

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Zsuzsa HETÉNYI (Sveučilište ELTE, Budimpešta)

DVA LICA RAJA – PORNOGRAFIJA U TEORIJI, PORNOGRAFIJA KOD NABOKOVA

Primljeno: 27. 6. 2014.

821.111(73)-31.09Nabokov, V.:176.8

U ovom ćemo radu propitati može li se oblikovati shvaćanje, pojam pornografije u umjetnosti. Kao temelj za analizu toga problema poslužio nam je Nabokovljev roman *Lolita*, koji je svojevremeno (1955–1958) izazvao skandal te bio zabranjen. Uz analizu teme u okvirima romana u radu se iznose izvori različitoga tipa i iz raznih vremena kako bismo pokazali i dokazali zašto je definiranje pojma pornografije nemoguće, ali i da taj problem izlazi iz estetičkih okvira. Čini se da je istraživanje u okvirima estetike neobično aktualno jer Europska unija još uvijek nije donijela zakon o pornografiji, i to upravo zato što ne postoji definicija pojma pornografije.

Ključne riječi: Nabokov, *Lolita*, pornografija, supkultura, tijelo, estetizacija, mitologizacija

53

Pitamo li književne teoretičare treba li Nabokovljevu *Lolitu* promatrati kao pornografski tekst, nesumnjivo će odgovoriti negativno – kao što je odgovorio i autor predgovora *Lolite* John Ray, u čijem se tekstu odbacuju optužbe te se suprotstavljaju profesionalni pornograf i erudit (Nabokov 1991: 19); Nabokov 1970: 7):¹

U cijelom se romanu ne može naći ni jedna jedina *nepristojna riječ*; štoviše, neotesan filistar [...] zgranut će se zbog njihove odsutnosti u *Loliti*. A ako bi urednik [...] pokušao ublažiti ili *izbaciti one prizore* koji se [...] mogu učiniti “sablaznjivima” [...], tada bi valjalo posve odustati od objavljivanja *Lolite* jer su baš ti prizori [...] zapravo *konstrukcijski nužni elementi* u razvoju tragične pripovijesti koja se neprestano kreće prema onomu što se može nazvati samo moralnom apoteozom (isto).

¹ Autorica se u analizi koristila i engleskim originalom (Nabokov 1970) i ruskim autorskim prijevodom (Nabokov 1991). Prijevođe na hrvatski jezik u ovome članku potpisuje prevoditeljica.

Rayeva argumentacija govori o tome da u romanu nema nepristojnih izraza, a scene koje bi mogle izazvati sablazan (*aphrodisiac*) u funkciji su razvoja radnje koja se kreće prema moralnoj apoteози. Problem je te popularne argumentacije – koja se svodi na tvrdnju da umjetnost ne može biti pornografska – u tome što ni umjetnost ni pornografija nisu jasno terminološki određene.²

Slični su problemi i s drukčijim tipom argumenta, odnosno s podjelom na visoku kulturu i subkulturu. Rea je upozorio na to da u pornografskim časopisima nailazimo i na ljepotu i na umjetničku obradu (Rea 2001): ista fotografija gole Marilyn Monroe na stranicama časopisa *Life* smatrat će se umjetničkom, na stranicama *Playboya* – umjereno pornografskom, a u *Hustleru* – isključivo pornografskom jer recepcijska namjera ima odlučujuću ulogu.³ S druge strane, Manchester, MacKinnon i Dworkin (1997, 1987 i 1991) upozorili su na to da se elementi tvrde pornografije, prikaza nasilja te kršenja zakona i morala čak i u svojim krajnjim oblicima mogu reprezentirati i u visokoj kulturi (naravno, ne na razini normativnoga ili životno prihvatljivog). Kriteriji i kategorija pornografije subjektivni su i nepostojani te se mijenjaju ovisno o društvenim konvencijama, koje pak uvjetuje vrijeme.⁴

54

Pitanje estetskog principa, odnosno može li se povući granica između umjetnosti i pornografije postavljalo se u pravom kontekstu upravo kad se objavljivala *Lolita*, no ne u vezi sa skandalom povezanim s tim romanom, nego u vezi s romanom Davida Herberta Lawrencea. Ta je činjenica utoliko zanimljivija što autor u vrijeme suđenja već trideset godina nije bio među živima, odnosno sudilo se tekstu, a ne autoru. Pitanje o odnosu teksta i seksa postavljeno je zbog kršenja stoljetnog zakona o opscenosti (1857) u Velikoj Britaniji, prvoga takvog u svijetu. U četvrtom članku novoga zakona pojavljuje se kategorija "društvena korist": odnosno pornografski su elementi opravdani ako je tekst napisan "u interesu znanosti, književnosti ili obrazovanja, ili s nekim drugim društvenim ciljem" (Hall 1960: 289; Whiting 1998: 860)⁵. Kingsley Amis, koji se bavio pitanjem književne primjerenosti *Lolite*, povezo je estetske principe s moralnima iz 1959: ako je djelo loše, znači da je loše i s moralnoga gledišta ("bad as a work of art – that is, and

² Zbog toga u Europskoj uniji ne postoji zakon o pornografiji (Parti 2008).

