detaljniju analizu ovoga vid. Paunović 215–217.

učenika. A Kinbot i ovde, kao i na izvesnim drugim mestima u romanu, više ili manje posredno govori o onome što ga muči (o užasu, očajanju, ništavilu), i pokušava da nađe neki smisao u svom svetu: nije *on* taj koji je izmislio Zemlju, ona postoji; zaista, ako ju je i stvorio neki Um, on nije sinoniman sa Kinbotovim poremećenim umom, već sa prauzrokom, apsolutom, univerzalnim umom, Bogom.

I ova, a i prethodno opisana dramska scena pokazuju Kinbotovo istovremeno suptilno vladanje romanom i postepeni gubitak kontrole nad njim. U svakom slučaju, prema njemu ne bismo gajili gotovo nikakve simpatije da je *Bleda vatra* zaista drama, i da Kinbot nije pripovedač. Ovo se može zaključiti i na osnovu radijske adaptacije *Blede vatre* koju je producirala kuća Bi-Bi-Si. Ovde je Sibil Šejd mnogo više prijateljski nastrojena prema Kinbotu, a Kinbot deluje mnogo očiglednije poremećeno nego u romanu. I sam ton radio-drame je drugačiji – za razliku od romana, u ovoj verziji nema gotovo nimalo humora, a ima mnogo više očaja. Upravo zbog toga (pored, naravno, činjenice da Nabokovljeva snaga ne leži u pisanju drama) *Bleda vatra* ne funkcioniše kao delo napisano ili adaptirano za scenu: zavodljivost romana krije se baš u Kinbotovom „magičnom dodiru“, i tome što njegov komentar jeste „priča koju priča ludak“.

Kinbotove fabrikovane dramske scene, kao i insistiranje na pozorišnim motivima dakle, čitaocu pomažu da bolje shvati njegov lik – a taj je lik zasnovan na iluzijama, prividu i samoobmanjivanju. Toga, kao i neverovatnosti cele priče koju je ispričao, svestan je i sâm Kinbot, kada na kraju kaže:

Možda ću popustiti prostim ukusima pozorišnih kritičara i skuvati pozorišni komad, staromodnu melodramu sa tri glavna lika: ludakom

koji namerava da ubije imaginarnog kralja, drugim ludakom koji zamišlja da je taj kralj, i istaknutim starim pesnikom koji slučajno uleti u putanju vatre, i nestaje u sukobu između dve izmišljotine. (226)

Kakve god izmišljotine vladale svetom Zemle i *Blede vatre*, ne može se poreći da upravo zahvaljujući njima čitalac uspeva da zajedno sa Nabokovljevim pripovedačem, prisustvuje „staromodnoj melodrami“ kojom ga je ovaj poslužio – pri tome, kao čitalac svakog dobrog dela iz žanra fantastike ili gledalac kakve drame, uspešno suzbijajući nevericu, i time sebi dopuštajući da, baš kao i Kinbot, makar na trenutak, vlastiti život zameni sjajnom iluzijom.

## ADA

### Čehov i Šekspir u režiji Stana Slavskog

*Ada ili strast: jedna porodična hronika* (*Ada or Ardor: A Family Chronicle*, 1969) delo je koje nastavlja, a potom i dovodi do vrhunca, Nabokovljevu ideju da roman može da podnese sve. Ovo je u formalnom smislu pisac dokazao romanom koji je prethodio *Adi*, *Bledom vatrom*, da bi zatim u *Adi* objedinio sve ono o čemu je ranije pisao, te svojim čitaocima pružio svojevrsnu istoriju romana, u koju je, na izvestan način, uključio čak i njegovu fantastičnu, nepredvidivu budućnost (Paunović 232–283). Sama književnost jedan je od najznačajnijih likova u *Adi* – kako navodi Zoran Paunović, „ni u jednom drugom Nabokovljevom romanu ne čita se toliko kao u *Adi*, nigde se toliki broj junaka, i glavnih i sporednih, ne bavi pisanjem, i nigde se toliko ne raspravlja o književnosti“ („O Vladimiru Nabokovu i prevodu *Ade*. Ko je ukrao Dolores Hejz?“). Sasvim je logično, onda, da i drama, kao jedan od tri književna roda, zauzme značajno mesto u ovom romanu.

Pišući, dakle, *Adu* kao roman koji prolazi kroz najznačajnije faze u istoriji zapadne književnosti, Nabokov svoje prethodnike evocira kroz aluzije, ali ih često i ismeva kroz parodiju. Kada je o drami reč, najznačajnije mesto među tim prethodnicima ima, naravno, Nabokovljev omiljeni intertekstualni partner, Vilijam Šekspir. Brajan Bojd, u komentarima uz *Adu* (vid. *AdaOnline*) identifikuje aluzije na mnogobrojna Šekspirova dela: *Mnogo buke ni oko čega*, *Zimsku bajku*, *Meru za meru*, *Bogojavljenku noć*, *Hamleta*, *Buru*, *Romea i Juliju*, *Kralja Lira*, *Kako vam drago*, *Antonija i Kleopatru*, *Otela*, *Nenagrađeni ljubavni trud*, *Sonete*. Neka od njih samo su usput prisutna, u formi nagoveštaja, dok su neka, poput *Hamleta* ili *Romea i Julije*, od većeg značaja za roman.

U svojoj knjizi o intertekstualnim vezama između Nabokova i Šekspira, Samjuel Šuman navodi da se u *Adi* aludira na šesnaest Šekspirovih drama, više nego u bilo kom drugom Nabokovljevom romanu (*Bleda vatra* je na drugom mestu, sa aluzijama na dvanaest drama), a od toga, dvadeset jedan citat potiče iz *Hamleta* (vid. Schuman 107–130). Ipak, nastavlja Šuman,

priroda *Ade* je takva da njene veze sa *Hamletom* nisu od središnjeg značaja kao što su veze sa istom tom dramom u romanu *U znaku nezakonito rođenih* ili veze između *Blede vatre* i *Timona Atinjanina*. To nije zato što su šekspirizmi manje intenzivni, ili manje značajni za razvoj teme, već zato što ovde, više nego bilo gde drugde u Nabokovljevom kanonu, postoji takvo bogatstvo književnih aluzija da Šekspir ne igra centralnu ulogu koja dramatično nadmašuje druge uticaje i izvore. (Schuman 130)

S ovim u vezi, možemo primetiti da mnogobrojne šekspirovske aluzije služe pre svega tome da se književnost uopšte istakne u prvi plan, u skladu sa njenom tematskom ulogom u romanu. Drugi dramski pisac koji dobija više prostora od aluzije na jedno delo (za razliku, recimo, od Molijera, O'Nila ili Ozborna) jeste Anton Pavlovič Čehov, čiji *Višnjik*, *Galeb*, *Ujka Vanja* i *Tri sestre* imaju, doduše epizodnu, ali nešto dužu, ulogu u *Adi*. Najzad, samo pozorište kao poprište pojedinih ključnih događaja u romanu takođe evoluiralo, da bi njegovu ulogu, baš kao i u samoj istoriji ovog oblika umetnosti, u najvećoj meri preuzeo film. Opera, kao umetnost koja kombinuje dramu, književnost i muziku, takođe je vrlo prisutna – kroz aluzije na Gunoovog *Fausta*, Donicetijevu *Lučiju od Lamermura*, Evgenija Onjeginu Petra Iljiča Čajkovskog, Rubinstajnovog *Demonu*, Mocartovog *Don Đovanija*, te Verdijevog *Nabuka*. Ni balet, kroz

aluzije na Nižinskog i Džagiljeva, nije zanemarena pozorišna tradicija, a kao novi oblik scenske igre, pojavljuje se i film, kako kroz likove Marine i Ade, koje su obe glumice, tako i kroz aluzije na glumice Đinu Lolobriđidu, Gretu Grabo, te Odri Hepbern. Nijedno drugo Nabokovljevo delo ne obiluje tolikim tragovima drugih autora i drugih oblika umetnosti, pre svega pozorišne umetnosti, kao *Ada*. A da bi podvukao činjenicu da u ovom romanu piše jednu subjektivnu istoriju književnosti, u kojoj nijedan književni rod neće biti izostavljen, Nabokov, pored proze kao dominantnog oblika, i poezije, koju prikazuje kroz vlastite i tuđe stihove, dramu uvodi i na formalan način, te jednu scenu u romanu piše u obliku dramskog teksta.

Način na koji Nabokov pristupa tabu-temi koja čini srž knjige – preko osamdeset godina dugoj incestuoznoj vezi brata i sestre, Vana i Ade – predstavlja, između ostalog, parodiju na obradu iste teme u tradicionalnoj drami. Bojd navodi da „u tragediji, junak se verovatno već oženio svojom majkom ili sestrom kad otkrije stravičnu istinu“, dok se „malo prefinjeniji oblik komedije samo poigrava užasnutom reakcijom na incest prisutnom u tragediji“ (kao u *Tomu Džounsiju* ili *Pustolovu Džozefu Endruziju*), te da iz komičnog tona knjige možemo da shvatimo „da će se nekako ispostaviti da veza ipak nije tabu“ (*The American Years* 546). Ali Nabokov ne mari mnogo za tradiciju. Van i Ada već su postali ljubavnici pre nego što su otkrili da su brat i sestra – da su junaci antičke tragedije, to bi sasvim sigurno označilo njihovu neizbežnu tragičnu sudbinu. Međutim, ne samo što ih to otkriće ne ispunjava užasom, već predstavlja „dodatni dokaz toga koliko su oni posebni“ (*The American Years* 546–547), te još jedan razlog da isključe sve ostale iz svog sveta. I, kao vrhunac parodije, a i šamar u lice i Sofoklu, i Frojdu, i Judžinu O'Nilu, njih



dvoje će, ako se izuzmu pojedini periodi razdvojenosti, tu vezu održavati do kraja života – do svojih poznih devedesetih godina.

Ovde se Nabokovljevo parodiranje ustaljenih obrazaca ne zaustavlja. U romanu devetnaestog veka, na koji prvi deo *Ade* najviše i podseća, uobičajeno je da se neke ključne scene postave u pozorište (na primer, u romanima *Ana Karenjina*, *Rat i mir* ili *Gospođa Bovari*), gde obično strast na sceni raspali strast u likovima. U *Adi*, Demon u rekordnom roku zavodi Marinu za vreme pauze između njene dve pojave na sceni. Dalje, predstava tokom koje se sve to događa jeste pozorišna (tačnije, operaska) verzija *Evgenija Onjegina* – tako da se Marina identifikuje sa Tatjanom, koja se i sama identifikuje sa likovima iz knjiga koje čita, što naglašava glavnu nabokovljevsku temu – nepostojanje jasnih granica između stvarnosti i umetnosti. Ovde je reč ne samo o granici između stvarnosti i umetnosti, već i između umetnosti (pozorišne predstave) i umetnosti (književnosti koja inspiriše junakinju te predstave) (*AdaOnline*, Commentary to Ch. 1). Još jedan parodijski obrt je taj što, za razliku od Onjegina, koji odoleva Tatjani, Demon u roku od svega nekoliko minuta postaje Marinin ljubavnik – Nabokov kao da u isto vreme tradiciju i priznaje i ismeva.

