

АМЕРИКА

Уредници

Проф. др Драган Бошковић
Доц. др Марија Лојаница

Уређивачки одбор

Проф. др Драган Бошковић (Крагујевац, Србија)
Проф. др Никола Бубања (Крагујевац, Србија)
Доц. др Марија Лојаница (Крагујевац, Србија)
Проф. др Часлав Николић (Крагујевац, Србија)
Доц. др Јелена Арсенијевић Митрић (Крагујевац, Србија)
Проф. др Радојка Вукчевић (Београд, Србија)
Проф. др Биљана Ђорић Француски (Београд, Србија)
Проф. др Александар Јерков (Београд, Србија)
Проф. др Александар Петровић (Београд, Србија)
Проф. др Саша Радојчић (Београд, Србија)
Проф. др Татјана Росић (Београд, Србија)
Проф. др Звонко Ковач (Загреб, Хрватска)
Проф. др Роберт Ходел (Хамбург, Немачка)
Проф. др Зоран Милутиновић (Лондон, Велика Британија)
Проф. др Персида Лазаревић Ди Ђакомо (Пескара, Италија)
Проф. др Ала Татаренко (Лавов, Украјина)
Проф. др Богуслав Зиелински (Познањ, Пољска)

Рецензенти

Проф. др Татјана Росић (Београд, Србија)
Проф. др Александар Јерков (Београд, Србија)
Проф. др Биљана Ђорић Француски (Београд, Србија)
Проф. др Часлав Николић (Крагујевац, Србија)
Проф. др Александар Петровић (Београд, Србија)
Проф. др Ала Татаренко (Лавов, Украјина)
Проф. др Саша Радојчић (Београд, Србија)

АМЕРИКА

Уредници

Драган Бошковић
Марија Лојаница

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац, 2017.

Јелена Милинковић¹

*Институт за књижевност и уметност
Београд*

ЕЛЕМЕНТИ АМЕРИЧКЕ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У РОМАНУ *ЛОЛИТА* ВЛАДИМИРА НАБОКОВА²

У раду се анализирају елементи америчке популарне културе у роману *Лолита* Владимира Набокова. У првом делу рада се дефинише појам популарне културе/књижевности и пореди са појмом тривијалне књижевности. У главном делу рада анализирају приповедач, ликови, тематика, приказ свакодневице, а анализа показује да су елементи популарне културе присутни у приказивању свакодневног живота у послератној Америци крајем 40-их и почетком 50-их година XX века, у концепцији ликова, на нивоу остварених жанровских укрштаја, као и на нивоу теме.

Кључне речи

Америка, популарна култура, *Лолита*, Владимир Набоков

Увод: популарна култура и тривијална књижевност

Популарна култура је почела да се развија већ 30-их година у Сједињеним Америчким Државама, али се тек након Другог светског рата уобличила као јединствени феномен, успоставила заједничку тематику и почела да се шири и у земљама Европе. Популарна култура са својим корпусом тема, према културологу

1 jelmilinkovic@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца (178024)* који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Едгару Морену (Морен 1967),³ одговара превасходно развоју америчког друштва, а њена природа је формирана тако да задовољи потребе веома широког и разноврсног круга конзументата. Популарна култура се формира захваљујући успостављању и развоју културне индустрије и ширењу публике, а као главне одлике и специфичности овог културног модела издвајају се разноврсност, хомогенизација и синкретизам. Овај модел на једној страни ствара и негује нове култове и теме, а на другој постојећу тематику обрађује на начин који до тада није практикован. Популарна култура развија културу доколице и културу свакодневног живота, обрађује теме слободе и љубави, изграђује мит о срећи, велича женске вредности и култ младости, а велику пажњу на свим својим нивоима и пољима посвећује љубави, еротици и личном животу. Морен у својој студији *Дух времена* заступа тезу да су снажан продор ових елемената и популарна тематика остварени, пре свега, у холивудском филму, који је паралелно са својим развојем утицао како на друга поља културе и уметности, тако и на свакодневни живот. Популарна култура почива на језику слика, па поред филма значајан допринос њеном пољу дају фотографије, стрипови, рекламе, огласи и свака друга врста лако пријемчивог *ликовног* материјала. Важна одлика овог дела културе, уочена у студијама које овај феномен анализирају, јесте да се популарно остварује тек у комуникацији са примаоцима, читаоцима, конзументима и да популарни садржаји захтевају идентификацију приликом

3 Едгар Морен у својој студији *Дух времена, есеј о масовној култури*, Култура, Београд, 1967, користи пре свега термин масовна култура. Термин масовна култура и популарна култура проучаваоци ових појава често раздвајају. У таквим студијама као што су текстови Џона Фиска и Кристијане Сен Жан Полен направљена је дистинкција између ова два појма. Културолози који стоје на оваквом становишту сматрају да популарна култура није масовна и да појам масовне културе користе они који сматрају да се културна роба може тако наметати да се ствара пасивна, једнообразна публика. Фиск заступа радикално становиште и сматра да такав процес наметања и поравнавања не постоји у прихватању културних производа, а да и уколико би постојао био би антикултуралан и антипопуларан и потпуна антитеза схватању културе као процеса циркулисања значења. Кристијана Сен Жан Полен, на пример, говори о контракултури, коју јасно супротставља масовној култури као два одвојена друштвена процеса. Контракултура се јавља као производ побуне против масовног, али се често широко прихвата и завршава у култури маса. У овом раду ћемо користити термин популарна култура и у случајевима када се позивамо на студију Едгара Морена без задирања у термилошке дистинкције онога што се назива популарно, од онога што се дефинише као масовна култура јер сматрамо да говорећи и описујући чиниоце културе у Америци 50-их година Морен говори о елементима онога што се може дефинисати као популарна култура.

рецепције, па се тако у складу са овим захтевом и потребама формирају велике идентификаторске теме као што су љубав, срећа и личне вредности.

Популарна култура се често посматра као поприште борбе са силама доминације, као низ субверзивних појава у односу на високу културу и као феномен који настаје на граничном подручју између индустрије културе и свакодневног живота.⁴ Теоретичар културе Џон Фиск подручје популарног посматра као „процес борбе, борбе око значења друштвеног искуства, процес остварења личности појединца и њених односа с друштвеним поретком, као и текстова и робе унутар тог поретка. Односи читања репродукују и изнова стварају друштвене односе, па су тако моћ, отпор и избегавање нужно уткани у њихову структуру” (Фиск 2001: 37). Међутим, популарна култура је по Фиску и простор који хомогенизује људске разлике и због тога ствара текстове који су неопходно полисемични и који обухватају широки спектар појава од одеће и накита, преко музике и филма до књижевности и уметности. Све ове елементе Фиск назива текстовима популарне културе и инсистира на томе да елементи популарне културе настају тек у комуникацији са конзументима, тј. са читаоцима, те да није сваки комад одеће скројен са намером да буде популаран, део популарног, нити је свако дело писано са намером да буде популарно успело да задовољи примарну интенцију ствараоца. Текстови тако постају део популарне културе временом и то тек након њиховог усвајања од стране конзументата, тј. *друштвено лоцираног читаоца*.