³ U skladu s njegovim zaključkom pornografija se definira kao proizvod komunikacije koja ima određeni cilj: buđenje seksualne želje.

⁴ Ono što se nekada smatralo opscenim danas se može smatrati mekom erotikom.

⁵ "Opće dobro": "u interesu znanosti, književnosti, umjetnosti, obrazovanja, ili bilo kojeg drugog predmeta od zajedničkog interesa".

morally bad") (Amis 1959: 635; cit. prema Whiting 1998: 861; v. također Koppelman 2005). Kao što je vidljivo, ta su određenja posve proizvoljna.

U opširnim analizama komunikacije s tobože pornografskim sadržajem pozornost je usmjerena prije svega na dva faktora: na primatelja (čitatelja, gledatelja) i na samu poruku (na predmet-objekt percepcije). Pitanje je li poruka namjerno pornografska odbacuje se u ime neuvjerljivosti same intencije – kao prvo, ne smije se nagađati o autorovoj namjeri (je li on htio ili nije htio napraviti pornografiju), kao drugo, interpretacija pornografije nije u njegovoj moći. Kategorije pornografske reprezentacije ne mogu se definirati na temelju tih triju faktora (autor, primatelj-subjekt i objekt njegove percepcije).

Pravni je obrat sadržan u tvrdnji da je pornografija sve ono što izaziva uzbuđenje. Izjava da književnost, među ostalim emocijama koje potiče, ne može i uzbuđivati (engl. *lust, desire* – požuda, želja, žudnja) nije samo problematična, nego i besmislena (Trilling 1958). Upravo suprotno, osjećajna i intelektualna stimulacija među središnjim su funkcijama umjetnosti. Emocionalne su reakcije obično praćene tjelesnima – bilo bi neobično proglasiti nedoličnima plač, smijeh, uzdahe i – fiziološku želju.

Ako bismo pak ustvrdili da se pornografija definira s obzirom na primatelja, odnosno da pornografiju pronalazi onaj tko je ima namjeru pronaći (Rea 2001; Strohl 2012) – morali bismo se odreći aspekta recepcije koji uključuje subjektivnost i jedinstvenost primateljeva gledišta. I u *Loliti* se upotrebljavaju najjednostavniji falički predmeti (kobasice, pištolj) kao očigledne metafore-eufemizmi, koje su uobičajene i u književnosti i u vicevima. Oni kod svakoga čovjeka mogu izazvati erotske asocijacije i odgovarajuće fizičke reakcije – ako je on sam na to spreman u tom trenutku. Nabokov je uvijek bio spreman na stvaranje najjednostavnijih i najsloženijih semantičkih igara s erotskim podtekstom. Kao što je E. Naiman pokazao, takva se dvosmislenost provlači kroz cijelo Nabokovljevo stvaralaštvo (Naiman 2010).

Dakle, iz govornog smo čina sljedeće elemente izbrisali kao neupotrebive za kategorizaciju: prenositelja poruke-autora (intenciju), primatelja-čitatelja/gledatelja s njegovom subjektivnošću i sam objekt-poruku. Nitko se, međutim, nije bavio komunikacijskim kanalom koji ih povezuje i koji bih zbog jasnoće nazvala poljem – s obzirom na to da se nalazi u sferi djelovanja svih triju elemenata i među njima – povezanim i odvojenim putovima. Tu je vezu moguće vizualizirati uz pomoć trokuta, pri čemu poljem nazivam prostor između bočnih linija-putova koji nalikuje na prirodno i magnetsko polje. Pozornost treba usmjeriti na kodove koji u najvećoj mjeri određuju to polje, što je po mojem sudu ključno u definiranju pornografskog.