A ako ni Puškin, književnik kome se Nabokov verovatno najviše divio, nije pošteđen parodije, onda nimalo ne čudi što će njenim predmetom postati i Čehov. U ranijim delima, a pre svega u dramama, Nabokov se koristio čehovljevskim elementima – aluzijama na *Višnjik* i *Tri sestre* u *Čoveku iz SSSR* i *Događaju*, likom Antonine Pavlovne, takođe u *Događaju*; te, opet u *Događaju*, parodiranjem ideje „čehovljevske puške“ – u *Adi*, međutim, parodijska dimenzija se proširuje, pa tako, između ostalog, *Tri sestre* postaju *Četiri sestre*:

Početak Adinog života u svetlosti pozornica igrom slučaja podudario se sa krajem dvadesetpetogodišnje karijere njene majke. Štaviše, obe su se pojavile u Čehovljevom komadu *Četiri sestre*. Ada je igrala Irinu na skromnoj pozornici Jakimske dramske akademije, u nešto skraćenoj verziji u kojoj su, na primer, ostale samo reference na sestru Varvaru, pričljivu *originalku* („čudnu ženu“ – kako je Marša naziva), dok su same njene scene izbačene, tako da je naslov komada mogao biti i *Tri sestre*, kako je u duhovitijim lokalnim prikazima i napisano. Baš je (ponešto proširenu) ulogu monahinje igrala Marina u opširnoj filmskoj verziji drame; i film i ona dobili su podosta nezaslužениh pohvala. (310)<sup>43</sup>

Na Antiteri, dakle, postoji i četvrta sestra, „Maša“ postaje „Marša“, dok sâm Čehov postaje Tchechoff – njegovo se ime, ovako transkribovano na latinicu, pretvara u svojevrstni hibrid Čehova i Čajkovskog (autora muzike za već pominjanu opersku verziju *Evgenija Onjegina*). Način na koji Nabokov opisuje proces stvaranja *Četiri sestre* gotovo kao da je primer onoga što nije podnosio u pozorištu, a što je opisao u eseju „The Tragedy of Tragedy“ – uvođenje svih tema na samom početku, davanje informacija na neubedljiv način, podređivanje ponašanja likova potrebama autora:

[Čehov] je na dve strane apsurdne uvodne scene ugurao sve informacije kojih je želeo da se otarasi, velike komadine uspomena i kalendarskih datuma – što je bio nepodnošljiv teret za krhka ramena tri nesrećne Estotijanke. Kasnije je rasporedio te podatke u jednu znatno dužu scenu, u kojoj dolazak *monaške* Varvare daje povoda za sve govore koji su potrebni da bi se zadovoljila nemirna radoznalost publike. To je bio potez velike scenske veštine, ali nažalost (kako se često dešava sa

---

<sup>43</sup> Svi navodi iz romana dati su u prevodu Srđana Vujice.

likovima uvedenim iz nepoštenih pobuda), monahinja se i zadržala, i autor sve do trećeg, pretposljednjeg, čina nije uspeo da je se otarasi i vrati je u samostan. (312)

*Tri sestre* su u *Adi* prisutne ne samo kroz parodiju, već i kroz citate:

„Irina (jecaajući): ‘Kuda, kuda je sve otišlo? Bože, o bože! Sve je zaboravljeno, zbrkano u mojoj glavi – ne sećam se kako se na italijanskom kaže ‘tavanica’ ili, na primer, ‘prozor’.“

„Ne, u tom govoru ‘prozor’ ide prvi“, rekao je Van, jer se ona osvrne oko sebe, pa onda digno pogled: to je prirodni sled misli.“ (311)

Ono što prvo pada u oči u ovoj sceni jeste obrazovanost i kultura Vinovih – ne samo ovde, već i na drugim mestima u *Adi*, čak i najbanalniji razgovori koje oni vode sadrže aluzije na razna književna i filozofska dela. Takođe, značajno je i to da Ada, iako je glumila Irinu u *Četiri sestre*, slabije razume tekst nego Van – što nagoveštava njenu neslavnu glumačku karijeru.

Čehovljevsku temu zaokružuju aluzije na *Ujka Vanju*:

„[T]i ćeš biti moja domoupraviteljka, ja tvoj epileptičar, a onda ćemo, kao kod tvog Čehova, ‘videti nebo osuto dijamantima’.“

„Da li si ih sve našao, ujka Vane?“ upitala je, uzdišući i spuštajući bolnu glavu na njegovo rame. (137)

i *Galeba*:

Dorn (Trigorinu, listajući neki književni časopis): „Ovde je pre nekoliko meseci objavljen jedan članak... jedno Pismo iz Amerike, te sam, uzgred,

hteo da vas upitam“ (obgrlivši Trigorina oko struka i vodeći ga na proscenijum), „jer me to pitanje veoma zanima...“ (196)

Uopšte, ne samo da *Ada* obiluje aluzijama na mnoga dramska dela, već se, baš kao što je slučaj i sa samom književnošću u ovom romanu, veliki broj likova bavi nekom vrstom glume ili scenskog nastupa – Marina i Ada su glumice, Van u jednom periodu života, pod umetničkim imenom „Maskodagama“, u varijeteu izvodi svojevrsni ples na rukama; Demon se za jedan Vanov rođendan prerušava u Borisa Godunova za potrebe izvesne „amaterske parodije“; Luset u jednom razgovoru sa Vanom tvrdi da je „bolja glumica od Ade“ – a isto važi i za sporedne likove, među kojima su, između ostalih, Kordulina majka, koja je glumica, te režiser po imenu Vronski. Ipak, kad je o glumi reč, najznačajnija uloga pripada, ne Adi, već njenoj (i Vanovoj, i Lusetinoj) majci Marini.

Marina, koja je možda zamišljena kao kakav parodijski hibrid Nine Zarečnaje i Norme Dezmund – glumice koju vanbračna veza i dete *nisu* uništili i ocvale umetnice koja *nije* ogorčena dok se priseća nekadašnje slave i koja *dobija* svoju poslednju veliku ulogu – predstavljena je već na samom početku romana, i to ne naročito laskavo:

Kao glumica, nije imala ništa od onih osobina od kojih zastaje dah i zbog kojih se čini, bar dok predstava traje, da veština mimikrije vredi i više nego što je cena takvih svetala pozornice kao što su nesanica, uobrazilja, arogantna umetnost. ... Gledaoce je mnogo više zanimalo dejstvo veštačke mesečine na gole ruke i uznemirene grudi mlade dame oprhrvane ljubavnim jadima. (6–7)

Naravno, pošto Van, kao pripovedač, i Ada, kao njegov „kompanjon“, na sve oko sebe – pa i na svoju majku – gledaju s visine, sasvim je moguće

da je Marinina glumačka osrednjost naglašenija više nego što odgovara istini. Štaviše, možda je takav prikaz Marine, koja je „suštinski bila lutka prerusena u čovečji oblik“ (180), posledica toga je i Vana i Adu izuzetno nervirao njen običaj da „preuzme razgovor i pretvori ga u predavanje o pozorištu“, pritom ga ispunivši „probranim anegdotama o Stanislavskom“, a možda, ponajviše, što je „s određenim profesionalnim ponosom igrala izlisanu ulogu nežne majke“ (44). Nije zgoreg napomenuti da Van ne može da izdrži ni Adine kasnije traktate o glumi, a razlog za to krije se možda u stavovima njegovog tvorca, Vladimira Nabokova, koji kao da proviruje iza svog junaka kada kaže:

... Ada je govorila o svojoj „glumačkoj karijeri“. Van se potajno gnušao cele te teme (toliko da je, u poređenju s njom, njena strast za prirodopisom poprimila nostalgični sjaj). Za njega je pisana reč postojala samo u svojoj apstraktnoj čistoti, u svom neponovljivom obraćanju podjednako apstraktnom umu. Pripadala je samo svom tvorcu i nije je mogao izgovoriti ili prikazati mimičar (kao što je Ada tvrdila da može), a da ne dopusti smrtonosnom ubodu tuđeg uma da uništi umetnika u samom leglu njegove umetnosti. Komad u pisanom obliku je neuporedivo bolji od bilo kojeg izvođenja, čak i ako ga sam autor režira. Inače, Van se slagao sa Adom da je zvučni ekran svakako bolji nego živo pozorište, iz jednostavnog razloga što je u ovom prvom režiser mogao da dostigne, i održava, sopstvene standarde savršenstva tokom neograničenog broja izvedbi. (309)

Isto tako, Nabokovljeve se pozorišne ideje mogu naslutiti i u pojedinim Adinim rečenicama:

„Čini mi se da sam oduvek osećala, na primer, da gluma ne treba da bude usredsređena na ‘karaktere’, ili na ‘tipove’ ovog ili onog, ne na

*fokus-pokus* neke društvene teme, već isključivo na subjektivnu i jedinstvenu poeziju autora, jer dramski pisci, kao što je najveći među njima pokazao, bliži su pesnicima nego romanopiscima.“ (310)

Nije neobično, stoga, što Ada, koja deli pozorišne stavove ne tipičnog glumca, već tipičnog dramskog pisca, nije u stanju da uverljivo glumi – i pored privatnih časova drame koje joj daje „Stan Slavski“:

Njen debi bio je tiha mala katastrofa; njenim kasnijim pojavljivanjima iskreno su tapšali samo bliski prijatelji. (309–310)

Adino pojavljivanje na ekranu, štaviše, može se uporediti sa glumom Marijane Tal iz *Čoveka iz SSSR* – neubedljivo je, nezgrapno i smešno; međutim, za razliku od Marijane, Ada ne živi u ubeđenju da je velika umetnica scene. Zaista, njeno ključno pojavljivanje na velikom platnu nije značajno zbog njene glume, već zbog nje same – događa se u prelomnom trenutku romana, kada samo čudo u obliku Ade može da spreči početak Vanove i Lusetine veze. Naime, Luset, prateći Vana, kupuje kartu za isti brod kojim on ide za Ameriku, i tokom nekoliko dana koje provode zajedno, njih su dvoje sve bliži telesnoj vezi, uprkos Vanovom opiranju. No, baš nakon što Van odluči da se preda – „On je iznenada pomislio: uostalom, zašto da ne? Večeras? Večeras.“ (355) – on i Luset odlaze da pogledaju *Don Huanovu poslednju avanturu*, film koji se daje u broskoj kino-sali, i u kome se, u jednoj epizodnoj ulozi, pojavljuje Ada. Njena pojava izaziva različite reakcije – Luset smatra da se Ada ponižava, da su joj pokreti „detinjasti i pogrešni“, dok Van veruje da je „potpuno savršena, i neobična, i dirljivo poznata“ (356) – iz čega se može zaključiti da nije Adina gluma ono što je dotaklo Vana, već sama činjenica

što ju je video. Ovo preseca mogućnost veze sa Luset, i, iste večeri, nakon što je Van surovo odbije, ona oduzima sebi život skokom u okean.

Lusetin lik vraća čitaoca natrag u dimenziju tragedije, iz koje ga je izvukla „nekažnjena“ incestuozna veza Vana i Ade – Luset je, zapravo, jedina prava tragična junakinja u *Adi*. Ne samo što je tokom celog romana, kroz brojne aluzije na *Hamleta*, naglašena njena sličnost sa Ofelijom, već se jednom prilikom ona kune „u Vilijama Šekspira“ (268), a tragičnost je stavljena u prvi plan i kada je Luset, nemoćna ne samo pred Adom, već i pred njenim *pismom*, prinuđena „da se preda, da ostane bez teksta, takoreći, pred tamnim auditorijumom u kojem tu i tamo grozno kašlju ljudi iz nevidljive i večne publike“ (276). Ofelija se prvi put eksplicitno javlja u *Adi* kada Marina spominje kako ju je nekada igrala, a scena Lusetinog samoubistva donekle podseća na oprostajnu scenu Šekspirove junakinje:

Šest, sedam – ne, više od toga, oko deset stepenika gore. *Dix marches*. Noge i ruke. *Dimanche. Déjeneur sur l'herbe. Tout le monde pue. Ma belle-mère avale son râtelier. Sa petite chienne*, posle previše trčanja, proguta dvaput i onda tiho izbljuva ružičasti puding na izletnički *nappe. Après quoi se odgega*. Ove stepenice nisu baš lake. (360)

No, za razliku od Ofelije, koja, ukrašena „neobičnim vencem od koprive, / od šeboja, božura, kandilke“ pevuši „napeve starih pesama: ko sama / nesvesna svoje nesreće sopstvene“ (IV, vii, 3317–18, 3326–27), Luset se polusvesno priseća odlomaka iz knjige koju je nešto ranije čitala, a umesto raznobojnog cveća, za sobom ostavlja izbljuvani ružičasti puding – čime se direktno suprotstavljaju pesnički svet Šekspira i grubi svet Antitere u kome „Lusetama nema spasa“ (Paunović 271–272). Osim toga, iz Lusetine rešenosti da ili spava s Vanom ili umre, može se naslutiti i da

njeno samoubistvo nije bilo naprečac doneta odluka, pa Vanov zaključak da bi „ona prekratila sebi muke, svejedno“ (362) ne deluje kao puko bežanje od krivice i umirivanje griže savesti, već kao nešto što bi zaista i moglo biti istina.