Популарна култура жели да задовољи што шире потребе својих конзументата, па тако улази и у поље уметности, а у оквиру књижевности се појављује, између осталог, и као тривијална књижевност. Временом се, као битан део популарне културе, оформио квалитативно и квантитативно значајан корпус текстова тривијалне књижевности.⁵ Овај термин прихваћен из

4 Овакво становиште заступа Џон Фиск у својој студији *Популарна култура* (Фиск 2001).

5 У популарну књижевност се не убрајају искључиво дела тривијалне литературе јер популарни, у комуникацији са читаоцима, могу постати и текстови који припадају високој књижевности и немају ниједан елемент тривијалности. За потребе рада нам је важно да скицирамо природу тривијалне литературе због њених особености, жанровских модела и матрица структуре. Термин тривијална књижевност користимо без вредносног негативног предзнака који му се може приписати и који му се поготово приписује у опозицији тривијално–уметничко. Употреба термина *висока књижевност* под којим подразумевамо књижевноуметничка дела високих

немачке науке о књижевности обухвата ону групу књижевних текстова супротстављених уметничкој књижевности којима се често додељује вредносно негативан предзнак (Шкроб 1987: 12). У поларизованом односу висока књижевност–тривијална књижевност остварује се однос идентичан ономе који постоји између популарне културе и високе културе. У настојањима да се опише тривијална књижевност о њој се говори као о групи текстова који се служе литерарним средствима и поступцима, тј. имају језичку организацију књижевноуметничког текста, али им недостају ознаке које би тај текст учиниле уметничким (Исто), или таутолошки речено, у тривијалној књижевности може постојати све оно што постоји у уметничкој – осим саме уметности, баш као што уметничка књижевност може садржати готово све елементе тривијалне – осим, дакако, тривијалности (Бити 1987: 28). Због своје природе⁶ која је усмерена на задовољавање конзументских потреба, а тиме и на испуњавање очекивања публике, тривијална књижевност је изразито схематизована и стереотипна, јер једино на тај начин конзумент популарног у тексту може да потврди и препозна своја очекивања и тиме да не остане изневерен. У складу са овим захтевом тривијална књижевност највећим својим делом настаје у оквиру прозних жанрова као што су љубавни, порнографски, криминалистички, детективски или хорор романи.

Оваква књижевност је изразито фабулативна; радња је изграђена уз помоћ првенствено динамичних мотива који су високо функционални: омогућавају развијање радње и њено кретање ка разрешењу мистерије, љубавног троугла или злочина. Тенденција за изразитом фабулативношћу конституише важну одлику тривијалне књижевности: схематизам приповедане радње, који се остварује начином на који се формира заплет и његово разрешење. У складу са својом природом која је често сензационалистичка, очигледна, претерана и клишетирана, текстови популарне културе и тривијалне књижевности имају и веома специфичне јунаке који нису индивидуализовани и непоновљиви, већ су једнозначни и препознатљиви типови и

естетских вредности је такође условна и не значи да заступамо есенцијалистичко схватање књижевности и уметности уопште. Дакле, ова два термина, тривијална књижевност и висока књижевност, употребљавамо у недостатку бољих и прецизнијих за оно што желимо њима да означимо.

6 О природи тривијалне књижевности и о њеним разликама у односу на уметничку књижевност погледати Радин 1987.

клишеи, са особинама које су подједнако очекиване и увек у складу са типом текста коме јунак припада. Ово су јунаци без *сивих зона* личности, са јасно диференцираним карактеристикама, па тако, на пример, уколико је јунак у криминалистичком роману детектив, он мора бити мудар, проицљив, интелигентан, а често и интригантан, духовит и шарамантан. Природа јунака и шематска структура текста и заплета су неке од главних карактеристика текстова тривијалне књижевности, у којој, примећује Ана Радин, нема оних простора књижевног дела у којима су „често смештени најјачи естетски акценти уметничке књижевности” (Радин 1987: 47), као што су, рецимо, статични и неповезани мотиви, есејистичко-интелектуалне дигресије, пасажни дескрипције или унутрашњи монолози јунака.

Сви дистинктивни елементи и карактеристике тривијалне књижевности омогућавају овим текстовима да буду тржишни артикал јер обезбеђују репродуктивност, чиме постаје могуће поставити параметре и стандарде за готово привредну и индустријску производњу књижевног текста.⁷ Тривијална књижевност, као и популарна култура, чији је део, настаје као последица друштвених околности у којима долази до комерцијализације тржишта и у којима се и уметност, а пре свих књижевност, посматра као роба, тј. као још један артикал у понуди произвођача. Она је последица развоја културне индустрије и индустријализације културе током које читаоци постају купци и конзументи чије потребе треба задовољити како би се остварио профит. Тако тривијалну књижевност од уметничке књижевности не одваја искључиво разлика у садржају колико у начину деловања, што скреће пажњу са „текста на контекст његовог комуницирања” (Бити 1987: 29) или на начин његовог конзумирања. Овим се феномен тривијалне књижевности не формира само као феномен и појава која је карактеристична за поље књижевности и уметности, већ се препознаје као социокултурни проблем који задире у комплексно питање модела културе.

7 Веома занимљив, али и екстремни пример овакве производње текста даје Зденко Шкроб у свом тексту „Тривијална књижевност” (Шкроб 1987). Шкроб говори о огласу у новинама у коме се тражи професионални писац који ће писати порнографске романе. Шкроб описује како изгледа радни дан овог писца који је имао свој сто у канцеларији са другим писцима, осмочасовно радно време за које је морао да напише тачно одређени број страница са тачно прописаним садржајем и мотивима.

Чудесно популарна књига

У писму Едмунду Вилсону од 7. априла 1947. године Набоков свог пријатеља обавештава да у том тренутку паралелно ради на два текста, први је кратак роман о човеку који је волео девојчице и коме ће наслов бити *Краљевство крај мора*, а други текст је нова врста аутобиографије – „научни покушај да се расплету и унатраг испрате све заплетене нити једне личности” (Набоков – Вилсон 2005: 240), а радни наслов је *Дошћична особа*. Ова два најављена текста претвориће се касније у роман *Лолита* и у аутобиографску књигу *Говори, сећање*.⁸ Наредних година Набоков ће свог пријатеља спорадично извештавати о томе како напредује писање романа *Лолита* и већ 1953. године желеће да му ову „чудесну књигу” покаже у „атмосфери велике тајности” (Исто: 360), а наредне 1954. године, без обзира на своје убеђење да је *Лолита* најбоље дело које је написао на енглеском језику, Набоков ће се суочити са одбијањем америчких издавача. Скоро читаву деценију након писма у коме помиње *Краљевство крај мора* Набоков ће објавити роман *Лолита*, али не у Америци *слободног духа*, већ у Паризу, и то у издавачкој кући специјализованој за порнографску литературу.⁹