Kodovi kanala, odnosno onoga polja koje se u književnosti i umjetnosti iskazuje uz pomoć umjetničkih postupaka, posebnoga jezika umjetnosti, prepoznaju se i razumiju samo ako se percepcija odvija istovremeno s razumijevanjem koje se povezuje s umjetničkom recepcijom. Drugim riječima, ako se percepcija prikazanoga podvrgava svjesnom dekodiranju koje je praćeno čitateljvom/gledateljvom sviješću o tome da je objekt koji čitaju/promatraju prikaz, ne može se odrediti kao pornografska (čak i kada izaziva uzbuđenje). Naglasak se u mojem tumačenju stavlja na aktivaciju spoznaje, koja je jedina sposobna za razotkrivanje manipulacije, toliko važne u komercijalnoj pornografiji. Dekodiranje stvara distancu. Zamislimo analizu tvrde pornografije iz te vizure: onaj tko je upućen u umjetnost može procijeniti glumce, postupke režije, efekte, osvijestiti automatiziranost i vulgarnost režije, njezinu himbenost, drugim riječima, on primjećuje i stvara distancu. Potrošač pak pornografskoga, želeći postići samo fizičko zadovoljstvo, pokušava smanjiti distancu i, naprotiv, sve što vidi želi približiti sebi; bliže tijelu, bliže djelu. Tijekom takve recepcije eliminira se distanca te se prikazano poima kao neposredan ekvivalent života, tj. ne osvješćuju se drugotnost modela i semiotičnost sustava. Tako će postupiti potrošač koji nije prošao inicijaciju u jezik umjetnosti, ne-znalac.

56

Osviješteni je čitatelj ili promatrač umjetnosti također sklon vjerovati prikazanom od prvog trenutka recepcije, no pritom je svjestan da je riječ o drugotnoj, a ne prvotnoj (neposrednoj) realnosti.⁶ Razliku između tih dviju vrsta recepcije lako je ilustrirati i uz pomoć Bahtinove teorije karnevala, u kojoj su najopsceniji tjelesni detalji i činovi najuže povezani sa zajedničkim i koherentnim sustavom narodne spoznaje. Izvanjski promatrač, nemajući pristup kodovima te svijesti, vidjet će samo vulgarne scene razvrata koje odgovaraju pornografiji. Rečeno sugerira da je pornografija povezana samo s mimetičkim oblicima prikazivanja – tekstovima, slikama, fotografijama i filmovima koji vjerodostojno prikazuju istinu. (Ne postoji pornografska glazba – Ravelov *Bolero* može se nazvati samo erotičnim.) Mimetičko polje prikaza lakše je optužiti za pornografiju – zbog njegove vjernosti životu, a apstraktno – teško ili tek uvjetno. Mimetička kvaliteta pisanih i vizualnih pornografskih prikaza približava kategoriju pornografije preslikavanju i, konačno, kiču.

U skladu s time, pornografska i umjetnička recepcija razlikuju se s obzirom na kriterij primjene ili neprimjene, prepoznavanja ili neprepozna-

⁶ Djeca vrlo jasno određuju granice igre i bajke, čak i kad se potpuno emocionalno prepuste.

vanja umjetničkoga koda.⁷ Percepcija može biti potrošačka ili usmjerena na dekodiranje.⁸ Nabokov je radio za dekodiranje – višekodiranost *Lolite* usmjerena je na rušenje, eliminaciju pornografskih stereotipa. Estetizacija retorike prvi je postupak eliminacije pornografije u *Loliti*. Pornografija se uvriježeno i dominantno razmatra u dvama teorijskim diskursima, u zakonodavstvu i filozofiji estetike (i u srodnoj književnoj kritici). Upravo se s tim dvama kontekstima čitatelj upoznaje na prvoj stranici romana: cijeli se narativ Humberta Humberta (dalje: H. H.) artikulira kao njegovo pismeno priznanje pred sudom, s ponovnim obraćanjima porotnicima, te on (kasnije) navodi niz presedana iz povijesti prava kako bi opravdao svoju pedofiliju.

Estetski kontekst – visoka kodiranost, zasićena instrumentacija, estetizacija retorike prvog odlomka – od prvih redaka premješta pripovijedanje u visoke registre romantične liričnosti.⁹ Na površini se pornografija gubi time što su spolni organi nazvani metaforama, spolni odnosi nisu opisani, djevojčica se ne prikazuje nedodirnutom u sceni napastovanja, nego je upravo ona predstavljena kao inicijatorica seksualnih igara, zbog čega nije riječ o pravome incestu. Nabokov sustavno uništava pornografske stereotipe i na razini sižea: osim očite vulgarizacije uvode se i romantičarski klišeji (otmica

⁷ Pojedinci koji šalju novac kako bi pomogli jadnim junacima televizijskih serijala o robovlasničkoj epohi idealni su potrošači pornografije i reklama. Iz toga proizlazi još jedan zaključak: širenje pornografije društveno je pitanje i problem edukacije masa.