Kada je reč o formalnim dramskim elementima, u *Adi* su dosta prisutne didaskalije i improvizovane mini-scene, a za navodno memoarsko delo, u njoj ima veoma mnogo dijaloga. Sam Nabokov je u vlastitoj memoarskoj prozi izbacivao dijalog, jer je verovao da memoari moraju biti verni sećanju, a niko, tvrdio je, nije u stanju da se tačno priseti kako su tekli brojni razgovori u njegovom životu. Van, međutim, u svoje memoare ubacuje mnoge razgovore kojih se, navodno, seća i posle osamdeset godina. Verovatnije je, međutim, da su ti razgovori doterani, kako bi i on i Ada delovali zanimljivije i impresivnije (*The American Years* 549). Čak ni scena potpuno napisana u dramskom obliku ne može da zavara čitaoca i ubedi ga da je razgovor tekao baš onako kako Van navodi:

ANDREJ: *Adočka, duška* (draga), *raskaži že pro rančo, pro skot* (pričaj o ranču, o stoci), *emu že ljubopitno* (to će mu sigurno biti zanimljivo).

ADA (*kao da se budi iz transa*): *O čjom ti* (rekao si nešto)?

ANDREJ: *Ja govorju, raskaži emu pro tvojo žit'jo* (rekao sam, pričaj mu o svom svakodnevnom životu, o uobičajenom postojanju). *Avos' zagljanet k nam* (možda bi nam došao u posetu).

ADA: *Ostav', čto tam interesnago* (Nipošto, čega tu ima zanimljivog)?

DAŠA (*okrećući se ka Ivanu*): *Ne slušajte nju. Masa interesnago* (gomila zanimljivih stvari). *Delo brata ogromnoe, volnuješčee delo, trebujuščee ne men'se truda, čem učjonaja disertatsija* (njegov posao je velika stvar, podjednako zahtevan kao i naučnički). *Naši sel'skohozjajstvenija mašini i ih teni* (naše poljoprivredne mašine i njihove senke) – *eto tselaja*



*kolektsija predmetoj modernoj skul'pturi i živopisi* (prava su zbirka moderne umetnosti) koju obožavate koliko i ja, podozrevam.

IVAN (*Andreju*): Ne znam ništa o zemljoradnji, ali hvala vam u svakom slučaju.

(*Pauza*)

IVAN (ne znajući baš šta da doda): Da, svakako bih jednog dana voleo da vidim vaše mašine. Te su me stvari oduvek podsećale na dugovrata praistorijska čudovišta, kako pasu tu i tamo, znate, ili kako samo tuguju zbog nesreće izumiranja – ali možda mislim na bagere –

DOROTI: Andrejeva mašinerija je sve, samo ne praistorijska! (*neveselo se smeje*).

ANDREJ: *Slovom, milosti prosim* (u svakom slučaju, veoma ste dobrodošli). *Budete žarit' verhom s kuzinoj* (odlično ćete se zabavljati jašući konje zajedno sa vašom rođakom).

(*Pauza*)

IVAN (*Adi*): Pola deset sutra ujutro ti neće biti prerano? Ja sam u "Trois Cygnes". Doći ću po tebe svojim malim automobilom – ne na konju (smeši se Andreju kao leš).

DAŠA: *Dovol'no skučno* (kakva šteta) što Adina poseta divnom Lemanskom jezeru mora biti upropašćena sastancima sa advokatima i bankarima. Sigurna sam da većinu tih potreba možete zadovoljiti tako što će ona nekoliko puta doći *chez vous*, a ne u Luzon ili Ženevu. (376–377)

Ovaj se razgovor odvija između Vana, Ade, Adinog supruga Andreja Vajnlendera i Andrejeve sestre Doroti (Daše). Odmah se primećuje da su i Van i Ada neradi učesnici ovog skupa, te da bi se najradije osamili. Isto tako, vidi se i da su Andrej i Daša u očima Vana i Ade priprosti skorojevići (Daša više nego Andrej), kojima ne bi ni vredelo objašnjavati da poljoprivredne mašine – kao ni moderna umetnost (ovde se Van slaže sa

Nabokovom) – nikako ne mogu biti predmet divljenja. Andrejeva prizemnost dodatno je naglašena time što on govori samo ruski, te njegovom idejom da bi Vanu bilo zanimljivo da sluša o ranču i o stoci. Daša, zlobna ali ne naročito inteligentna žena, vrlo je odana svome bratu i ponosna na njega (možda je njeno ime inspirisala Doroti Vordsvort?), a primećuje se i određena doza ljubomore koju gaji prema Adi.

Vanova ruka u bojenju ovog razgovora može se videti na osnovu toga što nam, od dva para braće i sestara, Van i Ada, koje je sam Nabokov nazivao „krajnje odurnim stvorenjima“ deluju daleko simpatičnije od dosadnih predstavnika *pošlosti* Andreja i Doroti. A dodatnu šalu na njihov račun čine dvosmislene izjave („odlično ćete se zabavljati jašući sa rođakom“; „većinu tih potreba možete zadovoljiti tako što će ona doći kod vas“) koje razumeju svi – i Van, i Ada, i čitalac – osim onih koji ih izgovaraju. Najzad, ljubomorni Van zadaje završni udarac Andreju opisujući ga kao „rumenog gradonačelnika Jukonska na otvaranju vašara povodom Nedelje vrbine mace, ili u borbi protiv šumskog požara novim tipom aparata za gašenje“ (377). „Objektivno“ naslikana dramska scena, dakle, služi tome da i kod čitaoca izazove istu nesklonost prema Vajnlenderima kao i kod samog njenog autora – u čemu, u najvećoj meri, i uspeva.

Poslednji značajan, opet parodijski obojen, elemenat drame u *Adi* jeste elizabetinska „drama u drami“. Već se u ranim svojim delima Nabokov poigravao ovom tradicijom – na primer, u *Čoveku iz SSSR*, gde je drama u drami pretvorena u film u drami, koji publika, ograničena na zakulisni prostor, nikada zaista ne vidi. U *Adi* postoji nešto slično – ovoga puta, ulogu elizabetinske drame u drami igra roman u romanu, odnosno, scenario za roman madmoazel Larivijer (koja kao da ponešto od svog lika duguje Antonini Pavlovnoj iz *Događaja* – barem ako je sudeći po

„delima“ koja stvara), *Les Enfants Maudits (Ukleta deca)*, koji, na sličan način kao i *Začarani lovci* u *Loliti* parodira radnju „glavnog“ romana. Roman *Les Enfants Maudits* je, na Vanovo gnušanje (Nabokov je svoj prezir prema *pošlosti* usadio u svog pripovedača), postao „knjiga nedelje“, te bio iskorišćen kao predložak za film u režiji izvesnog G. A. Vronskog, s Marinom u glavnoj i šaćicom ne naročito talentovanih glumaca u sporednim ulogama. Parodija leži u tome što madmoazel Larivijer, za razliku od dadilje u *Romeu i Juliji* ili, da ostanemo verni temi incesta, guvernante Putane iz Fordove jakobinske tragedije *Šteta što je kurva* (*‘Tis Pity She’s a Whore*), ne samo što ne pomaže mladim ljubavnicima, već ni ne primećuje ništa čudno u odnosu Vana i Ade. Ona ne može radnju *Ade* da prenese u svoj roman, pošto ni *ne zna* šta se to u stvarnosti kojoj ona pripada, stvarnosti *Ade* kao priče, zaista događa. Otuda njen roman (parodija dela *Les Enfants Terribles* Žana Koktoa, objavljenog 1929) samo nagoveštava, ali ne pokazuje *istinu* sveta *Ade*, a brojne verzije scenarija, progresivno jedna gora od druge, ukazuju na to da je osnovna priča *Ade* i suviše snažna da bi se mogla obuzdati i pretvoriti u kakvu laku knjigu ili film.

A u tom složenom, čudnovatom romanu, malo je toga što Nabokovu ne polazi za rukom. Ne samo što je u *Adu* uspeo da ubaci svoja tri glavna jezika – „tri najveća na svetu“ – tri književna roda, te mnogo više od tri književne tradicije, već nijedan od tih elemenata nije izneverio – naprotiv, ugradivši ih u vlastitu, izmišljenu planetu, dao im je drugačiju, poznatu, a opet nepoznatu stvarnost. Upravo se u *Adi* na najbolji mogući način susreću književnost i umetnost; drama i film; Šekspir, Čehov i Nabokov, i tvore originalan, zanimljiv i impresivan paralelni svet, nastanjen glumcima, piscima, demonima, baronima, a među njima prednjače, naravno, Van i Ada, protagonisti i pripovedači, netragični

junaci onoga što su mogle biti tragične okolnosti, likovi „veći od života“, ali ne preveliki u odnosu na roman u kome žive i koji pišu, i „u koji“, na kraju, simbolično i umiru.



## **POGLEDAJ ARLEKINE!**

### **Komedija del arte na nabokovljevski način**

Poslednji roman<sup>44</sup> Vladimira Nabokova, *Pogledaj arlekine!* (*Look at the Harlequins!*, 1974) fiktivna je autobiografija pisca Vadima Vadimoviča N, čiji život deluje kao u iskrivljenom ogledalu odražen život kako Vladimira Nabokova, tako i raznih njegovih likova. Kao da je, pišući *Arlekine*, Nabokov načinio pastiš svojih ranijih dela, koristeći se pre svega temama i motivima, a nešto manje „tehničkim“ elementima iz njih. Stoga je ovaj roman formalno manje zanimljiv od njegovih prethodnika, no, daleko od toga da je Nabokov u njemu potpuno konvencionalan. I ovde su, pored proze, prisutne i poezija i drama, ova potonja pre svega u dve scene napisane u obliku dramskog teksta, koje deluju kao sredstvo pomoću koga se uspostavlja dramska ironija, te čitaocu omogućavaju da, makar prividno, na trenutak bolje od samog Vadima shvati kuda vode i kako će se završiti određene situacije u njegovom životu.