Одмах након објављивања овај роман је постао део популарне културе управо захваљујући оним тумачењима која писац није превасходно желео: роман је тумачен као порнографска литература и као књига о сексу у којој пацијенти причају своје случајеве сопственим речима,¹⁰ док је Набоков сматрао да је написао роман потпуно другачије природе. Размишљајући о могућим популарним тумачењима, Набоков пише свом пријатељу: „Страшно се ражалостим када помислим да би какав лакомислени критичар могао да ово чисто и аскетско дело посматра као порнографску егзибицију. Та ми се опасност чини још реалнијом откако сам схватио да чак ни ти не разумеш нити желиш да разумеш суштину тог сложеног и необичног остварења (подвукла J. M.)” (Исто: 379). Такође, и наредне године Набоков пише „Када

8 Паралелни рад на роману и аутобиографији је утицао на постојање аутобиографских елемената и паралела у роману *Лолита*. Уграђивање аутобиографских референци у фикционалне текстове, пре свега у конструкције ликова, али и догађаја, јесте један од важних Набоковљевих поступака присутан у бројним романима. Са друге стране, Набоков елементе фикционалног инкорпорира у примарно жанровски аутобиографске текстове, стварајући фикционалне аутобиографије попут дела *Погледај, Арлекине*.

9 Прво издање романа *Лолита* објављено је 1955. године у париској издавачкој кући *Olimpia press*, а тек 1958. године је роман објављен и у Америци.

10 О овим реакцијама пише Набоков Вилсону у писму од 29. фебруара 1956. године.

коначно будеш одлучио да прочиташ *Лолиџу*, молим те имај на уму да је реч о надасве моралној причи и да у њој није приказан живот америчких кулака (подвукла Ј. М.)” (Исто: 382). Наиме, Едмунд Вилсон, пријатељ и верни читалац Набоковљевих текстова на енглеском језику и човек који му је својим утицајем и везама помогао у Америци, није имао високо мишљење о *Лолиџи*, али је у узредној оцени уочио спој *поџаноџ* и *финоџ*. „Од поганих тема могу да настану fine књиге; но ја немам осећај да ти је овде тако нешто успело” (Исто: 366),¹¹ пише он свом пријатељу. Врхунац контроверзе око романа *Лолиџа* наступа 1957. године, када француска влада на предлог британске владе забрањује књиге на енглеском језику које су опасне по морал британских и америчких туриста, а паралелно са овим забранама, књига се на илегални начин преноси, готово кријумчари, у Америку. Необичном и интригантном судбином, као и специфичном тематиком, књижевноуметничким приповедним поступцима и оствареним естетским вредностима, истрајавањем у времену и оствареном рецепцијом, овај Набоковљев роман постаје део како *високе* књижевности, тако и популарне културе, те задобија широк круг читалаца и планетарну популарност. Овакву позицију роману обезбеђује специфичан укрштај тривијалног и свакодневног са оригиналним и универзалним, као и обиље литерарних алузија и цитата на једној страни и мноштво елемената популарне културе на другој страни.

Роман *Лолиџа* је, такође, дело-прекретница за Владимира Набокова, којим је желео да се наметене тржишту и читаоцима на енглеском језику¹² и као такво ово дело је последица пишчеве потпуне емиграције у енглески језик и његове борбе са нематерњим језиком, као језиком на коме се литерарно изражава. У тумачењу Набоковљевих романа често се издвајају две велике групе његових текстова: група текстова писаних на руском језику која обухвата дела од романа *Машењка* 1926. до последњег руског романа *Позив на поџубљење* из 1938. и оних писаних на енглеском језику од романа *Сиварни животи Себастиијана Најџа* 1941. године, па до дела писаних до краја живота. О ове две групе

11 Реч је о писму од 30. новембра 1954. које Вилсон пише још 1954. године након што је прочитао део рукописа романа *Лолиџа*, али му се мишљење није ни касније значајно променило.

12 Набоков је желео „да своју некорисну и ненаплативу славу угледног европског књижевника замени за практичнији статус популарног америчког писца”. О овоме в. Пауновић 2006.

Набоковљевих романа се често говори као о две групе повезаних, али формално и семантички различитих дела.¹³ Као једна од основних одлика Набоковљевих романа писаних на енглеском језику издваја се жанровска неодређивост и хибридноста текста, која углавном потиче од природе приповедача, што је, такође, још једна комплексна тема Набоковљевих америчких романа. Овај однос природе приповедача и сложености жанра је однос узајамне детерминације, те Набоков са становишта жанра и приповедача ствара изразито сложене, вишезначне и слојевите структуре противећи се једноставности и плошности уметности и заступајући тезу о врхунској уметности као сложенем и варљивом производу људског духа. Пишући о Набокову, Давид Албахари каже: „Набоков полази од тога да утврђене књижевне форме и жанрови утичу на организацију свести и да укључују једне, а искључују друге аспекте људских и стваралачких могућности. Дужност писца, и ствараоца уопште, јесте да превазиђе те устаљене оквире и да у поновном структурисању жанрова пронађе нове могућности изражавања” (Албахари 1988). Ово истраживање у уметности, својеврсно експериментисање и поигравање доприноси стварању непоновљивих комбинаторичких структура које својим алузијама у распону од речи до жанра реактивирају у свести читаоца значајан део европског литерарног наслеђа.

Набоков је у роману *Лолита* остварио необичан укрштај два дискурса, дискурса популарне културе и високе уметности. Елементи популарне културе у овом роману постоје на свим нивоима текста од појединачних мотива, преко конструкције ликова и тематског склопа романа, па све до жанровске поливалентности и хибридности, а на сваком од њих функционишу испреплетани са високом уметничко-књижевном природом текста. У највећој мери елементи популарне културе су присутни: 1) у приказивању свакодневног живота у послератној Америци крајем 40-их и почетком 50-их година XX века, 2) у концепцији ликова, 3) на нивоу остварених жанровских укрштаја, 4) на нивоу теме.

(Не)популарни приповедач

Приликом анализе било ког од елемената романа *Лолита* морамо уважавати природу приповедања која је остварена у овом

¹³ Постоје студије које искључиво обрађују руске романе (в. Медарић 1989) или оне које пишу о америчким романима (в. Пауновић 1997).

