

Metafikcionalnost i autoreferencijalnost u "Loliti" Vladimira Nabokova

Dujmović, Ana

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:270426>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-18**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Ana Dujmović

Metafiktionalnost i autoreferencijalnost u *Loliti*

Vladimira Nabokova

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Ana Dujmović

Matični broj: 0009073376

Metafikcionalnost i autoreferencijalnost u *Loliti*
Vladimira Nabokova

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 15. rujna 2018.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova Metafikcionalnost i autoreferencijalnost u *Loliti* Vladimira Nabokova izradila samostalno pod mentorstvom doc. dr. sc. Dejana Durića.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju završnoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u završnom radu na uobičajen sam način citirala i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Studentica

Ana Dujmović

Potpis

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. <i>Lolita</i> kao odraz suvremenoga romana.....	4
2.1 Metafikcija.....	6
2.2 Autoreferencijalnost	8
3. Teorijske postavke o naraciji	11
3.1 Naracija drugoga stupnja.....	13
3.1.1 Fokalizacija.....	16
3.1.2 Karakterizacija glavnoga lika.....	22
3.2 Naracija prvoga stupnja.....	25
3.3 Izvandijegetska razina	29
4. Intertekstualnost.....	33
5. Zaključak.....	39
Sažetak.....	41
Literatura	42

1. Uvod

Lolita je roman rusko-američkoga književnika Vladimira Nabokova, prvotno napisan na engleskom, a potom preveden na autorov materinski, ruski jezik. To je ujedno i treći Nabokovljev roman na engleskome jeziku, napisan u periodu njegova boravka u SAD-u.

Djelo je nastalo 1955. godine, u razdoblju kasnoga modernizma, te se književnopovijesnome slijedu može okarakterizirati kao međašni roman između modernističke i postmodernističke epohe, koja će svoju punu afirmaciju ostvariti šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća. Navedeno potvrđuje i Milivoj Solar koji kao svojevrsne utemeljitelje postmodernizma navodi Jorgea Luisa Borgesa, Samuela Becketta i Vladimira Nabokova u njegovim kasnijim djelima (1997: 38-39). Naime, Nabokovljeve kasnije romane s Borgesovim kratkim pričama i Beckettovim romanima povezuje tematiziranje nastanka umjetničkih djela, poimanje književnosti kao „svijeta unutar svijeta“, te usmjeravanje pozornosti na ontološku dimenziju književnoga djela, odnosno na njegovu tekstualnost. Navedene karakteristike Solar označava kao prepoznatljivu sklonost (post)moderne proze prema pisanju o samom pisanju i „pričama u priči“ ili „priči o pričama“. Tako nastaju književni postupci poput metatekstualnosti, metafikcije i intertekstualnosti, kojima se želi naglasiti književna tehnika koja proučava tehnike i postupke vlastita oblikovanja (1997: 39). Spomenute karakteristike sadrži i *Lolita* te se u formalnome i sadržajnome aspektu doista može smatrati metaromanom, o čemu će biti riječi u nastavku rada.

Što se tiče sadržajnoga aspekta djela, fabula *Lolite* može se iščitavati na dvjema razinama: doslovnoj i alegorijskoj. Na doslovnoj razini priča je koncentrirana oko četrdesetogodišnjeg profesora književnosti i maloljetne Dolores Haze. Za razumijevanje radnje ključna je protagonistova prošlost,

odnosno trauma iz rane adolescentske dobi, kada se zaljubljuje u trinaestogodišnju Annabel Leigh s kojom doživljava prvu mladenačku ljubav i prvo seksualno iskustvo, ali ona nedugo nakon toga obolijeva od tifusa i na koncu umire. Humbert od tada razvija osebujnu seksualnu sklonost, koja se odražava u činjenici da ga ne privlače žene njegove dobi, već djevojčice od 12 do 14 godina koje naziva ninfama. Naslovna junakinja tako postaje Lolitom, Annabelinim pandanom i Humbertovom opsesijom.

Prije susreta s Lolitom, Humbert nastoji zatamiti svoju seksualnu žudnju prema maloljetnicama seksom s prostitutkama mladolika izgleda te na kraju brakom s Valerijom u kojoj također vidi djevojčicu. Nakon suprugine nevjere i propaloga braka doživljava psihički krah te završava u sanatoriju. U potrazi za oporavkom seli se u Ameriku gdje se igrom slučaja upoznaje s obitelji Haze: udovicom Charlottom i njenom kćeri Dolores. Kako bi mogao nesmetano uživati u Lolitinu društvu, Humbert se ubrzo ženi Charlottom te postaje Lolitinim očuhom. Prvi je dio romana usredotočen na suživot između triju spomenutih likova, a završava Charlottinom smrću, odnosno Lolitinim saznanjem da joj je majka umrla. Drugi dio prati Humbertov i Lolitin život i putovanje Amerikom. U tom se dijelu pojavljuje Humbertov Dvojniki Quilty te je ljubavni trokut Humbert, Lolita, Charlotte zamijenjen trokutom Humbert, Lolita, Quilty.

Osim spomenuta dva dijela, roman sadrži i predgovor čija je funkcija također bitna za njegovu recepciju.

Na alegorijskoj razini djelo tematizira značaj književnosti, odnos fikcije i zbilje kao i položaj umjetnika i umjetnosti u društvu, zbog čega se može okarakterizirati kao roman o umjetniku.

Cilj rada je analiza *Lolite* kao suvremenoga romana, i to u književnoteorijskom smislu. U kontekstu (post)modernističke poetike naglasak će biti stavljen na suodnos između mimetičnosti i fikcije u djelu, točnije na metafikcionalnosti. Polazište u razradi teme jest suodnos, ali i istodobno

konfrontiranje realističke i (post)modernističke poetike te su njihove karakteristike prikazane kroz odnos tradicionalnog i suvremenog romana. Također, osnovna teza prema kojoj *Lolita* predstavlja model suvremenoga romana prikazana je kroz prizmu pojmova metafikcije i autoreferencijalnosti te su spomenuti pojmovi teorijski obrađeni s ciljem ukazivanja na njihovu međuovisnost.

Središnji dio rada prati njihovu realizaciju na formalnom i sadržajnom planu. U prvom slučaju zanimljiv je koncept metaromana, odnosno „priča unutar priče“ koja je konstruirana na temelju odnosa između naracije prvoga i drugoga stupnja. Unutar naracije drugoga stupnja pozornost je posvećena figuri nepouzdana pripovjedača čija ispovijest također spaja mimetične i fikcionalne elemente. Na tom tragu nastalo je i posljednje potpoglavlje koje se bavi spajanjem unutarknjiževne i izvanknjiževne razine u romanu. Na sadržajnoj razini metafikcionalnost i autoreferencijalnost ostvarene su postupkom intertekstualnosti, kao i preklapanjem stilova iz različitih književnih žanrova.

2. *Lolita* kao odraz suvremenoga romana

Analiza *Lolite* kao suvremenoga romana prije svega otvara pitanje poetike na čijim je temeljima djelo nastalo. Naime, u uvodnom je segmentu rada naznačeno kako je posrijedi roman koji je nastao na prijelomu modernističke i postmodernističke epohe te je kao karakteristika potonje navedena tendencija kreiranja „priče unutar priče“, no određenje *Lolite* kao isključivo postmodernističkoga romana bilo suviše radikalno, posebice u odnosu na kasnija djela koja će poetiku postmoderne razviti u punome smislu. Stoga bi u ovome kontekstu valjalo razmotriti karakteristike obiju poetika, prvenstveno uzimajući u obzir činjenicu prema kojoj postmodernistička književnost nije nastala isključivo kao reakcija na prethodnu epohu, već u određenom smislu nastavlja poneke njene tendencije. Navedenoj tezi ide u prilog da je postmodernizam u kontekstu književne periodizacije različito percipiran. Tako, primjerice, Milivoj Solar u svojoj studiji *Povijest svjetske književnosti* (2003) ne pristupa postmodernizmu kao zasebnoj književnoj epohi, već smatra da je riječ o posljednjoj fazi modernizma.

Također, valjalo bi ustvrditi kakav je odnos Nabokovljeva romana prema tradicionalnome romanu koji stasava u razdoblju realizma, a uz pitanje odnosa suvremenog i tradicionalnog romana vezuje se i pitanje funkcije književnih djela koja uvijek nastaju kao produkt svojega vremena. Tako je spomenuti realistički model romana nastao na temelju poetike koja je sazdana na mimesisu, pojmu koji u književnost uvodi antički teoretičar i filozof Aristotel i čija je temeljna funkcija ostvarivanje suodnosa između književnosti i zbilje, i to takve vrste odnosa prema kojoj je književnost podređena zbilji. Prema tome, kako ističe Aleksandar Flaker, književnost je uvijek težila modeliranju zbilje, s time što je pod pojmom stvarnoga svijeta u kontekstu književnoga razdoblja podrazumijevala različite aspekte njegova ostvaraja: prirodu, društveno, povijest (1976: 160). U razdoblju realizma kao dominantna nameće se treća karakteristika koju Flaker određuje kao

društveno-analitičku funkciju i prema kojoj je estetska funkcija književnosti na neki način podređena didaktičkoj te je uvelike zastupljena teza da književnost „neposredno odražava svijet i govori o njemu istinu“ (Flaker, 1976: 160). Drugim riječima, u tradicionalnom poimanju književnosti pojam mimesisa nadređen je pojmu fikcije u književnome djelu te se ona uvođenjem konvencija realističke poetike nastoji prikriti, čime se ostvaruje iluzija da književno djelo predstavlja isječak iz stvarnoga života. S druge strane, u suvremenim je književnim djelima suodnos između fikcije i zbilje izokrenut. To ne znači da suvremena književnost odbacuje pojam mimesisa, već da zadobiva novu dimenziju. Drugim riječima, navedeni pojam prestaje biti svrhom književno-umjetničkoga stvaranja, te postaje sredstvom fikcionalnosti i tekstualnosti književnih djela. Zbog toga književnost više ne podređuje fikciju zbilji, već one međusobno supostoje ukazujući na činjenicu da je književno djelo fikcionalna tvorevina a ne reprezentacija stvarnoga svijeta.