Već sâm naslov romana, *Pogledaj arlekine!*, upućuje na dramu, i to na jedan poseban oblik drame – italijansku komediju del arte (*commedia dell' arte*). Tačno poreklo ove vrste drame nije poznato, no, zna se da je procvat doživela u šesnaestom i sedamnaestom veku. Naziv *commedia dell' arte* znači „umetnička“ ili „profesionalna“ komedija, a reč je o vrsti drame koja se, za razliku od akademske komedije (*commedia erudita*), oslanja na improvizaciju oko „dogovorene linije priče i u okviru galerije uobičajenih likova“ (Harvud 125). Ti uobičajeni likovi, „maske“ koje su se pojavljivale u svakom komadu, uvek u tipičnoj odeći, mogu se podvesti pod četiri ili pet grupa – starci Pantalone i Doktor; mladi

---

<sup>44</sup> O fragmentu *Laurinog originala* već je bilo reči u poglavlju o *Tragediji gospodina Morna*; iz razumljivih, tamo navedenih razloga, *Lauru* ne ubrajam u Nabokovljev romaneskni opus.

avanturista Kapetan; sluge ili dvorske lude poznate i kao Cani; grbavac Pulčinel; te još jedan starac, drugačiji od Pantalonea i Doktora. Pantalone je obično bio bečki trgovac, sa strašću prema hrani i lepim mladim ženama; kao takav, obično je bio predmet svih šala, te žrtva obmane svoje supruge, sina, ili pak sluge. Doktor je bio advokat, astrolog ili filozof, vrlo uobražen, sklon citiranju latinskih izreka u svim situacijama. Kapetan, kicoš pun priča o svojim izmišljenim podvizima, svoje poreklo duguje Plautovom Hvalisavom vojniku. Pulčinel je, kao slika i prilika antisemitizma, bio grbavac sa dugim nosom, odeven u tamni ogrtač i trorogi šešir, obično sarkastični nitkov. Sluga pak potiče od Mudrog roba iz grčke i rimske komedije, obično je u vezi sa služavkom Kolombinom kojoj se udvara i Kapetan (koga zbog toga sluga često prebije), a u isto vreme je i okretan i tup, neko ko bi najpre obmanuo druge, a na kraju sam bivao obmanut. Među slugama, najpoznatiji su Pjero i Arlekin. Svi ovi likovi imali su očekivane kostime, pokrete i način ponašanja na sceni, a njihove replike su s vremenom postale šablonski repertoar fraza, monologa, psovki i tome slično, na osnovu koga su glumci mogli da improvizuju komad. Značaj komedije del arte leži u uticaju koji je imala na kasnije evropske dramske pisce, od Šekspira do Molijera (Fletcher Bellinger 153–157).

Kada je o Arlekinu reč, njegov lik predstavlja mešavinu neznanja, vrcavosti, gluposti i elegancije. Zaljubljive je prirode, u osnovi je naivan, ali trudi se da bude inteligentan; majstor je improvizacije i nadasve fizički okretan. Počev od sedamnaestog veka, ovaj lik postaje oštroumniji, no, ni tada nije u stanju da gaji više od jedne misli u jednom trenutku, i nikada ne razmišlja o posledicama svojih postupaka, niti uči iz iskustva, zbog čega sve što mu se događa doživljava na vrlo dramatičan način, da bi to ubrzo zaboravio (vid. Chaffee–Crick 55–61). Ovaj opis se

samo delimično može primeniti na protagonistu romana *Pogledaj arlekine!*, Vadima Vadimiča. On svakako jeste zaljubljive prirode, sudeći barem po broju brakova; a može se zaključiti da ume da bude i naivan – ako se uzme u obzir njegova vanbračna veza sa Doli van Borg, u koju je ušao ne shvatajući da ona želi da mu se osveti. Međutim, Vadim nije ni fizički spretn, ni glup, a, za razliku od Arlekina, nije naročito praktičan; štaviše, kao svi Nabokovljevi umetnici, pomalo je lud. Zaista, vezu sa likom Arlekina ne treba tražiti u liku Vadima, već pre svega u onome što „arlekini“ za njega predstavljaju, a to je igra, okretnost mašte, te njegova lična, nova, izmišljena stvarnost:

„Prestani da se duriš!“ imala je [Vadimova tetka] običaj da drekne.

„Pogledaj arlekine!“

„Kakve arlekine? Gde su?“

„Pa, svuda. Kud god se okreneš. Stabla su arlekini, reči su arlekini, kao i situacije i zbirovi. Sastaviš dve stvari – šale, slike – i dobiješ trostrukog arlekina. Hajde! Igraj se! Izmišljaj svet! Izmišljaj stvarnost!“ (16–17)<sup>45</sup>

Nije slučajno ova „definicija“ arlekina data kroz dijalog – baš kao ni Van Vin u *Adi*, ni Vadim se ne može sećati od reči do reči razgovorā koje je u životu vodio, no, time što ih u svojoj autobiografiji navodi u tolikom broju kao da želi da onome o čemu piše dâ prizvuk verodostojnosti. No ipak, već u sledećoj rečenici saznajemo da je Vadim izmislio i ovaj razgovor i svoju tetku – ili barem on tako tvrdi, što nam daje potvrdu da ne verujemo svemu što nam, kao pripovedač, govori, ličilo to na verodostojni zapis događaja (u obliku dijaloga) ili ne.

---

<sup>45</sup> Svi citati iz romana dati su u prevodu Zorana Paunovića.



A razlog zbog koga Vadim svoju izmišljenu stvarnost naziva baš „arlekinima“ verovatno leži u poreklu same reči „arlekin“. Oksfordski rečnik navodi da engleska reč *harlequin* potiče od starofrancuskog *Hellequin*, imena jednog lika iz francuskih misterija<sup>46</sup>. *Hellequin* je bio đavolov izaslanik i predvodnik grupe demonskih jahača. No, ono što je verovatno značajnije kad je Nabokov u pitanju jeste to što se termin *harlequin* dovodi u vezu i sa nemačkim *Erlkönig*, vilinskim kraljem iz germanske mitologije i likom iz čuvene istoimene Geteove pesme. U njoj, otac, dok jaše, drži u rukama bolesno dete koje mu govori kako čuje Vilinskog kralja da ga doziva. Otac ga ubeđuje da su to samo zvuci vetra, no, kada stignu kući, shvata da mu je dete umrlo u naručju. Nabokov vrlo često aludira na ovu pesmu – na primer, u *Loliti*, *Bledoj vatri*, *Događaju*, *Izumu Valcera* – što ni ne čudi, jer je u pitanju motiv koji je u potpunom skladu sa njegovom glavnom temom, a to je ispitivanje odnosa stvarnosti i imaginacije, te uticaja imaginarnih stvari na one realne. U romanu *Pogledaj arlekine!*, ako se uzme u obzir ovakvo tumačenje porekla termina, Nabokov naglašava snagu uobrazilje i opasnosti koje vrebaju u njoj, što se može videti na osnovu Vadimovog mentalnog problema koji na kraju knjige postaje fizički – njegova nesposobnost da *zamisli* kako se, dok se on okreće u prostoru, svet oko njega okreće i u prostoru i u vremenu, postaje stvarna nemogućnost fizičkog okreta. Njegovo potpuno prepuštanje neimenovanom liku kome se obraća sa „Ti“ možda se, onda, ne odnosi na poslednju u nizu supruga, već na prepuštanje kćeri Vilinskog kralja, koja se takođe spominje i u Geteovoj pesmi i u mitu koji

---

<sup>46</sup> Misterije ili mirakule (pozorišna medievalistika prepoznaje razliku između ova dva termina, ali za naše potrebe, mogu se smatrati i sinonimima) jesu vrsta srednjovekovne drame sa hrišćanskom tematikom – dramatizovane biblijske epizode.

je Getea inspirisao – koju ostali ne vide, ali koja ipak može da odnese Vadima sa sobom u svet imaginacije.

Uopšte, kada je o odnosu između objektivne i subjektivne stvarnosti reč, Nabokov sledi Pirandela u mišljenju da je „prava“, objektivna stvarnost krhka i nestalna, dok je umetnička, subjektivna stvarnost nešto što je večno i nepromenljivo, i neprihvatljiva je ideja da se u ime prizemnog osećaja istinitosti uništi realnost koju stvara magija pozornice – kod Pirandela, u komadu *Šest lica traže pisca* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921), to je bukvalno pozorišna scena, kod Nabokova metaforično, pošto „pozornica“ označava unutrašnji svet protagoniste. No, taj unutrašnji svet i njegova, po svojoj kreativnosti, pozorišna magija, često se iskazuju, unutar korica autobiografije koju piše, kroz metafore o pozornici. Već na prvoj stranici romana *Pogledaj arlekine!* Vadim nam govori da je Ajvor Blek, glumac-amater, njegov prijatelj i brat njegove buduće supruge, od njega zatražio pomoć u pripremi za pozornicu Gogoljevog *Revizora* – komada koji se bavi obmanom i istinom, lažima i pretvaranjem:

Ajvor Blek je želeo da Gogoljev gradonačelnik bude odeven u kućni ogrtač, jer, „nije li sve to samo noćna mora te matore protuve, i zar reč *Revizor* iz naslova ne vodi poreklo od francuske reči *rêve*, 'san'?" Rekao sam mu da smatram da je to odvratna ideja. (10)

Blekova etimologija jeste sumnjiva, a u ovom odlomku, na osnovu stava o *Revizoru*, može se primetiti i prisustvo samog Nabokova; međutim, Vadimovo kategorično odbijanje da razmisli o tome da ono što deluje kao stvarnost možda i nije istina ukazuje na to da je njemu samom teško da razluči ta dva sveta. S druge strane, možda je ovo ilustracija umetnikovog neprihvatanja da se bilo šta iz objektivne stvarnosti – tumačenje ili

racionalizovanje – nameće stvarnosti umetničkog dela, koje se, kao takvo, mora opirati pokušajima ukalupljivanja u objektivnu istinu. Kao i kod Pirandela, i u Gogoljevom *Revizoru* likovi možda jesu manje stvarni nego oni „iz života“, ali svakako su istinitiji.

Naravno, nemoguće je pričati o pozorištu, barem kada je Nabokov u pitanju, a da se ne pomene i Šekspir. Aluzije na njegova dela – *Otela, Kralja Lira, Troila i Kresidu, Mletačkog trgovca, Hamleta, San letnje noći, Buru* – brojne su i u ovom romanu (vid. Schuman 135–142). Ponegde su šekspirovski motivi samo usput spomenuti, kao u liku Oksa, postarijeg čoveka „sa šekspirovskim čelom“ (138), a ponegde imaju i dublje značenje. Na primer, na početku poznanstva sa Ajris, svojom prvom suprugom, Vadim kaže: „Spomenuo sam velike izgnanike davnih vremena. Slušala me je kao Dezdemona.“ (35) Ovo čitaoca podseća na početak veze između Otela i Dezdemone, kada joj on priča o svojim podvizima, a ona ga opčinjeno sluša. Ta aluzija, kao i decenijama ranije u *Tragediji gospodina Morna*, funkcioniše na isti način kao i *Karmen* u *Loliti* – baš kao što čitalac na početku, zbog ovog motiva, pomisli da će Lambert ubiti Lolitu, tako i ovde pretpostavi da će ljubomorni Vadim lišiti života Ajris. I u jednom i u drugom delu, biće samo dopola u pravu – Lambert će zaista ubiti nekoga, ali to neće biti Lolita; dok će Ajris stradati od ruke ljubomornog ljubavnika, ali to neće biti Vadim.