тексту и тип приповедача коме је задатак причања приче поверен. Приповедање је уоквирено причом о пронађеном рукопису који у виду мемоара приређује извесни Џон Реј, психијатар по професији. Оваквим приступом уоквиравања и поступком текста у тексту стварају се концентрични кругови посредника преко којих се омогућава читалачко сазнавање, али се остварује и, за постмодерна књижевна дела карактеристично, релативизовање и поигравање са документарношћу и истинитошћу текста. Приповедач са псеудонимом Хамберт Хамберт, уједно и главни лик романа, ретроспективно прича причу, скицира и изграђује ликове, описује пределе и анализира средину у којој се креће из своје, а тиме и потпуно субјективне перспективе. У роману писаном у првом лицу, па и у овом, постоји мноштво могућих наративних перспектива, од „приповедне објективности, до показане пристрасности, од спољашње до унутрашње визије, па према томе и од панорамичне свеprisутности до суженог поља” (Русе 1995: 35). Наративна перспектива својствена Хамберту обележена је изразитом субјективношћу, али и условљена стицајем околности ради којих и у којима се приповедање остварује, а пре свега граничном животном ситуацијом у којој се приповедач налази: Хамберту се суди за убиство и његов говор је одбрана пред поротом. Сва сазнања која добијамо од оваквог приповедача јесу не само посредна већ и изразито непоуздана. Непоузданости Хамбертових исказа, интерпретација и тумачења доприноси и чињеница да он себе кроз роман постепено изграђује и као мелодрамског јунака, али и као јунака-лажова.¹⁴ Његова приповедна перспектива је вишеструко очуђена и померена, првенствено јер је то поглед странца на ново окружење, дакле Европљанина на Америку. Такође, сва читалачка сазнања везана за догађаје у роману *Лолита* добијамо тек након што су она артикулисана у свести једног не само странца већ и евидентног перверзњака, педофила и убице, те се, због овакве специфичности ракурса из кога се приповеда и посматра окружење, формира вишеструко онеобичен и објективности лишен поглед на свет. Одабир овакве перспективе и оваквог приповедача омогућио је Набокову да напише убедљивију *исповест*, али и да искористи низ књижевних и приповедних средстава која би му у случају другачије структурираног приповедача била онемогућена:

14 Више о начину на који се Хамбертов лик изграђује у Пауновић 1997.

„Од *Волишебника*¹⁵ до *Лолитије*, дакле, промена приповедачке перспективе пресудно је допринела да се једна великим делом мучна прича о болесној жудњи претвори у величанствени љубавни роман” (Пауновић 2006: 189).

Приповедач романа *Лолитија* пише своју исповест како би се одбранио пред поротом, али и пред собом, тј. како би објаснио свој злочин, али и пронашао узроке за *најуклину* у сопственој личности. Овим је његов исказ изразито функционалан и перформативан, али и изражено дијалогичан у оним деловима у којима се приповедач обраћа својим реципијентима, које ословљава са *џосџодо њоройници* или са *чиџаоче* или, чак, са *докџоре*, и тиме остварује својеврсну полифоничну структуру текста. Исповест коју Хамберт пише обележена је његовом природом и карактером, али и образовањем које му је као јунаку доделио писац Набоков. Користећи литерарну чињеницу да је Хамберт образовани европски интелектуалац, Набоков је текст романа *Лолитија* прожео многобројним литерарним алузијама, цитатима и референцама на дела из ближе или даље историје књижевности, а поигравањем именима јунака наратор реферише како на књижевнике и њихова дела, тако и на познате јунаке литературе.¹⁶ Образованост свог јунака и специфичност његовог положаја Набоков је искористио како би заузео ироничан став према појавама које његов јунак опажа, али и како би полемисао са одређеним идејама тада популарних грана науке, попут идеја психоанализе. Хамбертова одбрана је, дакле, двострука, она је спољашња, усмерена ка поротницима, али и унутрашња, као проналазак оправдања сопствених поступака. У једном од уводних поглавља Хамберт размишља о себи, а тиме и објашњава приповедни поступак: „Стално изнова прелиставам ова бедна сећања и непрестано се питам је ли тада, у блеску тог далеког лета, настала напуклина у моме животу, или је моја претерана жудња

15 *Волишебник* је приповетка написана на руском језику и сматра се претечом романа *Лолитија*. Ова приповетка је исприповедана из перспективе објективног приповедача, дакле у трећем лицу. – прим. Ј. М.

16 Књижевне алузије у овом роману су многобројне. Набоков између осталих реферише и на: Едгара Алана Поа, Дантеа, Вергилија, Петрарку, Бодлера, Џојса, Колдрица, Бајрона, Луис Керол, Ханс Кристијан Андерсена, Достојевског, Жан Жака Русоа, Агату Кристи, као и на књижевне ликове попут Анабел Ли, Кармен, Чајл Харолда, Шерлока Холмса, Малу сирену, Дон Кихота и многе друге. Више о литерарним алузијама видети Јелена Фишић, Књижевне алузије у *Лолити*, рад пронађен на интернет адреси <http://www.scribd.com/doc/15427290/Knjievne-aluzije-u-Loliti>, страница последњи пут прегледана 25. маја 2017.

за тим дететом само први доказ унутарње особености? Када покушавам да анализирам властите жудње, побуде, поступке и тако даље, препуштам се својеврсној ретроспективној уобразиљи која аналитичку способност храни неограниченим алтернативама (подвукла Ј. М.) и чини да се сваки дочарани пут рачва и поново без краја грана, у разлуђујуће сложеној перспективи моје прошлости. Убеђен сам, међутим, да је на известан магичан и судбоносан начин Лолита започела са Анабел” (Набоков 1988: 13–14). Ове неограничене алтернативе и разлуђујуће сложена перспектива прошлости, као и гранање догађаја и ситуација, утичу на појаву сумње код читаоца у истинитост и целовитост интерпретације коју нам нуди главни јунак. Ови непоуздани квалитетиви стоје насупрот ретроспекцији и анализи које су, како и сам приповедач нешто касније закључује, производ извесне рационализације догађаја из прошлости.

Ситуација у којој је приповедач у првом лицу извор нарације јесте веома специфична за све нивое текста и утиче на свеукупна књижевноуметничка средства приповедања, па и на присуство елемената популарне културе. Оваквом приповедачу романописац поверава „сам облик његовог романа” (Русе 1995: 34), тако да роман исприповедан у првом лицу приповеда и пустиловину главног јунака/наратора, али и пустиловину сопственог формирања, па „Хамберт у роману *Лолита* своју животну трагедију претвара у приповедачки тријумф” (Пауновић 1997: 284). Оправдавајући и објашњавајући злочин, приповедач користи стваралачку имагинацију и ретроспективно, приповедајући уз помоћ сећања, реконструише не само догађаје већ и утиске, осећања и најситније појединости свакодневног живота проведеног са Долорес. Накнадној реконструкцији подлеже чак и Ремсдејлски дневник, својеврсна *песма у прози*, кога Хамберт за потребе приповедања и одбране изнова пише, јер је оригинални дневник уништен.¹⁷ Оваквим поступањем Набоков између осталог пародира и дневничку прозу као жанр, који је обележен тиме што се пише непосредно из дана у дан и тиме представља изразито документарни текст и поуздано сведочанство о протеклим догађајима. Дневник у роману *Лолита* представља не само динамички мотив који обезбеђује преокрет и покреће радњу у потпуно другом смеру већ је веома важан документ и са становишта Хамбертове одбране јер показује до које

17 Детаљније о овоме в. Пауновић 1997.