Što se tiče prožimanja zbilje i fikcije u *Loliti* kao i ostalim Nabokovljevim romanima, autorica Magdalena Medarić u svojoj studiji *Od Mašenjke do Lolite* (1989) prezentira sustavni pregled autorove proze i poetike te naglašava kako se istaknuti romani ne mogu jednostavno svrstati u dvije skupine, od kojih bi jedna bila tradicionalna a druga eksperimentalna, već se one međusobno nadopunjuju i preklapaju (1989: 215-216). Preciznije rečeno, *u njegovim je romanima realistička motivacija u funkciji pripovijedanja logične, koherentne priče koja se, međutim, na drugoj razini čitanja osporava. Realistička motivacija provedena je paralelno s „lažnom“ i „umjetničkom“ motivacijom* (1989: 218). Također, pozivajući se na Solara i Tomaševskoga, Medarić objašnjava kako formaciju realizma ne treba shvatiti isključivo u okviru realističke stilske formacije, već kao rezultat orijentacije teksta na uvjerljivost (1989: 218 prema 1972: 211). Tako je u *Loliti* priča o seksualnome zlostavljanju maloljetne djevojke poslužila kao podloga za ostvarivanje umjetničke motivacije, odnosno za tematiziranje

književnog stvaralaštva. Također, u romanu se dvije navedene razine i motivacije ne mogu jasno razgraničiti, već stoje u odnosu međusobnog preklapanja zrcaleći jedna drugu, a motiv se zrcala može okarakterizirati kao jedan od dominantnijih u djelu, što u središte razmatranja dovodi metafikcionalnost i autoreferencijalnost književnoga teksta.

2.1 Metafikcija

Pojam metafikcije u književnome djelu generalno se može definirati kroz već spomenuti koncept supostojanja zbilje i fikcije. Preciznije rečeno, riječ je o postupku koji kroz postavljanje mimetičkoga sloja skreće pozornost na vlastitu tekstualnost i fikcionalnost kao i na procese vlastita oblikovanja. Andrej Blatnik (2001) preuzimajući postavke američkih teoretičara književnosti definira pojam metafikcije te prema navedenim definicijama potvrđuje prethodno iznesenu tvrdnju prema kojoj je fikcija u suvremenome modelu romana nadređena fankciji. Prema tome, metafikcija je u najširem smislu određena *kao proza koja umjesto stvarnog života proučava samu sebe* (2001: 34). *Fikcija ne opisuje svijet, nego ga stvara* (2001: 35). Navedene teze nadopunjuje i autorica Patricia Waugh objašnjavajući relativizam u odnosu između subjekta i svijeta. Prema njezinu shvaćanju objektivni svijet nije moguće opisati jer ga mijenja već samo opažanje (2001: 39). Shodno tome, svijet nije moguće predstaviti, predstaviti je moguće samo različita viđenja svijeta, što u književnome svijetu dovodi do stvaranja i supostojanja različite diskursa (2001: 39). Upravo se u navedenome kontekstu stvara analogija između književnosti i svijeta. Ako objektivna spoznaja svijeta nije moguća, tada je i ideja književnosti kao reprezentacije stvarnoga svijeta proturječna, jer ako slika svijeta ovisi o percepciji subjekta, tada i svijet književnoga djela uvelike ovisi o svome tvorcu, odnosno autoru.

Relacija između spoznajne i reprezentativne domene svijeta i književnosti dovodi do razgraničenja epistemoloških od ontoloških preokupacija. Povodeći se

navedenim pitanjima, Brian McHale (2004) epistemološku problematiku pripisuje razdoblju modernizma, dok kao dominantu postmodernizma određuje ontološka pitanja. Tako su za modernizam karakteristična pitanja poput: *Kako mogu spoznati svijet? Koja je moja uloga u njemu? Koje su granice ljudske spoznaje?* (2004: 9). S druge strane, postmodernistička poetika naglasak stavlja na problematici uređenja i biti svijeta, stoga u središte razmatranja stavlja sljedeća pitanja: *Što je zapravo svijet? Koliko svjetova postoji? Kako su konstruirani i u kakvu su odnosu?* (2004: 10). Također, treba naglasiti kako epistemološka domena nije odjeljiva od ontološke, zbog čega bi se moglo zaključiti da su postavljene u odnos međusobna nadopunjavanja te da je znanje o svijetu povezano s pitanjem njegove naravi.

Nemogućnost reprezentacije stvarnoga svijeta u svijetu književnosti dovodi do Lyotardova otklona od velikih naracija, što je povezano s postmodernističkim relativizmom i skepticizmom prema objektivnoj spoznaji svijeta. Naime, Lyotard u *Postmodernom stanju* (2005) ističe da su se društvene promjene 20. stoljeća odrazile, kako na području filozofije tako i na područjima arhitekture, književnosti i politike (2005: 103). Književnost se tako počinje otvarati prema „malim naracijama“ koje dovode do promjena i na sadržajnome i na formalnome aspektu. Ostvaruje se novi odnos prema povijesti, stasava feministička kritika te uz književnost zapadnoeuropskoga kulturnog kruga nastaju djela južnoameričke i afričke književnosti koje, između ostalog, doprinose razvoju postkolonijalne književne kritike.

Na formalnome planu nepovjerenje u metanaracije odražava se u napuštanju realističkoga modusa pripovijedanja koji uključuje sveznajućeg pripovjedača i nultu fokalizaciju. Navedeno se u Nabokovljevu romanu očituje u činjenici da pripovjedač nije distanciran od svijeta likova, već njegovo mlađe *ja* sudjeluje kao lik vlastite ispovijesti čime dolazi do rušenja granica između dviju narativnih razina, odnosno pripovjedačeva svijeta i svijeta likova. Osim toga, jedan od

načina pružanja otklona prema velikim naracijama jest i protagonistova ispovijest prezentirana u obliku autobiografskoga kazivanja, a upravo autobiografija kao priča o vlastitome životu spaja epistemološku i ontološku dimenziju književnoga djela te se na svojevrsan način također suprotstavlja metanaracijama.

U kontekstu recepcije *Lolite* kao metafikcionalnoga romana važno je naznačiti još jedno obilježje koje će se u punome smislu razviti u postmodernističkoj prozi, posebice u okviru historiografske metafikcije. Naime, riječ je o tendenciji postmodernističke poetike koju Linda Hutcheon u studiji *The Politics of Postmodernism* (2001) definira kao dvostruko kodiranje koje počiva na principu parodije. Naime, prema Hutcheon, parodija se temeljno može okarakterizirati kao proturječan pojam zbog ambivalentnog odnosa koji ostvaruje u reprezentaciji književnoga djela. Drugim riječima, parodija s jedne strane stvara afirmativan odnos prema predmetu vlastita razmatranja, dok s druge strane taj isti predmet potkopava (usp. 2001: 101). Navedena se definicija uklapa u tvrdnju Magdalene Medarić prema kojoj Nabokovljevi romani realističkom motivacijom na doslovnoj razini ostvaruju iluziju mimetičnosti, ali se ona na alegorijskoj razini osporava te ustupa mjesto umjetničkoj motivaciji.

2.2 Autoreferencijalnost

Magdalena Medarić (1993) pojam autoreferencijalnosti definira kao *ono što upućuje na sebe*, pri čemu navodi niz termina koji međusobno tvore sinonimski ili barem bliskoznačni odnos, a terminološki su definirani kao: autometatekstualnost, autotematizacija, autointerpretacija, autorefleksivnost i autoreprezentativnost (1993: 98).

Krešimir Nemeć određuje upravo roman kao reprezentativni model autoreferencijalnosti, a razlog tome krije se u dualističkoj prirodi žanra koji posreduje između referencijalne tendencije s jedne i literarne (autoreferencijalne)

tendencije s druge strane (1993: 117). Budući da se autoreferencijalnost u ovom slučaju odnosi na svijet književnosti, odnos između referencijalne i literarne tendencije analogan je odnosu između mimesisa i fikcije. Navedeno pojam autoreferencijalnosti dovodi u suodnos s pojmom metafikcije te u konačnici i do zaključka da je svako metafikcionalno djelo ujedno i autoreferencijalno i obratno. Nemeč u tom kontekstu navodi postupak koji je prethodno određen kao temeljno svojstvo kojim se ostvaruje metafikcionalna priroda književnosti. Riječ je o parodiji koja prema njegovoj definiciji predstavlja podvojenost između težnje za prikazivanjem stvarnoga svijeta, s jedne strane i stvaranja umjetničke kreacije, s druge strane (1993: 116). Te dvije naizgled proturječne težnje spajaju mimetičnost i literarnost književnoga svijeta. Drugim riječima, stvarnost i zbilja se u književnom svijetu prožimaju i konfrontiraju u mediju jezika, što prema Nemeču ukazuje na činjenicu da u njemu *nema druge stvarnosti do stvarnosti samog teksta* (1993: 118). Navedeni odnos između zbilje, fikcije i jezika dovodi u analogiju i pojmove autoreferencijalnosti, metafikcionalnosti i metatekstualnosti te dokazuje, kako navodi Nemeč, *da je fikcija određena literarnim konvencijama, a te su konvencije arbitrarne i povijesno promjenjive* (1993: 118).