Pored aluzija na dramu, Nabokov u *Arlekinima* koristi i formalne dramske elemente – dve scene u romanu napisane su u obliku komada. Vadim se pojavljuje u obe, međutim, za razliku od Vana u dramskoj sceni u *Adi* ili Kinbota u sceni dijaloga sa Šejdom, on ne pokušava da sebe prikaže superiornim u odnosu na sagovornike, već pre da, pretvaranjem iskustva o kome piše u dramski tekst, poveća distancu između sebe pripovedača i sebe učesnika događaja. Prva scena događa se na početku

Vadimove veze sa Luizom, koja će mu postati treća supruga, a koja je, u trenutku kad se odvija scena, još uvek udata za izvesnog Džerija Adamsona. Džeri i Luiza dolaze Vadimu u posetu, Džeri ostaje u dnevnoj sobi dok Luiza odlazi sa Vadimom u kuhinju i „za vreme kraće nego što je trebalo njenom suprugu, inače brzom čitaču, da pregleda dva štampana stupca“ njih dvoje mu „nabijaju rogove“ (233). Ostatak susreta, nakon što se Vadim i Luiza pridruže Džeriju, prikazan je u obliku drame:

DŽERI: *Da li ti ikada zaviriš u ovaj časopis, Vadime (naglašavajući „Vadim“ nepravilno, na prvom slogu)? Gospodin (tu on spomenu ime jednog izuzetno živahnog kritičarčića) je rastupio tvoju Olgu (moj roman o professorshi; tek sada se pojavio u britanskom izdanju).*

VADIM: *Mogu li da te ponudim pićem? Da mu mi nazdravimo i popijemo za pokoj mu duši?*

DŽERI: *A ipak je u pravu, znaš. To je tvoja najgora knjiga. Chute complète, kaže čovek. A zna i francuski.*

LUIZA: *Ništa od pića. Moramo da požurimo kući. Hajde, diži se iz te fotelje. Pokušaj još jednom. Uzmi svoje naočare i novine. Tako. Au revoir, Vadime. Doneću ti one pilule sutra ujutro pošto odvezem njega do škole.*  
(234)

Ako uporedimo ovu scenu sa sličnom scenom u *Adi*, primetićemo da je Van Vin mnogo podmuklije zlonameran prema Andreju Vajnlanderu. Vadim, s druge strane, osim blagog podrugivanja, nije neprijateljski nastrojen prema Džeriju. Zapravo, da ne znamo šta se dogodilo pre ove scene, ne bismo ni rekli da ima ičega više u odnosima između tri lika nego što se na prvi pogled vidi. Međutim, ako se uzmu u obzir Vadimovi komentari koji neposredno prethode ovoj sceni – Džeri nosi „zastrašujući crni kaput“, ima „grozne naočare“, i prihvata se „teškog zadatka

oblikovanja racionalnog iskaza“ – može se zaključiti da mu Vadim ipak nije naročito sklon. Pretvaranjem doživljaja u formalizovaniji oblik književnosti, dramski tekst, Vadim uspeva da se distancira od njega (Paunović 359), i pristupi mu kao još jednom od svojih arlekina koje treba da uobličić u umetničko delo. To mu ipak ne polazi u potpunosti za rukom, i otkriva da se, ne samo njegov doživljaj stvarnosti, već i njegova kasnija fikcionalizacija tog doživljaja, umnogome razlikuju od njegovih uspomena i maštanja. Razočaran, zaključuje da u njegovom odnosu sa Luizom nema romantičnog uzbuđenja „pogleda izmenjenog s novom ljubavnicom u prisustvu zlovoljnog kolosa – Ljubomornog Muža“ (234–235). Drugim rečima, u ovoj komediji del arte ne može se računati na tipske uloge tipskih likova – život odbija da imitira umetnost, i Vadim se neminovno mora razočarati.

Druga dramska scena događa se nakon što Luiza, sada udovica, pristane da se uda za Vadima, sa kojim je u međuvremenu došla da živi i njegova kćerka Izabel. Luiza dolazi u posetu Vadimu:

VADIM: Ne draga, ne. Moja kći može da bane svakog trenutka. Sedi.

LUIZA (*merka fotelju a zatim se smešta u nju*): Šteta. Znaš, ja sam ovde bila već mnogo puta! U stvari, bila sam povaljena na ovom klaviru kada mi je bilo osamnaest godina. Aldi Lendover bio je ružan, musav, brutalan – i apsolutno neodoljiv.

VADIM: Slušaj, Luiza. Oduvek sam tvoj slobodni, frivolni stil izražavanja smatrao veoma privlačnim. Ali još samo malo i ti ćeš se preseliti u ovu kuću, i ne bi nam škodilo malo više dostojanstva, zar ne?

LUIZA: Moraćemo da promenimo taj plavi tepih. Uz njega klavir izgleda kao ledeni breg. A tu treba da bude i pravi kaos od cveća. Mnoštvo velikih vaza, a nijedna strelicija! Tamo dole se u moje vreme nalazio čitav žbun jorgovana. (265–266)

Već se iz ovog uvoda u njihov zajednički život vidi da on neće biti baš idiličan. Ne samo što je Luiza površna i frivolna, nego još i žudi da unese izmene u Vadimov svet. On joj, međutim, nije baš toliko privržen da bi joj dozvolio da upravlja njegovim životom, što se vidi već u prvoj rečenici narednog poglavlja romana („Klavir je otišao prvi.“). Zapravo, najjači razlog Vadimove ženidbe sa Luizom jeste to što želi da spreči da se njegova novopronađena veza sa Bel izrodi u nešto neprirodno – dovoljno je obratiti pažnju na nastavak scene:

LUIZA: ... Ah, scena druga. (*Bel, odevena samo u papuče i jevtinu orglicu od prozirnog stakla – suvenir sa Rivijere – silazi na drugoj strani dnevne sobe iznad klavira. Već se okrenula prema kuhinji pokazujući potiljak sa paž frizurom i prefinjene lopatice, kada postaje svesna našeg prisustva i kreće istim putem unatrag.*)

BEL (*obraća se meni i nehajno škilji u moju zaprepašćenu gošču*): *Ya bezumno golodnaya (Stravično sam gladna).*

VADIM: Luiza, dušo, ovo je moja kći Bel. Ona hoda u snu, otuda ova, uh, ne-spavaćica.

LUIZA: Zdravo, Anabel. Ta ne-spavaćica ti jako lepo stoji.

BEL (*ispravlja Luizu*): Iza.

VADIM: Izabela, ovo je Luiza Adamson, moja stara prijateljica, vratila se iz Rima. Nadam se da ćemo je često viđati.

BEL: Kako ste (*bez znaka pitanja*). (266–267)

U navedenom odlomku može se primetiti snažno prisustvo motiva Lolite. No, Bel je Vadimova prava kćerka, tako da se on ne pretvara u Hamberta; da bi se distancirao od takvog odnosa, ženi se s Luiz, međutim, cena koju za to plaća jeste potonji gubitak kćeri (Paunović 365). Uzajamna antipatija između Bel i Luiz vrlo je primetna, a najbolji njen pokazatelj

jeste poslednja didaskalija, u kojoj se dočarava Izabelina intonacija. Vadim, opet, za razliku od Vana ili Kinbota – pa i Hamberta u sceni s jabukom – od sebe u ovom mini-komadu ne pravi ni glavnu zvezdu, ni nevinu žrtvu – najvećim delom je prikazan samo kao neko kome je užasno neprijatno i ko ima utisak da duguje objašnjenje i Luizi i Izabeli, a da nijednoj ne može da ga dâ. Teško je da bi njegova nemoć, te međusobna osećanja likova i „vibracije“ koje šalju jedni drugima bili ovako suptilno iskazani da je medijum tog iskazivanja umesto drame bila proza.

No, to što je ova scena majstorski napisana ne treba da zavara čitaoca. Nabokov je najbolji kada dramu koristi samo „na kašičicu“, u prikazu događaja koje je najbolje ostaviti bez komentara, kako bi ih čitalac što neposrednije doživeo. Ovo možda najbolje ilustruje prizor koji je Vadim ili usnio ili izmaštao:

Deci koja su stajala na pragovima svojih kuća, među kojima si bila i ti i sva moja stara „ja“, obećavana je čarobna predstava. Zatim sam odgledao tu predstavu do najsitnijeg detalja, sa svakim prizorom na svom mestu, svakim trapezom sred zvezda. Ipak, to nije bila maska, niti cirkus, već ukoričena knjiga, kratki roman na jeziku dalekom kao tračanski ili pahlavi jezik od fatamorganske proze kojoj sam ja udahnuo život u pustinji izgnanstva. (182–183)

Drugim rečima, romani koje Vadim – ali i Nabokov – stvara jesu predstava po svojoj magiji i pirandelovski superiornoj stvarnosti, i nema potrebe da se i formalno pretvore u dramu. Ona, naravno, može biti i formalno prisutna, ali nije, kao takva, *neophodna* da bi Nabokovljevi arlekini zaživeli na pozornici njegove uobrazilje. Od početničkih koraka u spisateljstvu, kada je još uvek bojažljivo ispitivao mogućnosti forme, te

svoju potrebu da istraži odnos stvarnosti i mašte doslovce prenosio na pozornicu kroz drame koje je pisao, pa sve do zrelih romanesknih poduhvata, u kojima je dramske elemente znalački provlačio kroz narativno tkivo, Nabokov je nesporno pretočio pozorište u nešto jedinstveno, originalno i nadasve, umetnički „stvarno“.





## OD KNJIGE DO POZORNICE I NATRAG

Vladimir Nabokov, kao pisac čije se delo proteže preko dva jezika (ruskog i engleskog), dva imena (Sirin i Nabokov), dve književne epohe (modernizma i postmodernizma), tri književna roda (poezije, proze i drame), četiri života (u Rusiji, u emigraciji, u Americi, u Švajcarskoj) i bezbroj načina čitanja, jedna je od ključnih figura književnosti dvadesetog veka. Tumačiti to delo kroz samo jedan od pomenutih aspekata mora rezultirati delimičnim odgovorima. Tumačiti ga kroz sve navedeno opet, paradoksalno, ne može dati više od uvida u njegov površinski sloj. Neminovno je, stoga, da svaka studija o Nabokovu bude manje ili više fragmentarna. I pored toga što je sam pisac tvrdio da nije čitaočev posao da se meša u autorove namere, ipak veliki broj kritičara pokušava da otkrije šta to koji odlomak iz neke Nabokovljeve pesme, priče, romana, eseja ili drame *znači* (G. Green, "Beyond Modernism and Postmodernism: Vladimir Nabokov's Fiction of Transcendent Perspective", *Cycnos*). Do konačnih odgovora na takva pitanja ne može se doći, međutim, ono što kritičar može da učini jeste da pokuša da, u svojoj delimičnoj studiji, osvetli određene elemente piščevog stvaralaštva, ne bi li možda bolje razumeo njegovu sveopštu suštinu.

Bez obzira na moguće podele, „Nabokovljevo delo, kada se sagleda u celini, poseduje čvrsto jedinstvo i uočljivu razvojnu liniju koje nalazimo samo kod malog broja pisaca. ... Ako se odlučimo za čitanje mimo hronološkog redosleda, onda možemo da tragamo za utvrđenim konstantama Nabokovljeve poetike, odnosno, za mrežom ključeva i rešenja“ (Albahari 319–320). Nadovezujući se na Albaharijevu ideju, možemo reći da podjednako dobar, ako ne i bolji uvid u „konstante Nabokovljeve poetike“ možemo steći čitajući mimo književnog roda,

povezujući piščeve pesme sa pričama, romane sa pesmama, drame sa romanima.

A te drame, iako ne spadaju u sam vrh Nabokovljevog stvaralaštva, ipak ne smemo zanemariti, upravo zbog toga što u njima možemo pronaći nagoveštaje onog Nabokova koji će kasnije suvereno vladati u oblasti romana. Na mahove nespretne, i možda i suviše inspirisane veštijim dramskim piscima iz evropske književnosti, kakvi su Gogolj, Ibzen, Čehov i, nadasve, Šekspir, one ipak poseduju određenu draž, a katkad i istinsku pozorišnu dopadljivost i scensku upečatljivost. Tematski posmatrano, u njima Nabokov počinje da razvija vlastiti spisateljski pečat i da istražuje one ideje kojima će se iznova i iznova vraćati u svom zreлом stvaralaštvu.

Već se u drami *Dedica* susrećemo sa temama koje će postajati sve naglašenije u kasnijim Nabokovljevim delima – lutanjem, bezdomstvom, besudbinstvom. Ovo će iskusiti, svaki na svoj način, i Lambert i Kinbot, a i jedan i drugi boriće se i sa stvarnim i sa fantomskim *doppelgängerima*, baš kao i De Merival u *Dedici*. I tema pogubljenja, izraženija kod kasnijeg Nabokova, pre svega u romanu *Poziv na pogubljenje*, javlja se već u *Dedici*. Kada je o stilu i jeziku ove drame reč, može se u njoj, kao i u tadašnjoj Nabokovljevoj poeziji, primetiti uticaj Puškina, čiji će se *Evgenije Onjegin* javiti kao motiv i u *Adi*. Još uvek nespretan kao dramski pisac, pod izraženim uticajem romantičarske melodrame, Nabokov se ipak, ako ne stilski, a ono tematski, *Dedicom* približava svom kasnijem spisateljskom „ja“.