⁸ Nešto slično zrcali pojam "kodirano ikoničko" Rolanda Barthesa, kojim se služi u interpretaciji fotografije, razdvajajući denotaciju i konotaciju kao dvije razine iste metode pristupa, no istovremeno ih uopćavajući kao mogućnosti kodiranja koje ovise isključivo o recepciji. Među njegovim kratkim analizama fotografije još se jedna može povezati s analizom pornografije – razmišljanje o pobuđivanju želje. On ne govori o seksualnom uzbuđenju, nego o želji za transferom na mjesto koje je prikazano na slici. U tom osjećaju želje on razlikuje empirijski, onirički i fantazmagorijski te ga opisuje kao dvostruko kretanje: naprijed, u utopijsko vrijeme, i obratno, u dubinu Ja, kojemu se čini da je na tome mjestu već bilo. A mjesto na kojem su svi već bili i na koje se žele vratiti jest majčino krilo. U slučaju pornografije želja se također može definirati tim dvostrukim kretanjem fantazije, odlaskom i povratkom (Barthes 1980: 60–62).

⁹ Ta je liričnost, koja probija i iz stila H. H.-a, podnošljiva samo u kontrapunktu s ironijom, u Nabokovu tako svojstvenom dualizmu patetike i ironije stila. Ovdje se ne možemo zaustavljati na višeslojnosti romanescne naracije, na tome da jezične razlike između govora H. H.-a u prvom poglavlju i govora autora predgovora (John Ray) naglašavaju stilske razlike. Jezik H. H.-a je – kao što su to već detaljno analizirali književni kritičari – usmjeren na varku kojom se čitatelj hvata u klopku suosjećanja s pedofilom koji psihički uništava i fizički osramoćuje maloljetnu djevojčicu. Usput valja spomenuti da se pedofilija ne ubraja u MacKinnoninih osam kriterija pornografije (MacKinnon 1987: 176), od kojih se dva, unatoč tomu, mogu pronaći u *Loliti*: djevojčica je prisiljena na snošaj s pohotnikom protiv svoje volje i pritom joj je ograničena osobna sloboda. Njezini su kriteriji koncipirani kako bi omogućili osvješćivanje seksualnog poniženja žena u pisanoj i vizualnoj reprezentaciji.

djevojke, ljubomora, lov na objekt ljubavi, pokoravanje djevojke riječima). No Nabokov ne staje na tome, nego se koristi metodom mitologizacije i simbolizacije erotskih motiva, slijedeći pritom obrasce renesanse, epohe u kojoj se pod koprenom prikaza mitoloških scena i junaka, pod izlikom okretanja antičkoj umjetnosti, pojavio kult slobodnog odnosa prema tijelu (koje je umrtvila službena kršćanska kultura). Renesansni kulturni kodovi, imena Petrarce i Dantea u *Loliti* imaju funkciju udaljavanja od pornografskih konotacija. Organsku vezu toga aspekta Nabokov osigurava tako što svoga H. H.-a čini filologom koji, uza sve to, potječe s obala Sredozemnog mora. U stil H. H.-a na taj se način lako upisuju reference na faune, Prijapa, Veneru, Dijanu i dr. Mitologizacija stavlja drukčiji naglasak i na pripovjedačevu teoriju o nimfeticama kao maloljetnim razvratnim djevojčicama.

58 Veliku ulogu u mitologizaciji ima demonizacija figure Lolite. Demonizacija je predočena u dvojakom ključu: površni stereotip poročnosti sublimira se aluzijama na Lilit. Kako pripovjedač piše o sebi: "Humbert je bio potpuno sposoban imati snošaje s Evom, no Lilit je bila ona za kojom je žudio" (Nabokov 1991: 10). Figura Lilit nositeljica je jednoznačne i moćne konotacije smrti, što je neočekivano povezuje s drugim mitološkim tekstovima, Perzefonom i Kirkom (i s bliskim motivima topole, spilje, svinje i psa) (Hetényi 2007b, 2008, 2011).

Naravno da tema smrti, koja je onostrana sama po sebi, nije neočekivana u Nabokovljevu stvaralaštvu, ona se nalazi u središtu njegova opusa. No iznenađuje njezina sveprisutnost ili čak neraskidivost od teme erotike. Moja je teza o *Loliti* sljedeća: osim estetizacijom retorike, pseudovulgarizacijom u siže i mitologizacijom motiva Nabokov i na filozofskoj razini eliminira pornografičnost priče o Loliti time što tjelesnu ljubav prikazuje u njezinu jedinstvu sa smrću – raj je predstavljen istovremeno kao carstvo senzualnog blaženstva i kao nešto onostrano. Nabokov daje samo jednu mogućnost slušanja iskrenih Lolitinih riječi – i te su riječi o smrti: "Znaš, kod smrti je užasno to što je čovjek potpuno prepušten sam sebi" (Nabokov 1991: 313).¹⁰

Seksualno blaženstvo u *Podvigu* naziva se virenjem u raj (*peek into the paradise*, Nabokov 1971: 45), pri čemu se engleska riječ "virenje" podudara s izgovorom riječi *peak* / rus. *pik*, odnosno najviša točka. Ta se metafora u romanu realizira stalno iznova, lajtmotivski.¹¹

¹⁰ U romanu se neprestano ponavljaju fraze "do smrti se htjelo", "besmrtni dan", "smrtno se bojao", "smrtonosna voda".