мере су његова осећања према Долорес била снажна, фатална и судбоносна и представља „доказ да нестанак објекта обожавања нимало није умањио његову силину доживљаја” (Исто 113).

Ова силина доживљаја формира Хамберта као мелодрамског љубавника који своју љубав остварује кроз сталну напетост и невероватне преокрете у оквиру мелодрамског заплета и љубавног троугла Шарлота – Хамберт – Лолита. Претеривање које је присутно у мелодрамски формираном љубавнику какав је Хамберт можемо протумачити као елемент популарног у овом јунаку, уколико усвојимо елементе Фискеове концепције популарне културе, према којој популарна култура тежи претеривању, а претеривање је значење које је измакло контроли, чиме се пробијају границе норми владајуће идеологије или специфичног текста. „Претеривање обухвата елементе пародичног, а пародија нам омогућава да се ругамо конвенционалном, да избегнемо његов идеолошки утицај, да његове норме окренемо против њих самих” (Фиск 2001: 133). Хамбертова мелодраматичност, која често завршава иронично-пародијским патосом, није само елемент популарног у овом јунаку, већ је допринос како природи и карактеру овог лика, тако и свеукупној жанровској структури и значењу романа. У концепцији Хамбертовог лика има мање елемената популарне културе у односу на остале јунаке романа, међутим, и на нивоу овог лика се остварује кореспонденција популарног и уметничког. Поред евидентне *субверзивне* пародичности, у концепцију Хамберта, као главног јунака, инкорпорирани су и елементи који припадају типским, клишетираним, популарним јунацима литературе и који додатно иронизују структуру Хамберовог лика, као што су елементи јунака лажова, заводника, мелодрамског љубавника, али и превареног и остављеног љубавника.

Свакодневни живот као део популарног

Хамберт није само непоуздани приповедач, већ је његов поглед онеобичен јер је то поглед странца на ново окружење коме није наклоњен. Поглед странца на Америку и на људе који у њој живе је у овом роману изразито ироничан, са снажном тенденцијом критиковања онога што спознаје. И сам „приређивач” Џон Реј у уводном тексту примећује ову приповедачку тенденцију и у *Предговору* изриче став поводом увида и судова који се тичу природе америчког друштва и пише:

„Многа од његових узгредних мишљења о људима и пределима ове земље – смешна су” (Набоков 1988: 7). Набоков је у овом роману испричао причу о необичној љубави, али је и подједнако приказао свакодневни живот у послератној Америци, и то како у стајним тачкама Хамбертове пустоловине у Ремсдејлу и Бирдслију, тако и на америчким путевима и мотелима-преноћиштима. Приказујући начин живота готово типичне америчке удовице Шарлоте и других породица и људи у Ремсдејлу и Бирдслију, Набоков скицира основне елементе америчке свакодневице.

Свакодневни живот се према културолозима конституише деловањем популарног, па тако изглед и садржај свакодневног живота просечног човека умногоме одређују управо они елементи који припадају подручју популарне културе, а који су и сами засновани на некаквој врсти рутине. „Политика популарне културе политика је свакодневице. То значи да она делује на микрополитичком нивоу, а не на макронивоу, и да је прогресивна, а не радикална. [...] Политика популарне културе је микрополитика, пошто ту она може играти значајнију улогу у тактици свакодневног живота” (Фиск 2001: 68). Елементи популарне културе присутни на овом нивоу текста, а који се остварују као низ већих или мањих социокултурних есеја и проницљивих запажања о америчком начину живота, бројни су. Набоков је уочио значајне специфичности америчког друштва које се тичу како навика и рутине свакодневног живота, тако и школе и образовања, култа америчког сна и целокупног културног модела. Пустоловно путовање које је обухватило целокупну Америку омогућило је Хамберту извесну општост у закључцима, јер му је обезбедило ширину погледа, али је такође део једног слоја субкултурног начина живота послератне Америке. Путовање као протест и *урлик*, путовање без конкретног циља омеђено случајним преноћиштима дуж путева, са намером супротстављања владајућим нормама и правилима живота и са интенцијом упознавања правог живота и стицања разноврсних искустава, која се касније претачу у литературу, јесте субкултурни модел који ће постати значајан културолошки и књижевни феномен материјализован у бит-покрету и битничкој књижевности у другој половини шесте деценије XX века.¹⁸ Сам

18 Везе *Лолитте* и битничке књижевности постоје и на нивоу жанра. Свакако ове везе су посве случајне, али се *Лолитта* може у једном свом виду тумачити као претеча Керуаковог романа *На пуцу*. О овоме и о жанровској поливалентности в. Пауновић 1997.

прелазак Хамберта у Америку је и иронично остварење његовог америчког сна,¹⁹ који није могао да материјализује у Европи, с једном значајном и ироничном разликом: за Хамберта Америка није обећана земља у смислу посла и зараде, иако је то примарни и спољашњи мотив његовог пресељења, већ у смислу остварења његових перверзних сексуалних жеља.

Популарни ликови

Значајан продор елемената популарне културе остварује се на нивоу изградње ликова. Сви ликови са којима Хамберт долази у контакт у Америци представници су тадашњег просечног америчког начина живота: почевши од Шарлоте и људи у Ремсдејлу и Бирдслију, преко Долорес Хејз, па све до Клер Квилтија. Главни Хамбертов противник Клер Квилти је представник оне популарне културе која се уобличава на прелазу 40-их на 50-те године XX века, а чији је један од основних генератора филмска индустрија, пре свега *фабрика снова* Холивуд. Клер Квилти је популарни драмски писац и режисер, представник Холивуда, монденског и контроверзног начина живота познатих личности; он је део популарне културе, али и човек који овакву врсту културе ствара. Квилти је конципиран као противник, као Хамбертов двојник, као његов алтер его, али и као нечиста савест која се постепено материјализује. Колико год да су њих двојица у одређеним деловима својих личности слични, изграђени су као супротности и њихов сукоб се испоставља као кључан за развој другог дела романа и за судбину главних јунака. На страни Хамберта је европско образовање, висока уметност и култура, која почива пре свега на француском школовању, а на страни Квилтија је културни модел намењен широкој, козументској публици. Супротност висока култура/популарна култура се осликава преко супротстављености и сукоба Хамберта и Квилтија и, с обзиром на начин на који је сукоб разрешен, могли бисмо алегоријски читати епилог овог сукоба као пораз и једне и друге опције у култури. На роман *Лолита* је на овом нивоу могуће применити херменеутички поступак алегоријског тумачења с обзиром на репрезентативност, полисемичност и симболичност ликова и ситуација.²⁰ Уколико би

19 Албахари у свом тексту о Набокову констатује да је између осталог *Лолита* и „књига о америчком сну”.