Dakle, književna djela uvijek predstavljaju konvenciju već samim time što su nastala na temeljima određene poetike i „duha“ određenog razdoblja. Navedeno potvrđuju i romani koji se u literaturi smatraju reprezentativnim modelom autorefleksivne i pretečama postmodernističke proze. Riječ je, naravno, o Cervantesovom *Don Quijoteu* i Sterneovu *Tristramu Shandyju*. U *Don Quijoteu* naslovni junak na temelju čitateljskog iskustva viteških romana umišlja da je vitez u srednjemu vijeku. Cilj takva postupka nije isključivo stvaranje komičnoga učinka na doslovnoj razini, već djelo time upućuje na drugu razinu čitanja na kojoj roman funkcionira kao parodija viteškoga romana, ali i srednjovjekovne poetike. U teorijskom smislu navedeno odgovara pojmu autoreferencijalnosti kakvim ga shvaća Magdalena Medarić (1998) koja ističe tri razine od kojih druga tematizira

područje poetike, a treća se može okarakterizirati kao genološka jer dovodi u pitanje narav književnoga žanra.

Sve navedene karakteristike dobrim se dijelom mogu primijeniti i na Nabokovljevu *Lolitu*. Paralela s Cervantesovim *Don Quijotem* nazire se u ispreplitanju fikcije i zbilje, točnije u činjenici da je i Humbert Humbert (koji navodi upravo *Don Quijotea* kao svoje omiljeno književno štivo iz dječaćkih dana) kreirao roman o Loliti na temelju vlastita čitateljskog iskustva, kao i postojeće književne literature i poetika iz prijašnjih književnih razdoblja. Autoreferencijalnosti doprinosi i nemogućnost jednoznačnog žanrovskog određenja djela koje se na sadržajnoj razini može interpretirati u kodovima psihološkog, erotskog, kriminalističko-detektivskog romana, melodrame i romana ceste. Kada je o formalnoj razini riječ, Hubertova bi se priča mogla protumačiti kao dio memoarskih i autobiografskih zapisa, a Medarić svrstava upravo autobiografiju u genološko područje autoreferencijalnosti. Razlog takvu određenju krije se u njenoj žanrovskoj ambivalentnosti, točnije u uspostavljanju dvostrukoga statusa prema kojem je takav modus pisanja istodobno istinit i izmišljen te istovremeno problematizira epistemološke i ontološke odrednice književnih djela (1993: 103). U domeni prožimanja epistemoloških i ontoloških preokupacija, *Lolita* dovodi u pitanje identitet glavnoga protagonista, točnije nameće alegorijsku razinu čitanja djela prema kojoj je sve što je povezano s protagonistom i njegovom ispovijesti dio fikcije, odnosno umjetničke kreacije. U tom se smislu i sam čin pripovijedanja može sagledati kao književna konvencija koja usmjerava na autoreferencijalnu prirodu književnoga teksta. Stoga je sljedeće poglavlje posvećeno ostvarivanju dijegetskih razina u romanu.

3. Teorijske postavke o naraciji

Potpuniji uvid u ostvarivanje naracije u *Loliti* pruža trodijelna struktura romana, odnosno dvije dijegetske razine. Naracija drugoga stupnja otpada na središnji dio djela, točnije na protagonistovu ispovijed, koja sadrži dva dijela, pri čemu se prvi sastoji od 32, a drugi od 36 neimenovanih poglavlja koja čine zaokruženu cjelinu. S druge strane, naracija prvoga stupnja odnosi se na segment okvira, odnosno na predgovor u kojemu je objašnjen kontekst nastanka ispovijesti glavnoga lika.

Već je u navedenom kontekstu, točnije u ostvarivanju dviju dijegetskih razina od kojih se druga može okarakterizirati kao središnji segment priče, a prva kao segment koji bi trebao pojasniti njezin nastanak i funkciju, vidljiv postupak tekstualnosti i ontološka dimenzija djela, kao i koncept metaromana.

Nadalje, u kontekstu odvijanja naracije važno je istaknuti dva smjera komunikacije. Prvi otpada na odnos između figure autora, pripovjedača i lika, koji se u cjelini djela manifestira dvojako, ovisno o tome koja je dijegetska razina posrijedi. Drugi odnos koji valja razmotriti i koji se također različito odražava u kontekstu okvira i središnjega dijela, jest odnos između autora, djela i čitatelja.

Što se teorijskoga dijela tiče, treba pojasniti i segment koji se odnosi na pripovjedačev položaj prema romanesknome svijetu. U tom slučaju Grdešić (2015) ističe važnost tipologije pripovjedača koju je predložio i razradio Genette, a Ball i Rimmon-Kenan doradile su je manjim izmjenama. Prema istaknutoj podjeli, tipologija pripovjedača vrši se na temelju dvaju osnovnih kriterija: pripovjedne razine i opsega sudjelovanja u priči. Kada je posrijedi podjela prema pripovjednoj razini, pripovjedač je ekstradijegetički, intradijegetički ili hipodijegetički ovisno o tome na kojoj razini pripovijeda, a kada je posrijedi njegovo sudjelovanje u priči tada je ili heterodijegetički (ne sudjeluje u radnji) ili homodijegetički (sudjeluje u radnji) (2015: 94). S obzirom na kriterije pripovjedne razine i opsega sudjelovanja u priči, Grdešić po uzoru na Genettea

izlaže četiri osnovna tipa pripovjedača: ekstradijegetički-heterodijagetički, ekstradijegetički-homodijegetički, intradijegetički-heterodijegetički i intradijegetički-homodijegetički (2015: 96-97).

Također, valja naglasiti kako je teorijska podjela prema tipologiji pripovjedača povezana sa Stanzelovom teorijom o trima pripovjednim situacijama: autorskoj, pripovjednoj situaciji u prvom licu i personalnoj. Navedene postavke preuzima i pobliže objašnjava Gajo Peleš (1999) u *Tumačenju romana*, gdje navodi da se nijedna od pripovjednih situacija, kada je riječ o konkretnome romanesknom tekstu ne pojavljuje u jednoznačnome „pročišćenom“ vidu. U Nabokovljevu romanu relevantne su dvije pripovjedačke situacije: *autorska, koja podrazumijeva postojanje pripovjedača koji ne sudjeluje u radnji, dakle nije lik, ali se izravno predstavlja iskazujući se u prvom licu jednine* (1999: 61). S druge strane, u središnjem dijelu svakako dominira *druga pripovjedna situacija u kojoj priča jedan od likova, koji, a zato ga i nazivamo likom, izravno sudjeluje u radnji i ujedno se pojavljuje kao pripovjedač u prvom licu jednine* (1999: 61).

U nastavku će navedena teorijska stajališta biti sagledana na primjeru književnoga predloška, i to kroz prizmu protagonistove priče i urednikova predgovora, odnosno kroz naraciju drugoga i prvoga stupnja.

3.1 Naracija drugoga stupnja

Naracija drugoga stupnja u Nabokovljevu se romanu, dakle, odnosi na središnji dio te opsegom zauzima najveći dio djela. Protagonistova ispovijed napisana je u ich formi čime je ostvaren specifičan odnos između figure autora, pripovjedača i lika, što u ovom slučaju podrazumijeva da se tri spomenute instance preklapaju se u jednoj točki. Štoviše, pripovjedač je jedan od glavnih likova, autor romana o Loliti i fokalizator. Svi događaji u djelu izneseni su iz njegove perspektive koja je subjektivna i nepouzdana, što doprinosi destabilizaciji pripovjedačke figure, koja ima posredničku funkciju između figura autora i lika. Također, u kontekstu Humbertove ispovijedi valja razmotriti i drugi smjer komunikacije, relaciju između autora, djela i čitatelja, u kojem ponovno dolazi do izražaja figura pripovjedača koja u tom slučaju ima posredničku funkciju između autora i dijela te djela i čitatelja. Naime, Humbert kao autor romana o Loliti drži sve konce u svojim rukama te posjeduje apsolutnu kontrolu nad tekstem, čime u prvi plan dolazi uloga autora kao demijurga književnog teksta, ali i ponovno skretanje pozornosti na tekstualnost djela. Što se tiče drugog tipa komunikacije, navedeni je odnos zanimljiv iz dvaju razloga. Prvi se tiče uvođenja izvanknjiževnih instanci, autora i čitatelja, u književni tekst, točnije, povezivanja izvanknjiževnoga i unutarknjiževnoga sloja, čime se također u središte pozornosti dovodi ontološka dimenzija djela. S druge strane, zanimljiv je i prislan odnos koji autor romana o Loliti, odnosno pripovjedač, stvara s čitateljem. Naime, naracija u ich formi omogućava stvaranje neposrednog uvida u protagonistovu svijest, ali i mogućnost da se dodvori čitatelju, pruži opravdanje za svoje postupke i prikaže se u pozitivnome svjetlu. O navedenom će segmentu biti riječi u nastavku rada, dok u ovome kontekstu valja razraditi pripovjedačku figuru, koja se u romanu nameće kao središnja, stoga treba biti ishodištem ove analize.

Peleš (1999) definira termin pripovjedača kao figuru *onoga tko kazuje*. Također, navodi bitnu razliku u iznošenju događaja u dramskome tekstu u odnosu

na pripovjedni. Dok se u drami radnja prikazuje neposredno kroz interakciju dramskih lica, u romanesknome tekstu, kako je već i navedeno, iznošenje događaja je posredovano figurom pripovjedača, koji može biti distanciran od svijeta likova, dok se s druge strane, glas pripovjedača može stopiti s glasom lika, čime je ostvaren dojam neposrednosti kazivanja (1999: 61). Navedenu definiciju pripovjedača preuzima i Grdešić u svojoj knjizi *Uvod u naratologiju* (2015: 85).