U drami *Pol*, jednočinki napisanoj posle *Dedice*, Nabokov na osnovu istorijskog događaja stvara niz fiktivno-faktografskih scena. Upravo ova igra stvarnosti i imaginacije predstavlja polazište svakog čitanja i izučavanja Nabokova, a poređenje načina na koji on ovu temu

obrađuje u ovom ranom delu i u kasnijim romanima poput *Lolite*, *Blede vatre* ili *Ade* može pružiti uvid u njegov stvaralački razvoj. Stil ove drame i dalje mnogo toga duguje romantizmu, kome je po senzibilitetu Nabokov bio vrlo blizak i iz koga je crpeo inspiraciju i za kasnija dela – dovoljno je setiti se Ljermontovljeve poeme „Demon“ ili Šatobrijanove novele *Rene* koje su u određenoj meri uticale na Nabokovljevu *Adu*. Širina književne inspiracije, čak i u ovako konkretno određenoj drami, nagoveštava ogromni umetnički raspon zrelog Nabokova.

Negde između poetske i pozorišne drame nalazi se *Tragedija gospodina Morna*, čija nekonvencionalna istorija publikovanja ukazuje možda na Nabokovljevo nezadovoljstvo vlastitim scenskim poduhvatima. Ovaj komad, čiji je svet sačinjen od mnoštva iluzornih slojeva sna, tematski je verovatno značajniji od svih ostalih drama koje je Nabokov napisao, jer se u njemu mogu videti klice mnogobrojnih elemenata koje će pisac majstorski razviti u svojim kasnijim delima, od *Lužinove odbrane* do *Blede vatre* i *Prozirnih stvari*. Jezički, tonski, karakterizacijski i strukturno pak, *Morn* je nastao pod ogromnim uticajem Šekspira, što mu daje na intertekstualnoj složenosti, ali oduzima na umetničkoj originalnosti. S obzirom na to da pripada ranom stadijumu njegove spisateljske karijere, *Morn* ne poseduje ironijsku distancu koja odlikuje Nabokovljeva kasnija dela (Frank, „Exile in Theatre“ 646), ali se u njemu svakako mogu nazreti njihovi obrisi.

*Čovek iz SSSR*, tematski sličan Nabokovljevom prvom romanu *Mašenjka*, nastavlja i razrađuje temu odnosa između subjektivne i objektivne stvarnosti. Za razliku od prethodne tri, ova je drama postavljena na scenu, i premda nije bila uspešna, ipak se u njoj vidi Nabokovljevo napredovanje u oblasti pisanja za pozornicu. Uticaj Šekspira, primetan i u *Dedici* i *Polu*, a sveobuhvatan u *Tragediji gospodina*

*Morna*, ovde je sveden na razumnu meru i efektne motive, te *Čovek iz SSSR*, baš kao i *Hamlet*, sadrži dramu u drami. Međutim, Nabokovljeva sklonost ka parodiji i odstupanju od ustaljenih obrazaca vidi se u tome što se u *Čoveku*, u skladu sa dobom u kome je napisan, ta elizabetinska konvencija preobražava u film u drami. Takođe, pojedini motivi koji će se pojavljivati u kasnijim Nabokovljevim delima prisutni su već ovde, te tako gluma Marijane Tal podseća na Adinu, dok artificijelnost stvarnosti sveta *Čoveka iz SSSR* jeste ona koju će Nabokov prikazati u svojim „berlinskim“ romanima (*Kralj, dama, pub; Camera obscura; Očajanje*).

Teatarski najuspeliji Nabokovljev komad, *Događaj*, napisan više od deset godina posle *Čoveka iz SSSR*, delo je već potpuno zrelog pisca. I on sadrži neke elemente prisutne u kasnijim delima – već spomenutu, ali, kada je Nabokov u pitanju, nikada dovoljno naglašenu, temu odnosa stvarnosti i imaginacije, poigravanje sa tradicijom (kroz pozivanje na Ibzenovu *Hedu Gabler*, svojevrsnu obratnu paralelu sa Gogoljevim *Revizorom* i mnogobrojne aluzije na Čehova i njegove komade *Višnjik* i *Tri sestre*), te čak i poneke likove (čehovljevske imenovanu Antoninu Pavlovnu čije „stvaralaštvo“ podseća na ono proisteklo iz pera madmoazel Larivijer u *Adi*). Osim toga, ovde možemo primetiti i Nabokovljevo parodiranje konvencija dramskog pisanja, kroz izvrtanje jednog od najočiglednijih trikova u rukavu autora – nečiji izvesni dolazak (“The Tragedy of Tragedy” 335) koji je u *Događaju* najavljen već na samom početku, ali do koga nikada ne dolazi.

Napokon, *Izum Valcera*, „najnabokovskija“ od Nabokovljevih drama, sadrži elemente koje je pisac cenio u *Kralju Liru*, *Revizoru*, *Hamletu* – dramama koje je nazivao „tragedijama sna“, zato što u njima iracionalna „logika košmara zamenjuje elemente dramskog determinizma“ (“The Tragedy of Tragedy” 327). Ovaj komad u kome je

glavna radnja samo san, ali u kome ni java ne deluje mnogo uverljivije, donekle podseća i na teatar apsurdna, ali ključna razlika leži u tome što Nabokov ne pokušava da predstavi „neki iracionalni svet, već svet koji je postao iracionalan za jednog čoveka“ (P. Morris). Uticaj ruskih dramskih pisaca povukao se, u *Izumu Valcera*, pred uticajem Šekspira i Džojisa, a po snažnom insistiranju na izrazitoj individualnosti i ludilu glavnog junaka, ovaj komad, više od svih ostalih, podseća na Nabokovljeva prozna dela.

Nakon *Izuma Valcera* Nabokov prestaje da piše drame, ali to ne znači da dramske elemente ne ubacuje u mnoge svoje romane. Ovi su elementi i tematske i formalne prirode – pored brojnih motiva pozorišta, glume i pretvaranja, te aluzija na dramske pisce, neretko su u romanima prisutne i prave dramske scene, koje ukazuju na pojedine značajne osobine Nabokovljevih pripovedača. Zanimljivo je istaći, što uočava i Sigi Frenk, da likovi Nabokovljevih romana retko kad odlaze u pozorište; no, oni svejedno naseljavaju izrazito pozorišne svetove, u kojima ponekad tek na mahove primećuju svoje scensko postojanje, a ponekad trpe sasvim očigledne, grube pozorišne igrarije, kakva je ona u kojoj se našao Cincinat C. u *Pozivu na pogubljenje* (“Exile in Theatre” 630). Nabokovljevi likovi imaju sudbinu galijota u uobrazilji autora koji katkad uvijeno, a katkad sasvim otvoreno, voli da im stavi do znanja da su samo plod njegove mašte, i koji motiv pozorišta koristi ne bi li im skrenuo pažnju na teatarsku artificijelnost njihovog bivstvovanja. Dramski elementi, dakle, imaju i izrazito metafiktivnu ulogu u stvaralaštvu Vladimira Nabokova.

U *Loliti* tako Hambert pokušava da manipuliše čitaocem prikazavši jednu od značajnijih epizoda iz svog boravka u domaćinstvu Hejzovih na način srodan pisanju za scenu – trudeći se da sebe predstavi kao nevinog učesnika događaja koji je izrežirao neko drugi. Na taj način, Hambertova uloga pripovedača jasno je pokazana kao sredstvo kojim on

čitaocima nameće svoj doživljaj stvarnosti. Ipak, motiv pozorišta služi i tome da autor čitaocu, a iznad glave pripovedača, nagovesti očigledno veštačku prirodu sveta u kojem borave Lambert i ostali likovi romana. U tu svrhu, koriste se pojedini uvreženi teatarski motivi, kakva je elizabetinska tradicija drame u drami, odigrana na pozornici romana kroz Kviltijev komad „Začarani lovci“. Sam Kvilti, kao dramski pisac, i Lolita, koja želi da postane glumica, služe tome da istaknu pretvornost i lažnost koji boje Lambertov ceo život, što se sve zajedno može protumačiti kao namigivanje autora iza zavese.

*Bleda vatra*, roman čiji naslov potiče iz *Timona Atinjanina*, takođe obiluje dramskim elementima, među kojima, barem kada su oni tematske prirode u pitanju, prednjače aluzije na Šekspira, koje Nabokov koristi ne bi li u prvi plan istakao temu pretvaranja i prerušavanja, te privida i stvarnosti. Po ovome, *Bleda vatra* je slična drami *Tragedija gospodina Morna*, što povlači jasnu paralelu između Nabokovljevog ranog, dramskog i zrelog, romanesknog stvaralaštva. Dve dramske scene, s druge strane, imaju sličnu funkciju kao i pomenuta scena u *Loliti* – omogućavaju pripovedaču, Čarlsu Kinbotu, da određene situacije predstavi u skladu sa vlastitim doživljajem stvarnosti. Njegova opaska na kraju romana, da se od priče koju je upravo ispričao može načiniti zanimljiv dramski komad, samo još više ističe činjenicu da su i on i svi ostali likovi samo plod nečije mašte.

U romanu *Ada* Nabokov koristi dramske elemente u slične svrhe. Aluzije na Čehova i Šekspira tu su i kao sredstvo parodiranja, ali i kao osnova za poređenje sveta umetnosti i sveta stvarnosti – pa tako, uprkos tome što je intertekstualno povezana sa Ofelijom, Luset odlazi u smrt za sobom ostavivši tragove daleko manje poetične od raznobojnog cveća. Formalna dramska scena, kao i „Duh u ambaru“ u *Bledoj vatri*, služi kao

sredstvo pomoću koga Van Vin, pripovedač, može da utiče na čitaoca i sugeriše mu kako da doživljava koji lik. Kako je jedna od glavnih tema u *Adi* sama književnost, sveprisutni motiv pozorišta tu je i da čitaocu skrene pažnju na dramski književni rod i obeležja po kojima se on razlikuje od pesništva i proze.

Roman *Pogledaj arlekine!*, Nabokovljev poslednji, nadovezuje se, kad je reč o dramskim elementima, na već pomenuta dela. I ovde su prisutne aluzije na Šekspira, a uloga im je, pored već navedenog isticanja teme privida i stvarnosti, te aludiranja na pretvornost, i da zavaraju čitaoca – spominjanjem Otela i Dezdemone, pripovedač uspeva da kod čitaoca pobudi određena očekivanja za koja se na kraju ispostavlja da su lažna. Epizode koje Vadim Vadimovič dočarava kroz dramske scene nisu toliko proizvod manipulativnog, koliko zatečenog pripovedača, koji pokušava da ono što mu se događa pretvori u umetničko delo, formalizovani dramski tekst, ne bi li ga tako prebacio u područje imaginacije (Paunović 359). Veza sa italijanskom komedijom del arte, očigledna u naslovu romana, ali i u pojedinim njegovim motivima, ukazuje na suštinsku teatralnost Nabokovljevog sinestetičkog pogleda na svet, koji on uobličava u književnost „originalnom fikcionalizacijom“ (Green-Swan 238) tog pozorišnog žanra.

Uopšte, kada je reč o piscu koji, kako je to Kiš rekao, istoriju, a sa njom i svet, posmatra samo kao privid privida i čija dela nikada nisu neposredne imitacije života, već imitacije imitacija života (Moynahan 173), ima li boljeg motiva od pozorišta – umetničke forme čiji uspeh zavisi od sposobnosti glumaca i publike, odnosno, teksta i čitalaca, da kolridžovski suzbiju nevericu i da onome za šta znaju da je samo privid i vešta varka dozvole da utiče na njih? Svetovi Nabokovljevih pripovedača



oblikovani su upravo u skladu sa tim prividom privida, u kome oni svesno biraju svet imaginacije umesto sveta stvarnosti.