¹¹ Martin doživljava graničnu, ekstatičnu situaciju zbog blizine smrti na stijeni, u planini i ispred pištolja pijanoga razbojnika noću (koji Martina naziva Mrtvac-Ahmetom, rus.

Doživljaj granične situacije između života i smrti – bio to orgazam, smrtna opasnost ili bilo kakav trijumf, može se poimati kao svojevrsna nirvana, odvajanje duše i duha od tijela. Sekunde smrti i blaženstva svejedno se proživljavaju u samoći, kao posljedica nestanka svijesti.¹² Ta usporedba potiče pitanje: ako je povratak moguć iz jedne nirvane, je li moguć i iz druge? Pritom se ne smije zaboraviti da za Nabokova onostrano nije odjeljivo od metafizičkoga prostora u kojem se nalazi njegov otac.

U *Loliti* nema manje smrti i manje motiva smrti nego u nekim Shakespeareovim dramama. Ta se činjenica čitatelju otkriva prije početka same radnje romana – i to je jedna od funkcija one tobožnje “pogreške” u strukturi, kada se već u predgovoru govori o smrti svih junaka, prije nego što su u romanu predstavljeni i prikazani. Štoviše, već se u prvim recima romana govori o tome da autor teksta nije samo udovac, nego da je i mrtav (odjednom dvije smrti u jednoj frazi). On u prvome odlomku riječima pripovjedača, samog pokojnog udovca, govori o tome da je on ubojica – tj. predviđa se još jedno truplo.¹³

Žena ‘Richarda Schillera’ umrla je pri porodu rodivši mrtvu djevojčicu, 25. prosinca 1952. godine u dalekom sjeverozapadnom naselju Gray Staru. [...] Grobari koji su spomenuti u memoarima ‘H. H.-a’ nisu javili je li tko ustao iz groba (Nabokov 1991: 18).

To da je gospođa Schiller zapravo sama Lolita, bit će jasno tek nakon 60 poglavlja i tristotinjak stranica. Lolitino ime u suzvučju s imenom Lolit¹⁴ definira njezinu smrtonosnu prirodu, koja usmrćuje i svoju novorođenu ili, točnije, novoumiruću kćer.¹⁵ I Lolitin je brat umro nakon rođenja, umro je i njezin otac (u *Loliti* Stanleyja Kubricka urna s očevim pepelom nalazi se

Umer-Abmet, engl. *Dedman-Akmet*, (Nabokov 1971: 24). Ime Ahmet sastoji se od elemenata “smrt” i “Bog” (onaj kojega je blagoslovio Bog ili onaj koji hvali Boga). Posljedično ispada da je on glumac, a scena na kauču opisana je kao iz scenarija.

¹² Usp. Tolstojevu *Kreutzerovu sonatu*, kada Pozdnyšev iznosi svoje misli o opasnosti glazbe riječima koje funkcioniraju kao eufemizam za erotski doživljaj: “Zbog glazbe bih zaboravljao na samoga sebe, na svoje pravo stanje, ona me prenosi u neko drugo, ‘ne svoje’ stanje: pod utjecajem glazbe čini mi se da osjećam ono što zapravo ne osjećam, da razumijem ono što ne razumijem, da mogu ono što ne mogu” (Tolstoj 1890).

¹³ Pogreške su u njegovu tekstu nazvane spomenicima (nadgrobnim, *tombstones*).

¹⁴ Koje ima zajednički korijen s riječju “noć” na starožidovskome.

¹⁵ Ustajanje iz groba je, možda, referenca na Perzefonin povratak iz carstva mrtvih.

na kaminu).¹⁶ Otac prividno sudjeluje i u sceni na kauču, koju sam H. H. opisuje kao scenu iz filma:

Glavni lik: Humbert Pjevuckavi. Vrijeme radnje: lipanjsko nedjeljno jutro. Mjesto: salon obasjan suncem. Rekviziti: stari prugasti kauč, ilustrirani časopisi, gramofon, meksičke drangulije (*pokojni Harold E. Haze – carstvo nebesko dobrici!* – začeo je moju dušicu u vrijeme sieste...) (isto: 72).

Začarani Lovci nisu nimalo manje prividno mjesto, onamo su nekada putovali Lolitini roditelji, a i sam je H. H. prvotno planirao putovanje onamo, ali ne s Lolitom, nego s majkom Charlottom, posljednjih dana njezina života. Znači da sjene pokojnih Lolitinih roditelja u doslovnome smislu stoje nad posteljom H. H.-a i Lolite tijekom njihove prve noći. "Parodija na hotelski hodnik. Parodija na tišinu i na smrt" – tako H. H. opisuje tu noć (isto: 137).