U kontekstu definiranja pripovjedačke figure drugoga narativnog stupnja, potrebno se ponovno osvrnuti na relaciju između figure autora, pripovjedača i lika prema kojoj se temeljno određuje i tip pripovjedne situacije. Naime, u slučaju Humbertove ispovijedi svakako je riječ o pripovjednoj situaciji u prvom licu u kojoj glavni protagonist nastupa kao autor romana o Loliti i pripovjedač koji u prvome licu jednine iznosi priču čije je događaje proživio. Zbog svega bi se navedenog Humbertovo pripovijedanje moglo okarakterizirati i kao pseudoautobiografsko. Nadalje, pripovjedač središnjega dijela bi se prema prethodno razrađenoj tipologiji pripovjedača temeljno mogao definirati kao ekstradijegetičko-homodijegetički. Naime, Humbert pišući roman o Loliti s prve razine pripovijeda priču u kojoj sudjeluje (2015: 97). Pripovijedanje prve razine uvjetovano je činjenicom prema kojoj protagonist svoju priču piše retrospektivno, s vremenskim odmakom, dakle, pogledom izvana. Njegova se ispovijed temelji na prošlim i već proživljenim događajima koji su po sjećanju reinterpetirani iz perspektive sadašnjega pripovjednog vremena koje otpada na njegov boravak u zatvoru i čekanje presude zbog ubojstva dvojnika. Vremenski odmak između događaja iz protagonistove priče i njena nastanka dovodi do zaključka da Humbert koji piše pripovijest i Humbert koji proživljava događaje iz vlastite pripovijesti pripadaju različitim instancama, stoga je u tom kontekstu potrebno naznačiti distinkciju između pripovjednog i iskustvenog *ja*. Na razliku između dviju pripovjednih figura upućuje i Franz Stanzel (1992) koji ističe kako u romanu u prvom licu *pripovjedač ni u kom slučaju nije pravocrtni nastavak*

pripovijedanog lika (1992: 181). *Pripovjedno se ja* odnosi na glas koji pripovijeda vlastitu priču, odnosno na junaka kao pripovjedača, često u odrasloj ili starijoj dobi (Grdešić, 2015: 115). S druge strane, iskustveno ja, koje se u literaturi još naziva doživljajnim i pripovijedanim, podrazumijeva *pripovjedača kao junaka, onakvog kakav je bio u trenutku o kojem se pripovijeda, najčešće u djetinjstvu ili mladosti* (2015: 115). Upravo postojanje figure Humbertova mlađeg ja, onoga koji se pojavljuje kao lik pripovijesti i neposredno proživljava ispričovijedane događaje i s čijom je autobiografijom i osobnošću čitatelj potanko upoznat, omogućava da se pripovjedač djela prema opsegu sudjelovanja u priči odredi kao homodijegetski.

U kontekstu naracije drugoga stupnja treba istaknuti i kako Humbertova ispovijed nije puko prisjećanje i ponovno proživljavanje prošlih događaja, već rekonstruiranje umjetničkoga djela, što znači da čitatelj čitajući djelo prati nastanak Humbertove priče i romana o Loliti, što također doprinosi tekstualnosti djela. Stanzel (1992) upozorava na činjenicu prema kojoj prisjećanje prošlih, proživljenih događaja zasigurno ne ostaje jedinom funkcijom pripovjednih tekstova u prvome licu. Drugim riječima, događaji koje pripovjedač unosi u književni tekst ne moraju nužno biti proživljeni u iskustvenoj zbilji. U tom kontekstu u prvi plan ulazi figura autora koji uz pomoć umjetničke imaginacije proživljene događaje reinterpreтира u svojoj mašti te oni zadobivaju novu dimenziju (usp. Stanzel, 1992: 181). Pojednostavljeno rečeno, naglasak nije stavljen na težnju za istinitošću životne ispovijesti, nego na kreaciji umjetničkoga djela. Navedeni segment ponovno dovodi do zaključka da je pripovjedačka figura u Loliti višestruko destabilizirana, što znači da čitatelj sve što je prezentirano u romanu treba primiti s rezervom jer ne može jednoznačno odrediti jesu li Humbertovi događaji zaista proživljeni ili je cijela njegova priča samo plod autorske mašte, što dovodi do sloma reprezentacije u književnome tekstu.

Također, unutar Humbertove ispovijedi dolazi i do nepoštivanja granica između narativnih razina, što eksplicitnije dolazi do izražaja u 26. poglavlju kada pripovjedač kroz lomljenje okvira prelazi s ekstradijegetske na intradijegetsku razinu:

Ne popušta mi glavobolja u zagušljivu zraku ove tamnice grobnice, ali moram izdržati. Napisao sam već preko sto stranica, a nisam još ništa rekao. Počinju mi se brkati datumi. Otišao sam po nju negdje usred kolovoza 1947. godine. Ne, čini mi se da ne mogu dalje. Srce, glava- ništa mi ne valja. Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Nastavi dalje, slagaru, dok ne ispuniš stranicu! (Nabokov, 2004: 118)

Supostojanje intradijegetske razine na kojoj Humbert nastupa kao lik vlastite priče i ekstradijegetske razine koja tematizira nastanak protagonistove priče također dovodi do supostojanja mimetičkoga i fikcionalnoga sloja, odnosno do zrcaljenja zbilje i fikcije u djelu, kao i sloma reprezentacije.

3.1.1 Fokalizacija

Za razvoj pojma fokalizacije najzaslužniji je teoretičar Gérard Genette, ali i teoretičarke Mieke Bal i Shlomith Rimmon-Kenan. Na njihove se teorijske postavke poziva i Maša Grdešić u *Uvodu u naratologiju*.

Genette (1992: 96) jasno definira distinkciju između naracije i fokalizacije u romanesknome tekstu. Dok je naracija usmjerena na pitanje *tko je pripovjedač*, pojam fokalizacije usredotočen je na pitanje *koji je to lik čije gledište usmjerava pripovjednu perspektivu* (1992: 96). Pojednostavljeno rečeno, riječ je o distinkciji između pitanja *tko govori* i pitanja *tko gleda* (1992: 96). Iz navedenog se može zaključiti kako pojam fokalizacije temeljno predstavlja suodnos između figure pripovjedača i figure lika. Stoga se može uspostaviti analogija između naracije i fokalizacije. Iako ta dva pojma u pripovjednome tekstu nisu istovjetna, u nekim segmentima dolazi do njihova podudaranja, odnosno način na koji je ostvarena naracija na neki način određuje fokalizaciju. Zato se za potpuniji uvid u načine

ostvaraja fokalizacije u *Loliti* valja osloniti na naraciju drugoga stupnja u kojoj je glavni protagonist ujedno pripovjedač, fokalizator i autor romana o Loliti. U tom je kontekstu značajna podvojenost pripovjedačke figure na pripovjedno i iskustveno *ja* jer se shodno tome unutar Humbertove pripovijesti pojavljuju dvije razine: homodijegetska i ekstradijegetska. Na homodijegetskoj razini, na kojoj je prikazan svijet likova, dominira Humbertovo iskustveno *ja*, odnosno Humbert kao lik vlastite priče. S druge strane, Humbert kao pripovjedač opstoji na ekstradijegetskoj razini, što znači da pišući vlastitu priču događajima iz romana pristupa izvana. Podvojenost pripovjedačke figure dodatno doprinosi pripovjedačevoj nepouzdanosti i slomu reprezentacije jer čitatelj ne može sa sigurnošću ustvrditi koji su podaci vezani uz Humberta-lika vjerodostojni, a koji su plod mašte Humberta-pripovjedača.

U kontekstu teorijskih postavki o fokalizaciji, treba istaknuti i činjenicu da pojedini teoretičari stavljaju naglasak na različitim aspektima njezina ostvaraja. Dok Genette fokalizaciju definira kao sužavanje polja, odnosno kao pitanje znanja i informacija, drugi teoretičari, a u prvom redu njegova najveća kritičarka Mieke Bal, shvaćaju fokalizaciju kao pitanje gledanja (Grdešić, 2015: 137). Za nju fokalizacija predstavlja *odnos između gledišta, aktera koji vidi i onog što je viđeno, odnosno odnos između predstavljenih elemenata i gledišta s kojeg su predstavljeni* (2015: 138). S time su povezana i određenja fokalizacije kao psihološkog procesa opažanja koji u sebi uključuje položaj u odnosu na opaženi objekt, pad svjetla, udaljenost, prethodno znanje, psihološki stav prema objektu, itd. (usp. Grdešić prema Mieke Bal, 1988: 61). U književnome predlošku fokalizacija bi se trebala sagledati kao zbir svih navedenih elemenata: perspektive, točke gledišta, ali i znanja odnosno upravljanja informacijama.

Što se tiče tipova fokalizacije koji se mogu ostvariti u pripovjednome tekstu, Genette (1992: 99) navodi tri osnovna tipa: nultu, unutrašnju i vanjsku. U pripovjednome tekstu u prvom licu valja odgonetnuti jesu li događaji prezentirani

iz perspektive pripovjedačkog ili iskustvenog *ja*. U *Loliti* se pripovijedanje generalno odvija iz perspektive Humbertovog iskustvenog *ja*, točnije iz perspektive lika koji izravno proživljava događaje opisane u romanu. Stoga se fokalizacija može okarakterizirati kao unutrašnja, a prema Genetteovoj podjeli (1992: 99) na fiksnu, promjenljivu i mnogostruku, riječ je o prvome tipu. U tom je, naime, slučaju fokalizacija fiksirana iz jednoga kuta gledišta, ili kako navodi Genette, perspektiva je u tom slučaju *vezana uz jedan lik čije se gledište nikada ne napušta* (Grdešić, 2015: 129).