Nabokov, kako ističu brojni kritičari, neće u istoriji književnosti ostati upamćen kao veliki dramski pisac. Njegovo interesovanje za pozorište bilo je pre učenjačke nego praktične prirode – njegove najzanimljivije drame, kakve su *Tragedija gospodina Morna* i *Izum Valcera*, zapravo su njegov način da istraži teme koje ga zanimaju, i da vidi kako pozornica utiče na pesničko uobličavanje tih tema. Kada je reč o njegovim scenski uspelim komadima, poput *Čoveka iz SSSR* i *Događaja*, u njima se može uočiti svojevrsni otklon od onog pravog, prepoznatljivog Nabokova – da bi napisao uistinu dobar pozorišni komad, on je morao, u određenoj meri, da iz njega ukloni upravo one detalje koji njegovo stvaralaštvo čine jedinstvenim.

Pored ovoga, Nabokov je poslovični primer autora koji sebe i svoj proces stvaranja smatra najznačajnijim elementom svoga dela, bilo ono roman, priča, pesma ili drama. Priroda pozorišta, s druge strane, jeste takva da autor neminovno mora da nestane iza dela, i da podjednak uticaj na njega prepusti pozorišnoj ekipi: glumcima, reditelju, scenografu, i svim ostalim učesnicima predstave koji se trude da je ožive na sceni ili iza nje. Za opsesivnog individualistu kakav je Nabokov, koji se ježio i na sam pomen bilo kakvog timskog rada, ovakvo, zajedničko stvaralaštvo moralo je biti sinonimno sa užasom. Njegova potreba za kontrolom nad delom bila je tolika da je često sebe kao lik umetao u svoje knjige, sa neskrivenom radošću autora koji ne nestaje u svom romanu, već se trudi da ti romani nestanu u njemu (Schuman 160).

A ipak, drama, pozorište i pozorišni motivi od velikog su značaja u opusu Vladimira Nabokova. Razlozi zbog kojih je to tako pomno su

istraživani na prethodnim stranicama ove knjige. Možemo im, za kraj, dodati još samo ove reči Luiđija Pirandela:

[Glumac] liku koji je stvorio pesnik daje veću realnost, ali zato manju istinitost; u stvari, on mu oduzima onoliko od one idealne, više istinitosti, koliko mu dodaje materijalne, obične stvarnosti; a manje istinitim ga pravi još i zato što ga prevodi u fiktivnu i konvencionalnu materijalnost pozornice. Ukratko, glumac po prirodi stvari pribavlja lažnu konzistentnost u jednoj veštačkoj, nestvarnoj sredini, ličnostima koje su već posedovale onaj vid idealnog života svojstvenog umetnosti, koje su već živele i disale u jednoj višoj stvarnosti. („Pozorište i književnost“, Miočinović 111)

Osećajući, dakle, istovremenu privlačnost i odbojnost prema pozornici, Nabokov se njome služi ne bi li uspeo da prodre u istinitost umetnosti i umetnost stvarnosti, koje u podjednako meri oblikuju suštinski dvodimenzionalni, veštački svet književnog dela. Kao neko ko je iznad svega cenio „čistu“ umetnost i ko je priznavao da je autokrata u svetu svojih knjiga, Vladimir Nabokov kroz sva svoja dela poručuje da se „idealni život svojstven umetnosti“, „jedna viša stvarnost“ i „viša istinitost“ ne smeju zameniti, zarad manje ili više kratkog uspeha, „konvencionalnom materijalnošću“ i „običnom stvarnošću“ koja uobražava da joj ne trebaju navodnici na kojima umetnost ne može da ne insistira.



## **BELEŠKA O AUTORKI**

Bojana Vujin predaje književnost na Odseku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. U oblasti njenog istraživanja, pored stvaralaštva Vladimira Nabokova, spadaju anglofona poezija, dečija književnost i popularna kultura (muzika, film, televizija, strip), a naročito tačke preseka između tih naizgled raznorodnih polja. Autorka je brojnih naučnih radova na srpskom i engleskom jeziku. Piše prozu i bavi se književnim prevođenjem.



# BIBLIOGRAFIJA

## 1. PRIMARNA LITERATURA

### 1.1 Analizirane drame i romani Vladimira Nabokova

- Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. New York: Lancer Books, 1963.
- Nabokov, Vladimir. *The Waltz Invention*. New York: Pocket Books, 1967.
- Nabokov, Vladimir. *Look at the Harlequins!* New York: McGraw-Hill Book Company, 1974.
- Nabokov, Vladimir. *The Man from the USSR and Other Plays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York: Random House, 1996.
- Nabokov, Vladimir. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. London: Penguin, 2000.
- Nabokov, Vladimir. *The Tragedy of Mister Morn*. London: Penguin, 2012.

### 1.2. Prevodi

- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. (preveo Branko Vučićević) Beograd: Narodna knjiga–Bigz, 1988.
- Nabokov, Vladimir. *Bleda vatra*. (preveo David Albahari) Beograd: Narodna knjiga–Bigz, 1988.
- Nabokov, Vladimir. *Pogledaj arlekine!* (preveo Zoran Paunović) Novi Sad: Prometej, 1998.
- Nabokov, Vladimir. *Događaj*. (preveo Duško Paunković) Beograd: Rad, 1999.
- Nabokov, Vladimir. *Ada ili strast: jedna porodična hronika*. (preveo Srđan Vujica) Beograd: Zepter Book World, 2002.

### 1.3. Ostala spominjana dela Vladimira Nabokova

- Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. New York: New Directions Publishing, 1961.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita: A Screenplay*. New York: McGraw Hill, 1974.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. New York: Harcourt Brace, 1980.
- Nabokov, Vladimir. *Lužinova odbrana*. (preveo Branko Vučićević). Beograd: Narodna knjiga–Bigz, 1988.

- Nabokov, Vladimir. *Očajanje. Ruska lepotica*. (preveli David Albahari, Srđan Đurđev Rašković, Lidija Subotin) Beograd: Narodna knjiga–Bigz, 1988.
- Nabokov, Vladimir. *U znaku nezakonito rođenih*. (prevela Milica Mihajlović). Beograd: Narodna knjiga–Bigz, 1988.
- Nabokov, Vladimir. *Strong Opinions*. New York: Vintage, 1990.
- Nabokov, Vladimir. *Mašenjka*. (preveo Petar Vujičić) Vršac: KOV, 1992.
- Nabokov, Vladimir. *Camera Obscura*. (preveo Petar Vujičić) Vršac: KOV, 1993.
- Nabokov, Vladimir. *Istrebljivanje tirana*. (preveli Veselin Marković et al.) Novi Sad: Solaris, 1994.
- Nabokov, Vladimir. *Britva i druge priče*. (preveo Zoran Đerić) Podgorica: Oktoih, 1994.
- Nabokov, Vladimir. *Grozd i druge pesme*. (preveo Zoran Đerić) Podgorica: Oktoih, 1994.
- Nabokov, Vladimir. *Kralj, dama, pub*. (prevela Ljubinka Milinčić) Vršac: KOV, 1994.
- Nabokov, Vladimir. *Prozirne stvari*. (preveo Zoran Paunović) Beograd: Plato, 2003.
- Nabokov, Vladimir. *Volšebnik i druge priče*. (preveli Zoran Paunović et al.) Beograd: SKZ, 2004.
- Nabokov, Vladimir. *Poziv na pogubljenje*. (prevela Mirjana Petrović) Pančevo: Mali Nemo, 2008.
- Nabokov, Vladimir. *The Original of Laura*. London: Penguin Classics, 2009.

#### **1.4. Adaptirane audio, filmske i radijske verzije romana Vladimira Nabokova**

- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. (Audio Book) Read by Jeremy Irons. Hachette Audio. 2008.
- Lolita*. Dir. Stanley Kubrick. Perf. James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Peter Sellers. Metro-Goldwyn-Mayer. 1962.
- Lolita*. Dir. Adrian Lyne. Perf. Jeremy Irons, Melanie Griffith, Dominique Swain, Frank Langella. Twentieth Century Fox. 1997.
- Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. (Radio Play) Adapted by Robert Forrest. Dir. Patrick Rayner. BBC Radio 3. 28 November 2004.

#### **1.5. Intervjui s Vladimirom Nabokovom**

*Lib.Ru*. Interviews. 2002.

[<http://www.kulichki.com/moshkow/NABOKOW>] / 26/6/2019

## 2. SEKUNDARNA LITERATURA

### 2.1. Studije i zbirke eseja o Vladimiru Nabokovu

- Alexandrov, Vladimir E, ed. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York–Oxon: Routledge, 1995.
- Appel, Alfred Jr, ed. *The Annotated Lolita*. London: Penguin, 2000.
- Appel, Alfred Jr. and Charles Newman, eds. *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
- Bloom, Harold, ed. *Vladimir Nabokov's LOLITA*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Boyd, Brian, ed. *AdaOnline*. Online text by Vladimir Nabokov with Annotations by Brian Boyd. [<http://www.ada.auckland.ac.nz/>] 26/6/2019
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. London: Vintage, 1993.
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American Years*. London: Vintage, 1993.
- Brkić, Branislav, ur. *Novi Vidici*. (Temat posvećen Vladimiru Nabokovu) Br. 1. Beograd: Dosije, 1991.
- Connolly, Julian, ed. *Nabokov and his Fiction: New Perspectives*. Cambridge: CUP, 1999.
- Connolly, Julian W, ed. *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: CUP, 2005.
- Couturier, Maurice, ed. *Nabokov: At the Crossroads of Modernism and Postmodernism*. *Cycnos*. Vol. 12. No. 2. Juin 1995. [<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1441>] 15/5/2019
- Đerić, Zoran, ur. *Polja: časopis za književnost, kulturu i umetnost*. (Temat posvećen Vladimiru Nabokovu) Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada. Trobroj 412/413/414, 1999/2000.
- Field, Andrew. *Nabokov: His Life in Art*. Boston: Little, Brown and Co, 1967.
- Hyde, G. M. *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*. London: Marion Boyars, 1977.
- Johnson, D. Barton. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1984.
- Medarić, Magladena. *Od Mašenjke do Lolite: Pripovjedački svijet Vladimira Nabokova*. Zagreb: August Cesarec, 1989.
- Paunović, Zoran. *Gutači blede vatre: Američki roman Vladimira Nabokova*. Beograd: Prosveta, 1997.



Rampton, David. *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Schumann, Samuel. *Nabokov's Shakespeare*. London: Bloomsbury, 2014.

## **2.2 Opšti kritički prikazi i članci o dramama Vladimira Nabokova**

Nabokov, Dmitri. "Nabokov and the Theatre". In: Vladimir Nabokov. *The Man from the USSR and Other Plays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, pp. 3–26.

Paunković, Duško. „Nabokov – dramski pisac“. U: Vladimir Nabokov. *Događaj*. Beograd: Rad, 1999, pp. 81–83.

Tompa, Andrea. "Staging Nabokov". *Nabokov Online Journal*. Vol. II/2008. [[https://web.archive.org/web/20091024182041/http://etc.dal.ca/noj/volume2/articles/09\\_Tompa.pdf](https://web.archive.org/web/20091024182041/http://etc.dal.ca/noj/volume2/articles/09_Tompa.pdf)] 28/5/2019

## **2.3. Odabrani kritički prikazi i članci o analiziranim dramama i romanima Vladimira Nabokova**

### **THE TRAGEDY OF MISTER MORN**

Barabtarlo, Gennady. "Nabokov's Trinity: On the Movement of Nabokov's Themes." In: Connolly, Julian, ed. *Nabokov and his Fiction: New Perspectives*. Cambridge: CUP, 1999, pp. 109–138.