U romanu umire cijela obitelj H. H.-a, petero ljudi iz dviju generacija; kao i Lolitina obitelj, petero ljudi iz triju generacija, umire i Annabela, prva ljubav H. H.-a (dvojnica Annabel Lee iz poeme Edgara A. Poea, ljubitelja prijelaza u onostrano); umiru i Quilty i John Farlow. H. H. razbludno mašta o brodolomu, kada će ostati "sâm s prozeblom kćerkicom putnika koji se utopio" (isto: 33). Nakon dolaska u Ramsdale H. H.-a odvoze u Lolitin dom "u pogrebnoj limuzini" (isto: 49, *funeral car*, Nabokov 1970: 38). U tom je kontekstu moguće okriviti H. H.-a ne samo za pedofiliju nego i za određeni oblik nekrofilije.

U taj se kontekst upisuje i to što H. H. poistovjećuje nimfeticke s demonima, one "otkrivaju svoju istinsku prirodu – prirodu ne ljudsku, nego nimfetičnu (tj. demonsku)" (isto: 29), H. H. traži u njima "dušeubojitu divotu"; H. H.-u je za razmišljanje o nježnosti važna materijalnost tijela i truljenja istodobno: "naslućujem neizrecivu, neporočnu nježnost koja izbija iz mošusa i nečisti, iz kala i smrti" (isto: 59). Erotski je osjećaj opisan u dvostrukome semantičkom registru: "svaki je moj živac [...] kao obručem stegnut i kao svetom pomašću pomazan osjetom njezina tijela – tijela besmrtnog demona u liku malene djevojčice" (isto: 158). Osim na vaginu, stegnuti obruč upućuje i na gušenje, a svetom se pomašću može ne samo milovati tijelo nego i balzamirati mrtvaca.¹⁷

¹⁶ Sam je H. H. rano ostao bez majke i voljene tetke Sybill, koja je predviđjala dan svoje smrti, zatim je smrt njezina supruga, tetka H. H.-a, dovela H. H.-a u Ameriku.

¹⁷ U tom kompleksu metafora erotike i smrti nesumnjivo važnu ulogu ima Nabokovljeva invarijanta nimfeticke kao stadija metamorfoze leptira, kao i teatralnost metamorfoze žena između demonskog i andeoskog. Demonska strana Lolite vidljiva je u neobičnoj japanskoj

Mikroanalize teksta mogle bi se bez poteškoća umnožavati kako bismo pokazali da u Nabokovljevoj koncepciji *Lolite* seksualni doživljaj ne potvrđuje život, nije produktivni princip (posve ne-bahtinovska koncepcija).

Horizontalno, nepokretno golo tijelo, oblik odsutnosti emocija i lišenosti želje, duše i duha, dvojedinstvo fizičkoga oklopa tijela i individualnosti razotkriva takvu fizičku nagost tijela koja podsjeća na nagost trupla i – izazivajući takvu asocijaciju s truplom – navodi na misao o truljenju materije.¹⁸ Takva *truplizacija* može nastati i kao rezultat detaljizacije, prikaza raskomadanih detalja tijela.¹⁹ Preostalo nam je interpretirati to dvojedinstvo smrti i erotike kod Nabokova. Prije svega, nazire se princip bliskosti, gotovo istovjetnosti strasti kao patnje i strasti, engl. *passion*.²⁰ Etimološki je riječ povezana s patosom (uzvišenim, uzdignutim, svitanjem), ali ju je fonetski moguće povezati i s odlaskom (engl. *passing away*). Radnja nudi i tumačenje prema kojem strast ubija, te se čini da se Nabokov svjesno igra tim sentimentalnim stereotipnim pseudočitanjem.

Razumije se da će nas spomenuta dvolikost prvo asociirati na arhetipnost veze erosa i tanatosa, međutim Nabokovljevo poimanje erosa i smrti zajedno i odvojeno razlikuje se od Freudove teorije o sukobljenosti u “nagonu” života i smrti.²¹ Nabokovljeva *erosmrt* bit će jasnija prije svega u kontekstu značenja francuskoga eufemizma za orgazam *la petite mort*, kojim se sugerira paralela između transcendentalnog doživljaja ili “novog umiranja” (rus. *peremiranie*) i stanja beživotnosti. Na to upućuje i prijevod riječi orgazam u nekim jezicima (svršavati, engl. *to come*, fr. *arriver*, mađ. *elmenni* = odlaziti).

modi: “gotičke Lolite” nose odjeću s crnom i ružičastom čipkom, izražavajući već takvim odabirom boja neokaljanost djeteta i smrtonosni vampirski razvrat (Jimenez 2008).