20 Роман *Лолита* је алегоријски тумачен и као роман у коме је приказана Америка у канцама Европљанина.

алегоријски кључ за Хамберта била висока култура, а за Квилтија популарна култура, њихов сукоб бисмо могли на алегоријском нивоу да тумачимо као сукоб популарног и високо уметничког. С обзиром на то да је сукоб Хамберт–Квилти разрешен Хамбертовим убиством противника, могли бисмо да закључимо да висока уметност односи победу над популарним и тривијалним. Међутим, у последњем сусрету Хамберта и Долорес, Хамберт остаје у потпуности поражен њеном потенцијалном одлуком да би се пре вратила Квилтију него што би била поново са њим *мрачним*. У овој високо емотивној сцени Хамберт је суштински поражен и пре последњег окршаја са Квилтијем. Додатак алегоријском тумачењу је свакако и епилог романа дат на његовом самом почетку у оквиру предговора приређивача из кога сазнајемо да је Хамберт, такође, мртав, да је умро у затвору од коронарне тромбозе не сачекавши пресуду, дакле, његово сопствено тело га је *изневерило*, престало је само себе да одржава у животу, затровало се и уништило. Алегоријски кључ нам након оваквог сазнања може понудити другачије решење сукоба ова два дискурса од малопређашње победе уметничког. Уколико смо Хамберта схватили као алегорију високе културе, можемо да закључимо да је у сукобу са популарном културом нужна смрт уметности која је саму себе затрвала, а тада бисмо могли да роман *Лолита* посматрамо као дело које нам нуди донекле нихилистички поглед на судбину културе и уметности на свим њеним нивоима.

Права и истинска трагедија овог романа, ипак, лежи у судбини главне јунакиње, која је једини до краја трагичан лик. Долорес Хејз је јунакиња обликована најпријемчивијим облицима популарне културе у Америци тог времена, а приликом изграђивања ове јунакиње Набоков није пропустио да покаже на који начин просечна деца у унутрашњости Америке одрастају и које моделе усвајају као сопствене узоре. Долорес Хејз одраста читајући стрипове и илустроване часописе и угледајући се, са једне стране на једнодимензионалне стрип јунаке, а са друге стране на подједнако једнодимензионалне и мистификоване филмске звезде о чијој судбини и начину живота сазнаје из булеварске штампе. Њена соба је облепљена постерима и рекламним плакатима, а намештај у њој је затрпан стриповима. Она жели да постане филмска звезда и тако себе и замишља, па ће у другом делу романа почети да остварује свој сан учешћем у школској представи, а све док је Квилти не примора да снима порнографске филмове и тиме јој разбије илузије о будућој

слави и успеху, она ће остати уз њега. Говорећи о духу тадашњег времена, Едгар Морен примећује: „Стрипови и амерички филмови ће наметнути владавину јунака без породице. Превасходна херојска тема – митолошки јунаци су сиротани или ванбрачна деца богова, као што су Прометеј и Херкул. Али тема је савремена у том смислу што се не зна ништа о родитељима јунака, не зато што постоји нека тајна у вези са њиховим рођењем, већ што је то назначаване просто и потпуно запостављено. Један човек и једна жена, сами у животу, сусрећу се и пркосе судбини” (Морен 1967: 170). Даље Морен закључује како у популарној култури постоји средишња зона у којој нема теме о родитељима и како њихова невидљивост заузима значајно место у америчком филму. Ако бисмо Долорес посматрали из ове перспективе стрип-јунакиње, могли бисмо да уочимо одређене сличности са узорима на које се угледа. Она је дете без оца, у лошим односи са мајком, која жели да је удаљи од себе. На нивоу лика Долорес Хејз можемо да применимо Фискеову теорију о три типа текстова популарне културе: примарним, секундарним и терцијарним (в. Фиск 2001), где би примарни текстови били директни производи културне индустрије, а у случају Долорес би то првенствено били филмови, стрипови и популарна музика. Секундарни текстови су они који се на ове примарне непосредно односе, као што су рекламе, критика, приче у часописима, а терцијарни текстови се одвијају у свакодневном животу и под њих можемо да подведемо опонашање и имитирање познатих личности, усвајање популарних начина говора, облачења и понашања уопште. Долорес популарну културу усваја на сва три поменута нивоа. Ако бисмо претпоставили да је Долорес некритички усвајала судбину јунака о којима је читала и прижељкивала слободан начин живота, као део култа слободе развијаног у популарној култури, а својственог овим фикционалним јунацима, могли бисмо да утврдимо мотивацију њеног понашања на почетку авантуре са Хамбертом, са којим се она са једне стране на дечји начин безазлено, али са друге стране еротски изазовно поиграва, у оба случаја не претпостављајући озбиљност последица. Она целокупно искуство са Хамбертом доживљава као авантуру и забаву све до тренутка у коме схвата да је истргнута из уобичајеног, подразумевајућег и устаљеног поретка. Тада, у тренутку када авантура престаје да буде игра и узбуђење, а постаје озбиљан преступ против онога што је прихваћено као пожељни начин живота и општи морал, касније и бекство од опасности и гриже савести, кристалишу се проблеми

у комуникацији и у односима унутар овог несвакидашњег пара, проблеми којих обоје постају свесни и који се даљим развојем радње све више компликују и усложњавају, водећи ка трагичном крају и епилогу романа. Концепција јунакиње Долорес Хејз је заснована на елементима популарне америчке културе, која њу и њено понашање обликује и чији је она производ, али је њена судбина крајња иронизација и преокретање онога што се популарно намеће као начин живота и исход животних ситуација. Трагична судбина и смрт на породилској постељи Долорес Хејз у потпуној је супротности са покултурним култом среће, свакодневног живота и *happy end*-а и представља врхунско преокретање, иронизацију и пародирање.

При уобличавању ликова и слика свакодневног живота у роману *Лолита* Набоков се служио елементима популарне културе и тривијалне књижевности, али их је инкорпорирао, не у очекиване и клишетирани јунаке и ситуације, већ у непоновљиве и незаборавне књижевне ликове и догађаје. Улога елемената поп културе у овим слојевима романа је вишеструко значајна за формирање слојевитости јунака и за њихову вишезначност и алегоричност, али је и значајна подлога за изградњу иронијског става и елемената пародијског, који су додатно оснажени специфичним коришћењем покултурних елемената на нивоу жанра и теме овог романа.