U analizi se ponajprije valja osvrnuti na točku perspektive, odnosno točku gledišta s kojom je povezana relacija između gledišta i onoga što je viđeno. Navedeni je suodnos u romanu najeksplicitnije prikazan kroz psihološki portret protagonista, odnosno kroz način na koji doživljava Lolitu. Naime, Lolita za Humberta predstavlja reinkarnaciju i pandan njegove prve mladenačke ljubavi te kroz žudnju za njom zapravo žudi za izgubljenim djetinjstvom i djetinjim maštarijama koje nije uspio realizirati s Annabel. U tom kontekstu do izražaja dolazi njegova psihološka motivacija, točnije činjenica da u odrasloj dobi nije uspio prebroditi traumu iz djetinjstva. Stoga u liku Lolite oživljava Annabel te tako ponovno proživljava događaje i uspomene iz djetinjstva, o čemu, između ostaloga, svjedoči njegov prvi susret s Lolitom:

(...) i tada, bez ikakva upozorenja, dignu mi se pod suncem modar morski val, i s rogožine na verandi, iz sunčana kruga, napol gola, na koljenima, okrećući se prema meni, zirnu pozorno na me iznad tamnih naočala moja ljubav s Rivijere. Bilo je to ono isto dijete, ista ona krhka ramena boje meda, ista ona svilasta, gipka, obnažena leđa, ista ona kestenjasta duga kosa. Crni rubac s bijelim točkicama povezan oko njenih prsa krio je od mojih ostarjelih majmunskih očiju, ali ne i od pogleda mladenačkog sjećanja, propupale dojke koje sam bio požudno milovao onog besmrtnog dana (...) Ponovno sam ugledao njen divni upali trbuh, na kojem su se moje usne što su putovale na jug bile na trenutak zadržale, i ona dječjačka bedra na kojima sam bio izljubio nazubljen otisak gumilastike na njenu kupaćem kostimu, onoga ludog besmrtnog dana podno „Ružičastih stijena“. Četvrt stoljeća koliko sam od tada bio proživio, suzilo se do treperave oštrice i izgubilo. (Nabokov, 2004: 42-43)

(...) *Poslije je, naravno, ona, ta nova, ta Lolita, moja Lolita, potpuno zasjenila svoj prototip. Želim samo istaknuti da je to otkriće na američkoj verandi bilo tek posljedica onog „kraljevstva kraj mora“ iz mog patničkog dječastva (...) Sve ono što je bilo zajedničko njima dvjema činilo ih je u mojim očima jednom.* (Nabokov, 2004: 43)

Dakle, u romanu je naglasak stavljen na Humbertovu doživljaju Lolite te je njezina perspektiva podređena njegovoj. Zanimljivo je kako se izraz *lolita* u žargonu uvriježio kao naziv za maloljetnu djevojku koja privlači starije muškarce. Treba istaknuti da je upravo Humbert taj koji je od Lolite učinio zavodnicu. Zbog toga je i čitatelj na neki način doživljava onakvom kakvom je predstavlja glavni lik koji u tom slučaju ima prednost pred drugim likovima *jer je čitatelj, koji sve promatra očima fokalizatora, skloniji prihvatiti njegovo mišljenje nego tuđe* (2015: 140). Protagonistova priča i perspektiva predstavljaju jednu u nizu mogućih priča. Nasuprot njegovoj mogle bi biti konstruirane priče iz perspektive ostalih likova u romanu, ali njegova temeljna svrha ne bi bila ostvarena kada bi, primjerice, bio napisan iz Lolitine perspektive, koja je, ako se djelo promatra isključivo na doslovnoj razini, poimana kao žrtva Humbertova seksualnog zlostavljanja. Kreiranje priče iz jednoga kuta gledišta ukazuje i na postmodernistički skepticizam prema objektivnom prikazu svijeta koji na književnom polju dovodi do sloma reprezentacije. Istina je, prema tome subjektivna i relativna, a slika svijeta ovisi o percepciji subjekta. Shodno tome Lolita je u romanu prikazana Humbertovim očima, koji razvija fetiš prema tjelesnim osobinama djevojčica koje nisu spolno sazrele. Zbog toga su u knjizi česte scene u kojima djetinje iz njegove perspektive poprima erotizirane konotacije.

Što se tiče aspekta fokalizacije koji se tiče pitanja znanja i upravljanja informacijama, u ponekim dijelovima teksta dolazi do promjene pripovjedačke perspektive iz iskustvenog *ja* u domenu pripovjednog *ja*. Shodno tome fokalizacija iz unutrašnje prelazi u vanjsku. Navedeni je postupak, prema Genetteu karakterističan za autobiografske pripovjedne tekstove klasičnog oblika

u kojima pripovjedač iznosi događaje koji su postali dijelom njegove prošlosti (1992: 106). Takva je situacija zbog vremenskoga odmaka pripovijedanja prisutna i u *Loliti*, a manifestira se u činjenici da pripovjedač otkriva poneke informacije koje mu u trenutku proživljavanja događaja iz romana nisu bile poznate. Tako u 19. poglavlju najavljuje Charlottinu smrt koja će se odigrati u 22. poglavlju:

Htio bih dodati još dvije-tri riječi o gospođi Humbert kad već pišem o njoj (uskoro će se dogoditi teška nesreća). (Nabokov, 2004: 86)

Na kraju prvoga dijela romana daje do znanja da će ga Lolita na kraju „prevariti“:

Lolita ostavi psa (tako će i mene ostavit). (Nabokov, 2004: 128)

Također, na samome početku romana otkriva da je ubojica, ali ne otkriva identitet žrtve:

Uvijek se možete pouzdati u ubojicu da će pisati kitnjastim stilom. (Nabokov, 2004:11)

Navedene promjene u fokalizaciji Genette naziva alteracijama i dijeli ih u dva tipa. Prvi tip naziva paralipsom, a podrazumijeva ispuštanje informacija, što je po njegovu mišljenju karakteristično upravo za pripovjedne tekstove s unutrašnjom fokalizacijom (usp. 1992: 103). U tom su slučaju izostavljeni motivi koji pokreću daljnji tok radnje i koji su poznati liku u trenutku njihova odvijanja, pa bi shodno tome trebali biti poznati i čitatelju, ali ih pripovjedač hotimice krije, i to najčešće da bi sačuvao napetost u čitatelja (usp. 1992: 103). Drugi se tip alteracije po Genetteu naziva paralepsom, a podrazumijeva davanje informacija koje bi trebalo ispustiti (1992: 103). U posljednjem bi se primjeru protagonistovo otkrivanje da je ubojica moglo okarakterizirati kao paralepsa, ali njegovo skrivanje žrtvina identiteta upućuje na paralipsu. Naime, Humbert tijekom svoje potrage za dvojnikom nikada ne referira na njegovo ime i prezime, ali u jednome dijelu romana daje do znanja da mu je poznato, izjavivši da je pronicljiviji čitatelj zasigurno otkrio identitet njegova progonitelja. Upravo u tom kontekstu dolazi do

izražaja hotimično skrivanje informacija, čime se potiče napetost u čitatelja te aktivan odnos prema književnom tekstu. Drugim riječima, Humbertova i čitateljeva perspektiva svedene su na istu razinu te tako zajedno tragaju njegovim progoniteljem.

3.1.2 Karakterizacija glavnoga lika

Jedan od primjera zrcaljenja mimetičkoga i fikcionalnoga sloja svakako je oblikovanje glavnoga protagonista Humberta Humberta koji je u djelu predstavljen kao najslojevitiji lik. Naime, njegova detaljna karakterizacija i autobiografija ostvaruju iluziju mimetičnosti, odnosno u čitatelja se javlja dojam da se radi o osobi iz stvarnoga svijeta. Iluzija mimetičnosti izgrađena je na temeljima realističke poetike, za koju su, prema Flakeru (1976), kada je riječ o oblikovanju likova, ključne uvjerljivost i razotkrivanje karaktera. Istaknuta se karakteristika, naime, postiže uvođenjem uzročno-posljedičnih veza i detaljne socijalno-psihološke motivacije (1976: 154). Drugim riječima, dolazi do prevladavanja romantičarskoga koncepta, plošne, crno-bijele karakterizacije likova, zbog čega više ne može biti riječi o jedinstvenoj podjeli na pozitivne i negativne likove. Realistička motivacija tako podrazumijeva oblikovanje likova koji su često proturječni u svome djelovanju te u sebi nose i pozitivne i negativne osobine koje do izražaja dolaze u njihovu povezivanju i odnosima s ostalim likovima u djelu (usp. Flaker, 1976: 156). Shodno tome, fabula i zaplet postaju podređeni prikazivanju slojevita lika koji je na kraju suočen s promjenom vlastita karaktera (1976: 156).

U Humbertovu slučaju psihološka motivacija zasigurno prevladava nad socijalnom, koja prema Flakeru, počinje gubiti na važnosti u razdoblju visokoga realizma kada postepeno dolazi do dezintegracije realističke poetike (usp. 1976: 157). U tom kontekstu prilikom oblikovanja karaktera presudnima postaju psihološka i intelektualna dimenzija (1976: 157). No, određeni je oblik socijalne pozadine ipak prisutan u književnome predlošku, ponajprije u dijelu u kojem glavni lik predstavlja sebe i svoju obitelj, navodi podatke o vremenu i mjestu svojega rođenja, nacionalnost, zanimanje i imovinski status svojih roditelja i tete, kao i podatke o svojem osnovnoškolskom i srednjoškolskom obrazovanju. Psihološka motivacija započinje otkrivanjem njegova psihološkog profila iz

ranoga djetinjstva. U tom kontekstu čitatelj saznaje da se radi o prilično osjetljivom i sanjarski nastrojenom djetetu, sklonome mašti i svijetu književnosti. Također, protagonist otkriva traumu koja je povezana s preuranjenom smrću majke i površnim odnosom s ocem, što također ostavlja traga na njegovom daljnjem psihološkom razvoju. Nakon toga slijedi spomenuta pripovijest o prvoj mladenačkoj ljubavi i ponovnoj traumi nakon njezine iznenadne smrti, zbog koje priča zadobiva uzročno-posljedični smjer, odnosno objašnjava Humbertovu seksualnu opsesiju prema djevojčicama u odrasloj dobi. Uz to, na početku romana prikazane su njegove težnje da obuzda svoju seksualnu sklonost prema djevojčicama, naposljetku i prema Loliti, što također na karakter ostavlja dojam kompleksnosti. Proturječnost Humbertova karaktera uvjetovana je i njegovim, često proturječnim osjećajima prema Loliti, što se, između ostaloga, odražava u činjenici da je u određenom smislu doživljava kao predmet seksualne žudnje, koji će mu kasnije, kada se pretvori u ženu, postati teretom:

(...) moram priznati da sam, prema stanju svih žlijezda i ganglija, prelazio u jednom jedinom danu s jednog pola ludila na drugi, od misli da ću se negdje 1950. godine morati na neki način otarasiti neugodne šiparice čije će čarobno nimfičanstvo dotle ispariti, do misli da ću je možda, uz malo strpljenja i sreće, uspjeti u bliskoj budućnosti natjerati da mi proizvede kakvu čarobnu nimficu, u čijim će žilama teći moja krv, Lolitu Drugu (...) (Nabokov, 2004: 188)

S druge strane, Humbertov se odnos prema Loliti nakon njene „izdaje“ mijenja. Naime, prikazana je njegova psihološka promjena, izražena u činjenici da je ju je zavolio usprkos tome što ga je ostavila, i naposljetku postala ženom:

(...) i gledao sam je, i nisam je se mogao nagledati, i znao sam, isto tako pouzdano kao što sam znao da ću umrijeti, da je volim više od svega što sam ikad vidio ili mogao zamisliti na ovom svijetu (...) Pomamno želim da cijeli svijet sazna koliko sam volio svoju Lolitu, ovu Lolitu, blijedu i oskvrnutu, s tuđim djetetom pod srcem, ali svejednako sivih očiju...svejednako Carmencitu, svejednako moju (...) (Nabokov, 2004: 302)

Također, njegov karakter zadobiva novu dimenziju pokušajem iskupljenja, u trenutku kada preuzima na sebe očinsku figuru te zbrinjava Lolitinu budućnost

ostavljajući joj u nasljedstvo novac i svu svoju imovinu. Također, odlazi obraniti njezinu čast pred Quiltijem koji ju je iskoristio. Sve navedeno upućuje na činjenicu da je riječ o liku koji je prikazan kao karakter u razvoju i koji na kraju doživljava promjenu koja eskalira ubojstvom suparnika s kojim figurativno ubija i mračnu stranu svojega karaktera. Štoviše, Medarić (1989) njegovu transformaciju prilikom ponovnog susreta s Lolitom tumači kao potpuno prevladavanje patološke erotičke opsesije prema djevojčicama.

Naposljetku, osim u psihološkom i socijalnom, glavni je lik okarakteriziran i u intelektualnom smislu. Naime, radi se o obrazovanome pojedincu, profesoru francuske književnosti, kao i vrsnome poznavatelju umjetnosti. Navedeni segment njegove ličnosti značajan je u kontekstu fikcionalnosti i autoreferencijalnosti djela koji sugerira da je priča o Loliti nastala kao plod autorova čitateljskog iskustava.

Na kraju se prethodno opisana iluzija zbilje utemeljena psihološko-socijalno-intelektualnom motivacijom potkopava i parodira, što dolazi do izražaja u 29. poglavlju prvoga dijela kada lik izravno komunicira s čitateljem te suptilno daje do znanja da je nastao kao plod autorove mašte:

Molim te, čitaoče, ma koliko te ozlojeđivao bolesno osjetljivi i beskrajno oprezni autor ove knjige, koji je još i meka srca, nemoj preskakati ove veoma važne stranice! Zamisli me! Mene neće biti ako me ti ne zamisliš; pokušaj razabrati u meni srnu što dršće u šikari moje vlastite opačine (...) (Nabokov, 2004: 139)

3.2 Naracija prvoga stupnja

Naracija prvoga stupnja, kako je već navedeno, odnosi se na predgovor koji je sastavio psihijatar dr. phil. John Ray na nagovor svog bratića, koji je bio Humbertov branitelj na sudu i koji je od njega dobio ovlast da pripremi *Lolitu* za tisak. Predgovor se u cjelini djela nameće kao okvir u koji je umetnuta Humbertova priča, stoga je potrebno razjasniti dvije bitne činjenice. Ponajprije, valja odrediti odnos između naracije prvoga stupnja i glavnoga dijela romana. Shodno tome u segmentu okvira nameće se i pitanje o statusu pripovjedača koji se temeljno može odrediti u odnosu na glavni dio romana.

Budući da je protagonistova priča umetnuta u urednikov okvir, u navedenoj je relaciji prisutan koncept „priče u priči“. Preciznije rečeno, naracija prvoga i naracija drugoga stupnja zajedno tvore hipodijegetičku situaciju, odnosno prva se razina odnosi prema drugoj kao „priča o priči“.

Grdešić (2015) objašnjava kako je prijelaz s (intra)dijegetičke na hipodijegetičku razinu najčešće jasno označen u tekstu te ga u pravilu najavljuje ekstradijegetički pripovjedač (2015: 97). U Nabokovljevu romanu predgovor Johna Raya otvara središnji dio romana, odnosno najavljuje i objašnjava kontekst nastanka protagonistove ispovijesti te pruža smjernice za njeno razumijevanje i recepciju. U tom kontekstu valja razjasniti uredničku figuru, točnije njegov položaj prema romanesknome svijetu.

Grdešić jedno od poglavlja knjige *Uvod u naratologiju* posvećuje statusu pripovjedača u pripovjednim tekstovima koji u cjelini sadrže dvije pripovjedačke figure. U tu skupnu ubraja upravo autobiografske i memoarske zapise, pisma i dnevnike i njihove narativne okvire u kojima se pojavljuje „viši pripovjedački autoritet“ odgovoran za njihovo citiranje ili transkripciju (2015: 103-104). Zbog postojanja figure urednika navedeni tekstovi uglavnom sadrže dva pripovjedača, jedan je autor pisma i memoara, dok je drugi autor predgovora (usp. 2015: 104). Također, ističe kako u navedenom kraćem ili dužem narativnom obliku nalaznik

ili „urednik“ protagonistove ispovijesti objašnjava čitateljima kako je došao do tih zapisa i zašto ih je odlučio objaviti (2015: 104). Istaknuti se postupak u okviru romana o Loliti može pojmiti kao književna konvencija, prvenstveno zato što je već poznat u povijesti književnosti. Njegovi su počeci zabilježeni još u književnosti predromantizma, točnije, u okviru epistolarne i dnevničko-memoarske forme sentimentalnih romana i romana raskalašenosti, kao i u prozi egzistencijalizma. Navedeno potvrđuje i Grdešić (2015) koja kao primjere navodi Richardsonovu *Pamelu*, Goetheove *Patnje mladog Werthera*, Laclosove *Opasne veze*, *Zapise iz mrtvog doma* Dostojevskog i Sartreovu *Mučninu*.

Što se tiče relacije između figura autora, pripovjedača i lika, John Ray nastupa prvenstveno kao autor predgovora *Lolite*. U tom kontekstu treba istaknuti i kako je navodno dobio ovlasti od svoga bratića da, osim pripreme djela za tisak i objavljivanje, intervervenira u tekst, odnosno ispravi Humbertovu prvotno napisanu pripovijest, što se, između ostalog odražava u činjenici da je upravo on izmijenio imena likova koji se pojavljuju u protagonistovoj priči. Zbog toga bi se i opaska u 9. poglavlju drugoga dijela romana, kada Humbert upoznaje čitatelje s Lolitinim prijateljicama, gdje u zagradi stoji da *su sva njihova prezimena osim jednoga, samo slična pravima* (Nabokov, 2004: 205), mogla protumačiti kao njegov komentar. U tom slučaju dolazi do prelaska urednika s vanjske dijegetske razine na unutarnju, odnosno do lomljenja okvira.

Navedena je situacija značajna za recepciju romana upravo zbog odnosa koji uspostavlja prema Humbertovoj priči, odnosno naraciji drugoga stupnja. Naime, urednik se pojavljuje kao figura koja nije ni pripovjedač ni lik protagonistova romana, ali je čitatelj upoznat s njegovim identitetom, zbog čega je u navedenom segmentu riječ o autorskoj pripovjednoj situaciji. Shodno tome, urednikov se pripovjedački status može okarakterizirati kao ekstradijegetičko-heterodijegetički, koji je, prema Grdešić, imanentan opisanoj vrsti književnih

tekstova, odnosno segmentu okvira u odnosu na ispovjednu formu glavnoga dijela (usp. 2015: 104).

Objašnjavajući funkciju romana o Loliti i pružanjem smjernica za recepciju djela, urednik također na svojevrsan način uspostavlja odnos s čitateljem ili, preciznije rečeno, svojom intervencijom preuzima ulogu demijurga nad tuđim tekstom. Budući da čitatelj prilikom čitanja djela prvotno ostvaruje uvid u predgovor te na temelju njega gradi svoja očekivanja, urednikov segment postaje nadređen Humbertovoj priči.