¹⁸ Stern smatra da je gađenje razlikovni znak pornografije – i to može odbijati i izazivati strah ili gađenje (Stern 2013).

¹⁹ Iz Kubrickova filma u sjećanju ostaje scena bojenja Lolitinih noktiju – H. H. se prema djevojčičinoj nozi odnosi kao prema pranju trupla. Drugi je primjer scena iz ljubavnog trilera *Prizemlje* (rus. *Pervyj etaž*, 1989) Igora Minaeva – skidanje prostitutkinih smrznutih čarapa vrelom vodom. Valja napomenuti da sekrecija tjelesnih sokova nije u svim kulturama povezana sa životnim tekućinama i plodnošću; primjerice, u grčko-romanskom shvaćanju ona označava presušivanje, dok u islamu i taoizmu gubiti svoje sokove znači gubiti energiju i približavati se smrti.

²⁰ Riječ sa značenjem ljubavničke strasti u engleskom se jeziku prvi put pojavila 1580. godine.

²¹ Stvar nije samo u tome što Nabokov oštro kritizira i negira presudnu ulogu seksa, nego je ključno to što u njegovim tekstovima smrt nije povezana s destrukcijom te što nedostaje implikacija tih kvaliteta u bilo kojem smjeru (dok kod Freuda sve ima svoj uzrok i objekt).

Čini se da je u toj ambivalentnosti moguće vidjeti glavni postupak eliminacije pornografskog u Nabokovljevu tekstu. Trostruko se kodiranje najbolje vidi u sceni na kauču. Retorički uzvišeni stil povezan je s mitologizirajućim kodom, biblijskim i antičkim motivima. Tu je posve očito da je zahvaljujući aluzijama na Adama i Evu, na motive golotinje i pokrivanja nagosti stavljen drukčiji naglasak, čime su oni prebačeni u sferu filozofije.²² Tijekom scene na kauču ne samo da dolazi do orgazma u samoći nego je pritom H. H. još uvijek odjeven – što nas može navesti na pomisao da je tjelesno znanje između Adama i Eve postalo moguće tek nakon i zahvaljujući spoznaji o vlastitoj nagosti, kao i o pokrivanju nagosti prvotnom odjećom, listićem.²³

Uključivanjem visoke retorike u erotično-seksualnu temu i pseudovulgarizaciju, mitologizacije u demonizaciju te – u kontekstu trećeg distancirajućeg momenta – konotaciju smrti ili onostranog Nabokov otvara široke mogućnosti za interpretaciju za koje su nužni kulturni kodovi. Za to je potrebno odustati od situacijske uvjetovanosti teksta, odnosno od poimanja književnoga prikaza kao kopije života. Nabokovljevim pripovjednim modelom čitatelj je stavljen u situaciju neizbježnoga odabira između analitičke i potrošačke recepcije. Samo je uz pomoć prvoga moguće odrediti granicu između pornografskog i kanonskog, jer nije potrebno razlučiti i raspoznati visoku i nisku umjetnost, nego odijeliti umjetnost i stvarnost te, u konačnici, tijelo i tjelesnost.

Moja razmatranja o složenom odnosu pornografije i “prošlosti” s jedne strane te erotike i ekstaze s druge detaljnije se razvijaju u knjizi o svim Nabokovljevim romanima koja je nedavno objavljena.²⁴

S ruskoga i engleskog prevela
Danijela Lugić Vukas

²² Izvan konteksta židovstva ili kršćanstva kao religije Bibliju treba smatrati mitom koji je izgubio svoj vjerski temelj te je postao arhetip, kulturni kod.

²³ Takvo se pokrivanje golotinje, neobično, u Bibliji ponavlja tijekom drugog stvaranja svijeta, nakon potopa – Noini sinovi (deseta generacija nakon Adama) moraju pokriti sram pijanoga oca.

²⁴ Zsuzsa Hetényi. 2015. *Putovima Nabokovljevih romana (Nabokov regényösvényeim)*. Budapest: Kalligram.