Жанровски плурализам популарног и уметничког

Лолита је одмах након објављивања била протумачена и препоручивана као порнографски роман. Набоков је свесно у својеврсном књижевном дијалогу са литерарним наслеђем користио матрице популарне књижевности и равноправно се служио „обрасцима великог броја романескних жанрова у изузетно великом распону (који једним делом објашњава планетарну популарност *Лолите*) од оних који се сврставају у 'тривијалну књижевност', па до нечега што је писац назвао 'производом своје љубавне везе са енглеским језиком' са обиљем затрпаних литерарних алузија чије је значење доступно само публици натпросечног образовања и изузетне проницљивости” (Пауновић 1997: 102). Жанровска хибриднаост *Лолите* је остварена захваљујући прожимању елемената својствених трима књижевним родовима: епици, лирици и драми, али и упливима оних елемената који су карактеристични за специфичне романескне

врсте, као што су сентиментално-мелодрамски љубавни роман, криминалистички и еротски роман, битничка *on the road* или друмска књижевност, као и елемената исповести, дневничке и мемоарске прозе. Тривијални жанрови попут сентиментално-мелодрамског љубавног романа у првом делу и криминалистичког и *on the road* романа у другом делу издвајају се као жанровске основице на којима се изграђује главно ткиво романа. Присуство популарне културе у овом роману се остварује преко елемената и матрица тривијалне књижевности који су инкорпорирани у шири уметнички и романескни дискурс, због чега долази до прожимања популарног и уметничког и на жанровском нивоу. Основни елементи који *Лолити*у одвајају од жанрова тривијалне литературе, поред присутне мешавине више тривијалних жанрова у једном тексту, што је са становишта тривијалне књижевности недопустиво, јесу изостанак схематизма и репродуктивности дела, као и природа главног јунака, који је индивидуализиран и сложен, а не препознатљив и типичан. Са друге стране, популарни текст треба да буде произвођачки, пише Фиск, и позива се на поделу Ролана Барта на читалачке и списатељске текстове, где читалачки текст захтева суштински пасивног и дисциплинованог читаоца који настоји да усвоји значења текста као унапред дата, а списатељски текст изазива читаоца да га поново напише тако што ће му подарити смисао и конструисати му значење. Фиск сматра да је категорија произвођачког, тј. репродуктивног у смислу производње других значења и тумачења, неопходна да би се описао популарни текст. Могућност производње значења остварена слојевитошћу овог романа, на основу које могу да се конструишу многобројна тумачења и изводе разноврсне интерпретације, обезбедила је Набоковљевом роману *Лолити*а популарност и инкорпорирање и у оне делове културе који нису искључиво високо уметнички.

Популарна љубав

Популарна култура у делу *Лолити*а остварује се и на нивоу теме уколико роман схватимо као роман о љубави. Набоков овај роман пише у тренутку када љубав постаје тема која опседа популарну културу, када престаје да буде део приватног живота и постаје равноправни део јавне сфере. Третман који љубав као тема добија у популарној култури у XX веку у потпуној је супротности са љубавном традицијом Запада која се заснивала

на хришћанској дихотомији телесно/духовно, где се сексуална (телесна) љубав доживљава као грешна и супротстављена љубави душе. Деветнаести век је, на пример, према Фукоовим закључцима, потискивао готово све облике сексуалности, а свако сексуално задовољство изван хетеросексуалности је сматрано перверзијом и болешћу (Фуко 2006). Анализирајући на који начин долази до дифузности и порозности ових строго и традицијом успостављених граница, Морен пише: „Ова супротстављања се налазе у роману за народ и у филмовима првих деценија: с једне стране, невина девица или чедни јунак, с друге стране, развратна жена или срамни заводник. Почев од тридесетих година настаје мешање девичанских са прљавим темама, слабљење чисто духовне као и чисто физичке љубави у корист синтетичког типа духовне и телесне љубави заједно [...] Сексуална привлачност и сродност душа здружују се у потпуном осећању” (Морен 1967: 153).

Култ љубави у популарној култури је једна од последица опседнутости овог типа културе темом среће. Морен примећује да је тема љубави свакако једно од питања које опседа књижевност, али сматра да је својствено популарној култури да у све своје секторе унесе праву опсесију љубављу и да љубавну тематику истакне као победничку и самооправдавајућу. Основна промена коју популарна култура у схватању ове теме остварује јесте да више не приказује неоствариву љубав, дакле, ону која је увек имала препреку, или у грађанским нормама, или у породици, због чега се супротстављала табуима и фатално одређивала живот заљубљених. Чак и у грађанском роману у коме долази до значајног ослобођења љубави и који нам „непрестано пружа слику успона љубави изнад друштвених ограда: брака, породице, класе, расе, дужности, отаџбине итд.” (Исто 151–152), љубав је у неизвесној борби након које не долази до општијег пробијања забрана. Кључна промена у схватању ове теме у оквирима популарне културе, према Морену, јавља се тридесетих година XX века, када се превазилазе оквири до тада неговане романтичарске и куртоазне љубави, те се она све више повезује са сексуалним задовољством и са самодовољношћу, због чега настаје култ љубави ради ње саме. Оваква љубав се више не потчињава и себи је довољна, она престаје да буде та која се супротставља друштвеним нормама, а престаје и да буде искључиво у оквиру породице или трагична љубав са смртним исходом: „почев од тридесетих година љубав с *happy end*-ом постаје победничка. Она ломи сексуалну баријеру да би се испунила у сједињењу тела: савлађује препреке

живота да би нашла испуњење у пару; она ће одсада више бити против брака него што ће чинити његов основ” (Исто 151). Оваква љубав настаје сједињењем Ероса и Психе и може се протумачити и као производ дубоке неурозе савременог индивидуализма и интелектуализма који изналази разрешење у спајању са другим.

Да би оваква љубав остварила победу она мора да постане интеграторска и синтетичка, као и сви елементи популарне културе, како би обухватила све противречне импулсе и вредности. Љубав тако постаје главна тема филмске индустрије, а под директним утицајем филма долази и до промене схватања љубави и љубавног пара у свакодневном животу, као и начина љубавног понашања, које постаје имитаторско и подражавалачко у односу на филм.²¹ Поред филма, темом љубави се баве и сентиментална штампа и кратке вести, пишу се приче о љубавима познатих у илустрованим часописима, појављују се исповедне рубрике у којима се писмима читалаца постављају проблеми на које редакција одговара, где саветује и у оквиру којих се размењују љубавна искустава и *проблемске* ситуације. Дакле, љубав улази на велика врата у све поре јавног живота и постаје императивна и изразито доступна тема, која свакоме може да се наметне и коју свако лако може да усвоји, али и да се са неким планом одређене љубавне приче идентификује, што је кључни процес поп културе. Љубав постаје нова религиозност популарне културе, а на психолошком плану појединца се намеће мисао о потреби за љубавном авантуром, те она постаје оправдање за пустоловину. Морен пише како популарна култура не оправдава луду љубав, тј. ону љубав која себе компромитује, па поставља одређене кочнице свакој претераности јер захтева готово апсолутну, идеалну, синетичку и готово на идеалним пропорцијама конституисану љубав.