Što se tiče recepcije djela, Ray svojim predgovorom pokušava ostvariti dojam mimetičnosti te se u tom kontekstu poziva na konvencije realističke poetike. Prva se od njih odnosi na načelo istinitosti zbog koje čitatelj zadobiva dojam da su događaji i likovi iz romana stvarni. Tako je na samome početku teksta objašnjena sudbina glavnih protagonista, Humberta Humberta koji je umro 16. studenoga 1952. od srčanog infarkta, čekajući presudu zbog ubojstva suparnika, i Dolores Haze koja je umrla na porodu. Iluzija mimetičnosti dodatno je istaknuta objašnjavanjem sudbina sporednih likova čija su imena u odnosu na prvotno napisani tekst izmijenjena, kao i pružanjem podataka o ubojstvu koje je počinio protagonist:

Za volju staromodnim čitaocima koji se zanimaju za daljnju sudbinu „prototipova“ onkraj „istinite pripovijesti“, mogu navesti nekoliko podataka koje mi je dao gospodin „Windmuller“ iz „Ramdalea“, koji nije želio da se spominje njegovo ime kako ne bi „dugačka sjena tog žalosnog i prljavog slučaja“ doprla i do gradića u kojem on ima čast živjeti. Njegova je kći „Louise“ sad na drugoj godini studija. „Mona Dahl“ studira na sveučilištu u Parizu. „Rita“ se nedavno udala za vlasnika nekog hotela u Floridi (...) Znatiželjnici mogu naći podatke o ubojstvu, koje je počinio „H. H. u novinama iz rujna i listopada 1952. godine; razlozi i cilj toga ubojstva ostali bi i dalje tajni da nisu ovi memoari dospjeli na svjetlo moje stolne svjetiljke. (Nabokov, 2004: 6)

Preostale dvije karakteristike na koje aludira urednik odnose se na društveni angažman književnosti i tendencioznost. Tako, između ostalog, navodi da:

Lolita kao umjetničko djelo daleko prelazi granice pokajničke ispovijedi; ali moramo priznati da je kudikamo važnije od njena naučnog značenja i umjetničke vrijednosti njeno moralno djelovanje na ozbiljna čitaoca, jer ta mučna analiza pojedinačnog slučaja sadrži i opću poruku. Zanemarena djevojčica, samoživa majka i manijak zadihan od pohote nisu samo slikovite ličnosti jedne jedinstvene pripovijesti; oni nas uz to upozoravaju na opasnost skretanja; pokazuju kakve nas nevolje mogu snaći. Lolita bi nas sve: roditelje, socijalne radnike, pedagoge, morala ponukati da budemo još budniji i pronicaviji u odgajanju zdravijeg naraštaja u jednom pouzdanijem svijetu. (Nabokov, 2004: 7-8)

Čitajući djelo u cjelini, postaje jasno da se u odnosu predgovora Johna Raya i protagonistove ispovjedne priče radi o dvama međusobno suprotstavljenim narativima. Stoga se, kada je riječ o funkciji hipodijegeze, odnosno o relaciji između urednikova okvira i glavnoga dijela, može govoriti o tematskoj hipodijegetičkoj funkciji prema kojoj se između hipodijegetičke i glavne razine u djelu uspostavlja odnos analogije ili kontrasta (2015: 99). Suprotstavljanje dvaju narativa, od koji prvi zagovara načelo mimetičnosti i ostvarivanje iluzije zbilje, a drugi je oblikovan u obliku intimne ispovijedi koja u velikoj mjeri tematizira autonomiju umjetničkoga djela koje je samo sebi svrhom, upućuje na metafikcionalnost djela. Urednikov segment tako predstavlja metatekst koji bi trebao usmjeriti čitanje, međutim, dolazi do suprotnog učinka. Naracija prvoga stupnja ne objašnjava glavni dio u pravome smislu riječi, već parodira postojeće književne obrasce, urednikov predgovor kao dio memoarskih i epistolarnih zapisa, kao i realističku tendenciju prema istinitosti i mimetičnosti književnoga djela.

3.3 Izvandijegetska razina

Za razliku od prethodnih poglavlja u kojim je analizirana naracija kao unutarknjiževni postupak, u ovome će poglavlju biti riječ o preklapanju izvanknjiževne i unutarknjiževne razine u djelu, što je postignuto uvođenjem izvanknjiževnih figura u romaneskni tekst. Navedene figure otpadaju na pojam autora u izvanknjiževnome smislu i na pojam čitatelja, a njihova se važnost, između ostalog, očituje u zatvaranju komunikacijskog procesa u djelu. Tako se može zaključiti kako svaki tekst, pa tako i književni, podrazumijeva relaciju koja je ostvarena pošiljateljem, porukom i adresatom (usp. Grdešić, 2015: 122). U *Loliti* je posebno zanimljivo ostvarivanje odnosa s adresatom.

Grdešić objašnjavajući navedeni pojam ističe *kako adresati također mogu biti ekstradijegetički i intradijegetički, a pravilo je da se uvijek nalaze na istoj pripovjednoj razini kao i pripovjedač koji im se obraća* (2015: 123 prema Genette 1980: 259). Humbert u romanu ostvaruje izravnu komunikaciju s čitateljem, i u tom je slučaju zanimljiva sintagma *gospođe i gospoda porotnici*, koju često upotrebljava u svome izlaganju. Promatrajući *Lolitu* kroz zrcaljenje mimetičkoga i fikcionalnoga sloja, navedena bi se sintagma mogla shvatiti dvojako. U prvome se slučaju ona može pojmiti doslovno, kao Humbertovo obraćanje sudskoj poroti. No, za recepciju romana bitnije je njezino preneseno značenje prema kojemu se porota odnosi na čitatelje. Naime, kako je već navedeno, u djelu je ostvaren blizak odnos između pripovjedača koji priču iznosi u ich formi i čitatelja koji zadobiva neposredan uvid u Humbertovu psihološku stranu, pa shodno tome njegove postupke može opravdati ili osuditi. Također, uvođenjem izvanknjiževnih instanci djelo referira na vlastitu strukturu, stoga i u tom kontekstu do izražaja dolazi pojam autoreferencijalnosti. Prema Pavličiću (1993) autoreferencijalni se tekstovi često bave čitateljem, a funkcija je takvih tekstova retorička. *Razlog tome nije samo izravno obraćanje, nego i činjenica prema kojoj se književni postupci tada*

osvješčuju kao specifična vrsta intersubjektivnog odnosa, a čitatelj se opominje da je dužan zauzeti nekakav stav (1993: 111).

Čitatelj tako kroz djelo prati postupke glavnog protagonista te na temelju toga donosi i vlastiti sud, pri čemu je suočen s različitim točkama gledišta. Naime, već se na prvim stranicama knjige nazire protagonistova osobnost, ali je mišljenje izneseno iz perspektive Johna Raya koji o njemu govori u negativnom kontekstu:

Ja nemam namjere veličati gospodina „H. H.“. Nema sumnje da je on kukavan, da je nepošten, da može poslužiti kao sjajan primjer moralne nakaze, da su u njemu udružene okrutnost i obijest koje možda svjedoče o veoma dubokoj patnji, ali ne bude naklonost prema njemu (...) Očajnička iskrenost koja izbija iz njegove ispovijedi nipošto ga ne oslobađa odgovornosti za njegovu đavolsku prepredenost. On nije normalan. On nije džentlmen. (Nabokov, 2004: 7).

Njegovu iskazu suprotstavljen je Humbertov koji se nastoji opravdati pred čitateljem, pri čemu često zatumljuje činjenicu da je on krivac, ne žrtva, stoga, između ostaloga, napominje da je Lolita zavela njega:

Frigidne gospođe porotnice! Mislio sam da će proći mjeseci, ako ne i godine, prije nego što se budem usudio povjeriti se maloj Dolores Haze, ali se ona do šest sati bila posve probudila, a već u šest i četvrt postala moja ljubavnica u punom smislu te riječi. Sad ću vam reći nešto vrlo čudno; ona je mene zavela. (Nabokov, 2004: 143)

Protagonist u jednakoj mjeri manipulira likovima i čitateljima. Tako laže i likovima kako bi postigao svoje ciljeve; pristaje na brak Charlottom samo kako bi se približio njezinoj kćeri, u početku taji Loliti da joj je majka umrla te je na prevaru odvodi sa sobom, izmišlja priču o mladenačkoj aferi s Charlottom iz koje se navodno rodila Lolita, ucjenjuje Lolitu i prijeti joj smještajem u dom za nezbrinutu djecu. Na isti se način poigrava i čitateljem nastojeći se prikazati žrtvom. Također, u svome izlaganju često laska čitatelju dodjeljujući mu epitete poput: moj dragi čitalac, moj dobri čitalac, strpljivi čitalac, pronicljivi čitalac, učeni čitalac,...

S druge strane, uvođenje figure čitatelja odgovara tematiziranju stvaranja umjetničkog djela. Ako na ekstradijegetskoj razini postoji autorska figura koja piše roman o Loliti, tada mora postojati i čitatelj. Prema tome bi se i uvođenje čitateljske figure moglo pojmiti kao književna konvencija kojoj je cilj stvaranje suodnosa između autora, djela i čitatelja. Navedeni odnos Pavao Pavličić u članku *Čemu služi autoreferencijalnost* označava kao temeljnu karakteristiku autoreferencijalne proze i u tom kontekstu navodi njezine tri funkcije: poetičku, koja je povezana s autorovim idejnim preokupacijama, te retoričku i stilsku, od kojih se prva bavi čitateljem a druga djelom (usp. 1993: 110). Uvođenjem izvanknjiževnih instanci ujedno se zatvara krug književnog stvaranja koji uključuje u jednakoj mjeri pisanje djela i njegovo čitanje. Također, u kontekstu romana je zanimljiv i sam proces čitanja, odnosno potraga za aktivnim i kritičnim čitateljem, koji bi trebao sudjelovati s pripovjedačem te tako odgonetnuti pravi smisao djela.

Za razliku od figure čitatelja, autor kao izvanknjiževna figura nije naveden eksplicitno, no i on je prikriveno prisutan u romanu. Medarić (1989) navodi kako je Nabokov pod mnogobrojnim pseudonimima u ruskim emigrantskim časopisima objavljivao pjesme, prozu, književne kritike i recenzije. Jedan od pseudonima pod kojim je pisao svoja djela je i Vivian Darkbloom (usp. Medarić, 1989: 15).