Chamberlain, Lesley. "Nabokov's Early Tragedy." *The Times Literary Supplement*. 1 August 2012. [<https://www.the-tls.co.uk/articles/public/vladimir-nabokov-early-tragedy/>] 4/7/2019

Frank, Siggy. "Exile in Theatre/Theatre in Exile: Nabokov's Early Plays, *Tragediia Gospodina Morna* and *Chelovek iz SSSR*". *The Slavonic and East European Review*, Vol. 85, No. 4 (Oct. 2007), pp. 629–657.

Kakutani, Michiko. "Master's Blueprint, Born of Revolution." *The New York Times*, 24 March 2013. [<https://www.nytimes.com/2013/03/25/books/the-tragedy-of-mister-morn-by-vladimir-nabokov.html>] 4/7/2019

Karshan, Thomas. "Introduction." In: V. Nabokov. *The Tragedy of Mister Morn*. London: Penguin, 2012, pp. vii–xxiv.

Taylor, Benjamin. "The Tragedy of Mister Morn: Nabokov's First Major Work Finally Translated." *Russian Art + Culture*, 28 August 2012. [<https://www.russianartandculture.com/article-the-tragedy-of->

mister-morn-nabokovs-first-major-work-finally-translated-by-benjamin-taylor/] 4/7/2019

### THE WALTZ INVENTION

- Anon. "The Nabokov Defence". *Time*. 29 April 1966.  
[<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,835471,00.html>] 23/6/2019
- Anon. "Nabokov in Embryo". *Time*. 24 January 1969.  
[<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,900586,00.html>] 23/6/2019
- Frank, Sigrun. "Izobretenje Valsa" ["The Waltz Invention" (English edition 1966)]. *The Literary Encyclopedia*. 16 June 2003.  
[<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=4433>] 23/11/2018
- Morris, Paul. D. "The Poetry of Nabokov's Drama *The Waltz Invention*".  
[<https://web.archive.org/web/20071114144913/http://nabokovmuseum.org/PDF/Morris.pdf>] 23/6/2019
- Vujin, Bojana. "*The Waltz Invention*, or: How I Learned to Stop Worrying and Turn Joyce Absurd". *BAS Journal*, Timisoara: Timisoara University Press, Vol XVI, 2010, pp. 23–31.

### LOLITA

- Billington, Michael. "All in the Mind". (Theatre Review: *Lolita*.) *The Guardian*. 30 January 2001.  
[<http://www.guardian.co.uk/culture/2001/jan/30/artsfeatures.vladimirnabokov>] 29/5/2019
- Rich, Frank. "Albee's Adaptation of *Lolita* Opens". *The New York Times*. 20 March 1981.  
[<https://www.nytimes.com/1981/03/20/theater/stage-albee-s-adaptation-of-lolita-opens.html>] 29/5/2019
- Savage, Charles. "A Paradise with Skies the Color of Hell Flames: Adrian Lyne's (Unseen) Adaptation of *Lolita*". *The Harvard Advocate*. Winter 1997/1998.  
[<http://web.archive.org/web/19991009090408/www.hcs.harvard.edu/~advocate/winter98/Lolita97.html>] 29/5/2019
- Vujin, Bojana. „Dramski elementi i njihova uloga u Nabokovljevoj *Loliti*". *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Knjiga XXXV-2, 2010, str. 93–102.

### PALE FIRE

- Boyd, Brian. "Shade and Shape in *Pale Fire*". *Nabokov Studies*. Vol. 4, 1997. [<https://www.libraries.psu.edu/nabokov/boydpf1.htm>] 8/6/2019
- De Vries, Gerard. "Nabokov's *Pale Fire* and the Romantic Movement". [<https://www.libraries.psu.edu/nabokov/devriespf.htm>] 8/6/2019
- Morris, J. "Genius and Plausibility: Suspension of Disbelief in *Pale Fire*". [<https://www.libraries.psu.edu/nabokov/morris1.htm>] 8/6/2019

### ADA

- Appel, Alfred Jr. "Ada: An Erotic Masterpiece that Explores the Nature of Time". *The New York Times*. 4 May 1969. [<http://movies2.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-ada-appel.html>] 21/6/2019
- Boyd, Brian. "Afterword". Vladimir Nabokov. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. Harmondsworth: Penguin, 2000, pp. 479–495.
- Johnson, D. Barton. "Anna Christie (1930), Ada, Cordula & Greta Garbo". *NABOKOV-L Archives*. 30 August 2003. [<http://listserv.ucsb.edu/lsv/cgi-bin/wa?A2=ind0308&L=nabokv-l&P=R101449>] 22/6/2019
- Martinez, Juan, ed. *Bridges to Antiterra*. 2005. [<http://www.fulmerford.com/shrovisbishopthorpesoap/2011/01/bridges-to-antiterra.html>] 21/6/2019
- Paunović, Zoran. „O Vladimiru Nabokovu i prevodu *Ade*: Ko je ukrao Dolores Hejz?“. *Vreme*. 31. jul 2003. [<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=347006>] 22/6/2019
- Wakashima, Tadashi, ed. *The Kyoto Reading Circle*. (The Nabokov Society of Japan). Annotations to *Ada*. [<http://vnjapan.org/main/ada/index.html>] 21/6/2019

### LOOK AT THE HARLEQUINS!

- Hamilton, Emma W. "Look at the Harlequins!: A Corpus Compendium". *Nabokov Online Journal*. Vol. II/2008. [[https://web.archive.org/web/20091024182023/http://etc.dal.ca/noj/volume2/articles/06\\_Hamilton.pdf](https://web.archive.org/web/20091024182023/http://etc.dal.ca/noj/volume2/articles/06_Hamilton.pdf)] 21/6/2019

Poirier, Richard. "Look at the Harlequins! by Vladimir Nabokov". *The New York Times*. 13 October 1974.  
 [http://movies2.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-harlequins.html] 29/5/2019

#### 2.4. Opšti prikazi i kritički članci o delu Vladimira Nabokova

- Albahari, David. „Vladimir Nabokov“. U V. Nabokov. *Lolita*. Beograd: Narodna knjiga–Bigz, 1988, pp. 315–325.
- Edmunds, Jeff, ed. *Zembla*. (The official site of The International Vladimir Nabokov Society)  
 [http://www.libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm]
- Đurić Paunović, Ivana and Bojana Vujin. "Detectives by Chance: Humbert Humbert and Daniel Quinn in Search for Narrative". *BAS Journal*, Timisoara: Timisoara University Press, Vol XV, 2009, pp. 143–155.
- Kiš, Danilo. „Nabokov ili nostalgija“. U: D. Kiš. *Život, literatura*. Beograd: Bigz, 1995.
- Moynahan, Julian. "Vladimir Nabokov". In: George T. Wright, ed. *Seven American Literary Stylists from Poe to Mailer*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973.
- Paunović, Zoran. „Paralelni svetovi Vladimira Nabokova“. U: V. Nabokov. *Volšebnik i druge priče*. Beograd: SKZ, 2004.
- Phillips, Rodney, and Sarah Funke. "The Life and Works of Vladimir Nabokov". (An online seminar derived from "Nabokov Under Glass: A Centennial Exhibition," held at The New York Public Library in 1999) *The New York Public Library*. 2002.  
 [https://web.archive.org/web/20090214204553/http://www.fathom.com/course/10701032/index.html] 29/5/2019
- Vujin, Bojana. „Filozofija vremena kao oblik umetnosti: *Tekstura vremena* Vana Vina u Nabokovljevoj *Adi*". *Polja*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, jul-avgust 2006, br. 440, str. 79–91.

### 3. OSTALA KRITIČKA LITERATURA

- Chaffee, Judith and Olly Crick. *The Routledge Companion to Commedia dell' Arte*. London & New York: Routledge, 2015.
- Dobrenko, Evgeny and Marina Balina, eds. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Cambridge: CUP, 2011.
- Đurić Paunović, Ivana. *E. A. Po: F/SF*. Novi Sad: Solaris, 2007.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Third Edition. New York: Vintage Books, 2001.

- Fletcher Bellinger, Martha. *A Short History of the Drama*. New York: Henry Holt and Company, 1927.
- Furst, Lilian R. *Romanticism*. London & New York: Methuen, 1976.
- Green, Martin and John C. Swan. *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell' Arte and the Modern Imagination*. State College: Penn State Press, 1989.
- Harvud, Ronald. *Istorija pozorišta*. (preveo Đorđe Krivokapić) Beograd: Clio, 1998.
- Ibersfeld, An. *Čitanje pozorišta*. (prevela Mirjana Miočinović) Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
- Miočinović, Mirjana, prir. *Rađanje moderne književnosti: Drama*. Beograd: Nolit, 1975.
- Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study* (translated and edited by Harry Tucker Jr). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.
- Uspenski, Enisa. „Vanjka ključar i paž Žean: Drama Fjodora Sologuba i njeno izvođenje na sceni Narodnog pozorišta“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: FDU, br. 5, 2001, 73–90.

#### 4. OSTALO

- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Dir. Stanley Kubrick. Perf. Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden. Columbia Pictures. 1964.
- Čehov, Anton Pavlovič. *Ujka Vanja i druge drame*. (preveli Zorka M. Velimirović, Slavka Dimić-Piškin, Jovan Maksimović) Beograd: Narodna prosveta, 1939.
- Čehov, Anton Pavlovič. *Galeb. Tri sestre*. (preveo Kiril Taranovski) Beograd: Rad, 1964.
- Džojs, Džejms. *Uliks*. (preveo Zoran Paunović) Beograd: Geopoetika, 2004.
- Gogolj, Nikolaj. *Šinjel i druge pripovetke*. (preveli Zoran Božović, Vida Stevanović) Beograd: Jugoslavijapublik, 1991.
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič. *Revizor. Ženidba*. (prir. Zoran Božović) Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000.
- Grickat, Irena, prir. *Iz poezije ruskog XIX veka*. Pančevo: Knjižara „Prota Vasa“, 1998.
- Ibsen, Henrik. *Hedda Gabler*. (Translated and introduced by Kenneth McLeish) London: Nick Hern Books, 2014.
- Krivokapić, Mirko, prir. *Antologija nemačke lirike: Od Getea do naših dana*. Sremski Karlovci–Novi Sad. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.

- 
- Olbi, Edvard. *Lolita (po romanu Vladimira Nabokova)*. (preveo Flavio Rigonat) Beograd: Damnjanović i sinovi, 1996.
- Pirandelo, Luidi. *Šest lica traži pisca*. (prevela Ana Srbinović) Beograd: Paideia, 2008.
- Puškin, A. S. *Evgenije Onjegin*. (prepevao Milorad Pavić) Beograd: Rad, 1968.
- Rowling, J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury, 2007.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Ware: Wordsworth Editions Ltd., 1999.
- Šekspir, Viljem. *Kralj Lir. Otelo*. (preveli Živojin Simić i Sima Pandurović) Beograd: Kultura, 1963.
- Šekspir, Viljem. *Timon Atinjanin*. (preveli Živojin Simić i Sima Pandurović) Beograd: Kultura, 1963.
- Šekspir, Viljem. *Hamlet*. (preveli Živojin Simić i Sima Pandurović) Beograd: Rad, 1966.
- Turley, Charles. *The Voyages of Captain Scott*. New York: Dodd, Mead and Company, 1928.

UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD  
21000 Novi Sad  
Dr Zorana Đinđića 2  
www.ff.uns.ac.rs

*Elektronsko izdanje*

URL: <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2019/978-86-6065-538-9>

---

CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

821.111(73)-2.09

**ВУЈИН, Бојана, 1981-**

Lolita na pozornici [Elektronski izvor] : dramsko stvaralaštvo  
Vladimira Nabokova / Bojana Vujin. - Novi Sad : Filozofski fakultet, 2019

Начин приступа (URL): <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2019/978-86-6065-538-9>. - Opis zasnovan na stanju na dan 16.9.2019. - Nasl. s  
naslovnog ekrana. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. -  
Bibliografija.

ISBN 978-86-6065-538-9

а) Набоков, Владимир (1899-1977) - Дrame

COBISS.SR-ID 330679815

---