Популарна култура, дакле, на једној страни поставља забране и ограничења, а на другој страни подржава одређене проблематичне манифестације љубавног понашања. Новине тог доба оправдавају и пишу о злочинима почињеним из страсти и „обликује се тенденција у штампи, као и код пороте, да се оправда убиство које почини преварена жена или остављена љубавница” (Морен 1967: 156). У роману *Лолита* пред поротом свој злочин из страсти Хамберт покушава да оправда говорећи о силини своје љубави и стварајући о себи слику превареног мушкарца и

21 Овим имитирањем и подражавањем настају терцијални текстови популарне културе о којима пише Џон Фиск.

остављеног љубавника. Његов злочин је био предмет штампе која је пратила цео случај, а на шта нас упућује *приређивач* Џон Реј,²² а целокупна љубавна прича постаје предмет необичних мемоара који постају популарно штиво у психијатријским круговима. Са друге стране, Долорес се у *љубавној* вези са *мрачним* Хамбертом понаша онако како је научила не само од својих вршњака већ и имитирајући моделе популарне културе које усваја. Љубавна прича исприповедана у роману *Лолита* је једним својим делом она врста љубави коју подржава популарна култура, она је пустоловна, бескомпромисна, љубавнички себична, безобзирана у односу на спољашност, али суштински начин на који Набоков пише о љубави јесте иронично преокретање онога што популарна култура негује као љубав и љубавничко понашање и начин на који то приказује. И овде, у овом преокретању и иронији можемо да нађемо додатно образложење и аргументе за сложеност и слојевитост текста и за високу моралност приче на којој је писац инсистирао, што примећује и Давид Албахари, па пише, цитирајући самог Набокова, да, када одбацимо уметност речи, код овог писца откривамо „крутог моралисту који је одбацивао грех, шамарао глупост, исмејавао вулгарне и окрутне, и приписивао највећу моћ нежности, таленту и поносу” (Албахари 1988: 321).

*

Елементи популарне културе у роману *Лолита* остварени на свим нивоима текста инкорпорирани су у другачији дискурс од популарног, чиме је омогућено међусобно прожимање разноврсних елемената текста. Ови елементи присутни на нивоу тематике, жанра, ликова и скициране слике света у овом роману доприносе уверљивости приповедања и отварају многобројне могућности за рецепцију и интерпретацију текста. Попкултурни елементи су инкорпорирани поступцима постмодерног поигравања са текстом, коришћењем мотива *приређивача* и *пронађеног рукописа*, као и жанровским онеобичавањем структуре романа. Овај спој популарног и уметничког, тривијалног и узвишеног омогућио је не само стварање необичног књижевног текста већ и светску популарност романа. Коришћење елемената популарног и њихова комбинација

22 У уводном тексту овај наводни *приређивач* пише: „Радозналци могу потражити податке о злочину Х. Х. у дневним листовима из септембра 1952. године” (Набоков 1988: 6).

са озбиљним, роман *Лолита* су уврстили у дела популарне културе, а њен наслов у жаргон. Прва потврда популарности поред превода на многобројне језике је уследила већ 1960. године када је Набоков добио позив од Стенлија Кјубрика да се роман преточи у истоимени филм. Уколико филмовање романа указује на његову популарност, онда *Лолита* има двостуруку потврду, најпре у гротескном Кјубриковом филму из 1962, за који је сам Набоков прерадио текст романа за сценарио и који нуди још једну могућност интерпретације, а затим и у филму из 1997. године са Џереми Ајронсом у главној улози. *Чудесна књижа* коју је Набоков желео да покаже свом пријатељу у *атмосфери велике тајности* испоставила се на више нивоа чудесном за свог аутора. Не само да је Набокову обезбедила вишеструку сатисфакцију већ је наговестила будуће велике романи и отворила тријаду ремек-дела овог писца коју чине романи *Лолита*, *Бледа вајра* и *Ада*.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари 1998: Д. Албахари, Владимир Набоков, у В. Набоков, *Лолита*, Народна књига, БИГЗ, Београд.
- Бити 1987: В. Бити, Поглед на тривијалну књижевност данас, у *Тривијална књижевност*, пр. Светлана Слапшак, Институт за књижевност и уметност.
- Фиск 2001: Џ. Фиск, *Популарна култура*, Клио, Београд.
- Фишић, Јелена. *Књижевне алузије у Лолити*, <http://www.scribd.com/doc/15427290/Knjievne-aluzije-u-Loliti>, 25. мај 2017.
- Фуко 2006: М. Фуко, *Историја сексуалности 1, Воља за знањем*, Лозница, Карпос.
- Медарић 1989: М. Медарић, *Од Машење до Лолите*, Аугуст Цесарец, Загреб.
- Морен 1967: Е. Морен, *Дух времена, есеј о масовној култури*, Култура, Београд.
- Набоков 1988: В. Набоков, *Лолита*, Народна књига, Београд.
- Набоков – Вилсон 2005: Набоков – Вилсон, *Писма 1940–1971*, прир. Сајмон Карлински, ЦИД, Подгорица.
- Пауновић 1997: З. Пауновић, *Гушачи бледе вајре*, Просвета, Београд.
- Пауновић 2006: З. Пауновић, *Историја, фикција, мит*, Геопоетика, Београд.
- Радин 1987: А. Радин, Евентуалне формално-семантичке дистинкције, тривијална и уметничка књижевност, у *Тривијална књижевност*, пр. Светлана Слапшак, Институт за књижевност и уметност.
- Русе 1995: Ж. Русе, *Нарцис романописац*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад.

Сен-Жан-Полен 1999: К. Сен-Жан-Полен, *Контракултура*, Клио, Београд.
Шкроб 1987: З. Шкроб, Тривијална књижевност, у *Тривијална књижевност*, пр.
Светлана Слпшак, Институт за књижевност и уметност.

Jelena Milinković

**THE ELEMENTS OF AMERICAN POPULAR CULTURE IN NOVEL
LOLITA BY VLADIMIR NABOKOV**

Summary

The paper analyzes the elements of American popular culture in novel *Lolita* by Vladimir Nabokov. The first part of the paper defines the term “popular culture / literature“ which is then compared with the term “trivial literature“. The main part of the paper analyzes the narrator, characters, themes, and the representation of daily life as shown in novel. Analysis shows that the elements of popular culture are present in the display of everyday life in post-war America in the late 1940s and early 1950s, in the conception of characters, in the elements of the genre, and in the theme of the novel.

Key words

America, popular culture, *Lolita*, Vladimir Nabokov

АМЕРИКА

Уредници
Драган Бошковић
Марија Лојаница

Лектура и коректура текстова на српском
Александра Матић

Лектура и коректура текстова на енглеском
Марија Лојаница

Превод
Марија Лојаница

Ликовно-графички и технички уредник
Стефан Секулић

Издавач
Филолошко-уметнички факултет
Јована Цвијића б.б.
34000 Крагујевац

За издавача
Проф. Радомир Томић, декан

Штампа
Занатска задруга „Универзал“, Чачак

Тираж
200

Isbn
978-86-80796-13-0