LITERATURA

- Amis, Kingsley. 1959. “She was a child and I was a child”. U: *The Spectator*, 6. studenoga: 635–636.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Dworkin, Ronald. 1991. “Liberty and Pornography”. U: *The New York Review of Books*, 15. kolovoza: 12–15.
- Hall Williams, John Eryl. 1960. “The Obscene Publications Act 1959”. U: *The Modern Law Review* 23, 3: 285–290. Internet. 9. kolovoza 2012.
- Hetényi, Zsuzsa. 2007a. “L’erotexte syncrétique de Nabokov. Le tabou dans le lexique de Lolita”. U: *Noms et choses. Le corps de l’écriture dans la modernité slave*. Ur. M. Weinstein. Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence: 165–175.
- Hetényi, Zsuzsa. 2007b. “Rymskie sestry Lolity: zametki k problematike Nabokov i antichnost’, Nabokov i Italia”. U: *Toronto Slavic Quarterly* 21. Internet. 13. siječnja 2014.
- Hetényi, Zsuzsa. 2008. “Lolita as Goddess between Life and Death: from Persephone to the Poplars. Mythical Allusions in Nabokov’s Novel”. U: *Intertexts* 12, 1, proljeće 2008. Lost and Found: Essays on Nabokov’s Novels. Ur. David H. J. Larmour: 56–76.
- Hetényi, Zsuzsa. 2011. “Prival Očarovannyh v Lolite V. Nabokova i Ostrov Circei u Gomera i Džojisa. Poligenetičke paraleli i obrazy oborotnja, svin’i i sobaki”. U: *Russian Literature* LXIX–I, 1. siječnja 2011: 39–55.
- Jimenez, Dabráll. 2008. “A New Generation of Lolitas Makes a Fashion Statement”. U: *The New York Times*, 26. rujna 2014.
- Koppelman, Andrew. 2005. “Does Obscenity Cause Moral Harm?”. U: *Columbia Law Review* 105, 5: 1635–1679.
- MacKinnon, Catharine A. 1987. “Francis Biddle’s Sister”. U: *Feminism Unmodified*. Cambridge MA: Harvard University Press: 163–197.
- Manchester, Colin. 1997. “Obscenity, Pornography & Art”. U: *Media & Arts Law Review* 4: 65–87.
- Nabokov, Vladimir. 1970. *The Annotated Lolita*. Ur. Alfred Appel. New York/ Toronto: Book Company.
- Nabokov, Vladimir. 1971. *Glory*. Harmondsworth: Penguin.
- Nabokov, Vladimir. 1991. *Lolita*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Naiman, Eric. 2010. *Nabokov, Perversely*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Parti, Katalin. 2008. *Az eladók már rég hazamentek. A büntet jog mint az online pornográfia szabályozásának eszköze*. Pécs. [Prodáváci su već odavno otišli. Kazneno pravo kao način regulacije pornografije]. Internet. 1. veljače 2013.
- Rea, Michael C. 2001. “What Is Pornography?”. U: *Noûs* 35: 118–145.
- Stern, Laurent. 2013. “Pornography and Disgust”. U: *Contemporary Aesthetics* 11. Internet. 15. prosinca 2013.
- Strohl, Matthew. 2012. “Horror and Hedonic Ambivalence”. U: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, 2: 203–212.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič. 1890. *Krejerova sonata*. Internet. 1. svibnja 2014.
- Trilling, Lionel. 1958. “The Last Lover”. U: *Encounter*, listopad 10: 9–19.

- Vickers, Graham. 2008. *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*. Chicago: Chicago Review Press.
- Whiting, Frederick. 1998. “The Strange Particularity of the Lover's Preference: Pedophilia, Pornography, and the Anatomy of Monstrosity in Nabokov's *Lolita*”. U: *American Literature* 70, 4: 833–863.

Abstract

TWO FACES OF PARADISE – PORNOGRAPHY IN THEORY, PORNOGRAPHY IN NABOKOV'S TEXTS

64

Pornography is still hard to define in terms of aesthetics or philosophy. Unlike traditional discussions of Nabokov's oeuvre which focus on the author's intention, on the interpreter (subject), or on the message (object), the paper focuses on the interstitial space among these three categories. This space of artistic transmissions is created with codes and can be read with or without them. The first code is that of the “learned” reception, in which distance towards the work is the result of conscious engagement. The other code concerns the consumer who understands art as a copy of life, which, in turn, enables manipulation. Hence, when defining pornography what needs to be taken into consideration is not the artistic vs. the vulgar, or the division between high and low art (subculture), but rather the negligence of the two codes. With this in mind, the paper discusses the ways in which Nabokov helps the reader discover this double-entendre in his text, and how he introduces other motifs to destroy and eliminate pornographic stereotypes that, as a consequence, become vehicles of irony and parody in the text. The three distancing mechanisms are identified as aesthetisation, mythologisation and a double-bind concept of the erotic, which are counterbalanced by the imagery of the motifs of death. This “ero-smert” in Nabokov (a coinage of Eros and Russian *smert* meaning death) is accompanied by “corpsification”, i.e. when the body is visualized as a corpse. This ambivalence is a version of the complex image of the writer, a special aspect of his notion of the “otherworld”.

Keywords: Nabokov, *Lolita*, pornography, subculture, body, aesthetisation, mythologisation