Ime Vivian Darkbloom (Damor-Blok) se, naime, pojavljuje u drugome dijelu romana kada se Lolita počinje baviti glumom i ostvaruje ulogu u kazališnoj predstavi *Začarani lovci*. Suautorica kazališnog komada je Vivian Damor-Blok a glavna se tematika djela odnosi na suodnos fikcije i zbilje:

Dolores Haze dobila je ulogu farmerske kćeri koja je uobrazila sebi da je šumska vila, ili Dijana, ili tako nešto; ta se drijada nekako domogla priručnika o hipnozi, pa dovodi zalutale lovce u kojekakve zabavne transove, ali na kraju sama podliježe čarima pjesnika lutalice (Mona Dahl) (...) Svi su se oni promijenili otkako su dospjeli u Dollyn Dol i sjećali se svoga pravog života tek kao neke tlapnje ili ružna sna iz kojega ih je probudila mala moja Dijana, ali sedmi

lovac bio je Mladi Pjesnik, koji je počeo tvrditi na Dijanino veliko nezadovoljstvo, da su i ona i ostali sudionici cijele predstave (nimfe što plešu, vilenjaci i šumski dusi), da je sve to samo plod njegove, pjesnikove mašte. (...) i poljubac na kraju predstave potkrepljivao je duboku ideju komada da se mašta i zbilja stapaju u ljubav. (Nabokov, 2004: 217-218)

Vivian Damor-Blok predstavlja anagram imena Vladimir Nabokov, a umetanje predstave koja se bavi tematiziranjem fikcije i zbilje upućuje na zrcaljenje između segmenta djela i djela u cjelini. Predstava *Začarani lovci* idejno se može percipirati na jednak način kao i Nabokovljev roman, odnosno navedeni segment u određenom smislu stvara koncept „priče u priči“, pri čemu se ponovno javlja koncept tekstualnosti. Tim postupkom dolazi do autotematizacije, točnije, djelo ponovno referira na vlastitu strukturu i sadržaj, zbog čega je i u tom kontekstu riječ o autoreferencijalnosti, i to u stilskom i poetskom aspektu koji u središte razmatranja dovode suodnos autora i djela. Naime, pojava figure koja bi u određenom smislu mogla označavati autora *Lolite*, a na nižoj razini predstavlja autoricu kazališne predstave te likovi šumske vile i Pjesnika koji na višoj razini projiciraju Lolitu i Humberta upućuju na činjenicu da su obje razine književna tvorevina. Likovi iz kazališnog komada plod su Pjesnikove mašte, dok su Lolita i Humbert nastali kao dio protagonistove ispovijesti, i na kraju, i jedna i druga razina nastale su kao dio mašte najviše književne instance, točnije, Vladimira Nabokova kao autora *Lolite*.

4. Intertekstualnost

Intertekstualnost predstavlja postupak koji na sadržajnome planu ukazuje na metafikcionalnost i autoreferencijalnost romana. Stvarajući dijalog s djelima iz prethodnih književnih razdoblja, *Lolita* ukazuje na principe vlastita oblikovanja i autotematizaciju.

Linda Hutcheon (2001: 93) intertekstualnost izjednačava s parodijom. Navedena se analogija čini prihvatljivom u smislu da se intertekstualnošću odbacuje mimetičnost, a naglašava se fikcionalna narav književnosti. György Bodnár razmatra postupak intertekstualnosti u okviru romana o umjetnicima te kao temeljnu preokupaciju navedenoga žanra navodi isticanje autonomije umjetnosti, odnosno težnju za oslobođenjem od izvanknjiževnih utjecaja (1993: 48). Navedena je karakteristika zajednička modernističkoj i postmodernističkoj poetici. Intertekstovi u *Loliti* značajni su u kontekstu odvijanja radnje na doslovnoj razini, ali i u kontekstu idejne dimenzije djela te su u narativno tkivo romana uvedeni na temelju autorove selekcije i subjektivna odabira.

Najvažniji i najupečatljiviji intertekst u romanu o Loliti svakako jest poema *Annabel Lee* američkog autora Edgara Allana Poea. Sadržajno se navedeno djelo može dovesti u vezu s *Lolitom* preko tematike koja obrađuje ljepotu i smrt voljene žene. Humbert preuzima od Poea romansu s Annabel, a poneke stihove iz poeme navodi izravno u svojem romanu o Loliti, nazivajući Annabel Lolitinom prethodnicom:

A je li imala prethodnica? Pa dakako da je imala...Dapače, Lolite ne bi ni bilo da se nisam jednog davnog ljeta prvi put zaljubio u jednu djevojčicu. U jednom kraljevstvu kraj mora (gotovo kao u Poea.) A kad je to bilo? Otprilike isto toliko godina prije nego što se Lolita rodila koliko je meni toga ljeta bilo ljeta. (Nabokov, 2004: 11).

Poe je autoru *Lolite* mogao predstavljati uzor i u književnostilskome smislu, i to kao prethodnik načela larpurlartizma prema kojoj se svrha umjetnosti nalazi u ljepoti njezina vlastita izraza koji nadilazi izvanknjiževne konvencije. U

tom bi se smislu i *Lolita* i *Annabel Lee* mogle promatrati kao djela u kojima je naglasak stavljen na ljepoti umjetničkog ostvarenja. Annabel Lee tako nije prethodnica Loliti isključivo na razini lika, već se djela podudaraju i u idejnome smislu koji sugerira da protagonistice svojim autorima predstavljaju umjetnički ideal. Također, u povezivanju idejnog sloja između dvaju književnih djela do izražaja dolazi funkcija intertekstualnosti prema kojoj djelo svoj pravi smisao dobiva u interakciji s drugim djelima. Uz to, čitava se priča s Annabel također mogla pojmiti kao književna konvencija koja uključuje segment nastanka „priče u priči“. Humbert, naime, na temelju iskustva čitanja djela E. A. Poea kreira vlastitu romantičnu priču o Annabel koju naposljetku prenosi kao temeljnu okosnicu radnje romana o Loliti. Navedeni dio povezuje iskustvo čitanja s iskustvom pisanja književnih djela.

Nadalje, u kontekstu isticanja umjetničkog ideala, zanimljivo je otvaranje romana u kojemu autor apostrofira *Lolitu*:

Lolita, svjetlo moga života, oganj mojih prepona. Grijeh moj, duša moja. Lo-li-ta: vrh jezika prelazi put od tri stupnja niz nepce da bi na trećem lupnuo o zube. Lo. Li. Ta. Ujutro je bila Lo, naprosto Lo, sto četrdeset osam centimetara visoka s jednom čarapom na nozi. U hlačama je bila Lola. U školi je bila Dolly. U formularima je bila Dolores. Ali je u mom zagrljaju uvijek bila Lolita. (Nabokov, 2004: 11)

U navedenom je odlomku vidljivo poigravanje riječima. Naime, autor rastavljaajući riječi na slogove i preuzimajući jedan dio Doloresina imena i Annabelina prezimena stvara kovanicu *Lolita*. Poigravajući se jezikom na fonološkoj razini dolazi do spajanja imena naslovnih protagonistica, ali i imena književnih djela. Također, erotizirani prizvuk prvog retka ne referira se isključivo na odnos Humberta prema Loliti, već uključuje i intiman odnos umjetnika i književnog djela.

Uz E. A. Poea protagonist navodi i Dantea i Petrarca kao književnike koji su se zaljubili u mlađe žene, ali i kojima su one poslužile kao književna inspiracija.

Tako Beatrice, kojoj je posvetio treći dio svoje *Božanstvene komedije*, za Dantea predstavlja simbol ideala i ljepote. Također, Petrarca piše ljubavni kanconijer *Rasute rime* pronášavši inspiraciju u platonskoj ljubavi prema Lauri. I sam E. A. Poe, koji autoru *Lolite* predstavlja najveći književni uzor, bio je u braku s maloljetnom Virginijom. Humbert se čak, prilikom svog prvog bijega s Lolitom, prijavljuje u hotel *Začarani lovci* pod imenom *Dr. Edgar H. Humbert*. Također, nada se da će sada kada su Lolita i on napokon sami, moći nesmetano uživati u njenim čarima, tako, prateći svoje maštarije, postaje Jean-Jacques Humbert. U navedenom je imenu prisutna aluzija na predromantičarskoga književnika i filozofa Jeana-Jacquesa Rousseaua, koji je u kontekstu romana relevantan kao autor *Društvenoga ugovora* i *Ispovijesti*. *Društveni je ugovor* značajan u kontekstu prvog plana priče jer Humbert žali za razdobljem antike i staroga Istoka kada je svijet bio oslobođen pravila modernog, „prosvijećenog“ društva. Humbertovo pozivanje na Rousseaua se, naime, može shvatiti kao čežnja za društvenom slobodom i povratkom prirodnom stanju u kojem njegova veza s Lolitom ne bi bila poimana kao zločin. Zbog toga u sljedećem ulomku parodira moderno društveno uređenje koje robuje društvenim konvencijama:

Naravno, ja, Jan-Jacques Humbert, uzeo sam za gotovo, na svoj staromodni evropski način, kad sam je prvi put ugledao, prije dva i pol mjeseca, da je ona neporočna kao što se smatra da treba biti „normalno dijete“ otkako je iščezao onaj nezaboravni antički svijet i njegovi čarobni običaji. U ovo naše prosvijećeno doba nismo okruženi malim robovima, nježnim cvjetićima, koji se mogu ubrati prije kupanja, kao što su činili stari Rimljani; i ne slijedimo primjer veličanstvenog Istoka iz još mekušnijeg doba, ne milujemo sprijeda i straga uslužnu djecu, između ovčetine i ružičasta šerbeta. Riječ je o tome da su staru kariku koja je spajala svijet odraslih s dječjim svijetom izgrizli novi običaji i zakoni (Nabokov, 2004: 134).

Za drugi je plan priče Rousseau, pak, značajan po svojim *Ispovijestima* koje se u književnosti smatraju prvom modernom autobiografijom. Humbertova ispovijed u formalnome i sadržajnome smislu također, između ostaloga, predstavlja fikcionalnu autobiografiju.

U kontekstu seksualne veze između starijega muškarca i mlađe žene može se izdvojiti i Markiz de Sadeov roman *Justine*. Referenca na to djelo pojavljuje se u trenutku Humbertova obračuna s dvojnikom Clareom Quiltijem. Naime, Lolita se zaljubljuje u Quiltija i bježi s njime nadajući se da će joj osigurati glumačku karijeru. On je umjesto toga iskorištava nudeći joj sudjelovanje u orgijama i uloge u pornografskim filmovima. U okršaju s Humbertom nudi mu pornografska štiva, među kojima spominje i *Justine*, roman čija je naslovna junakinja također pretrpjela seksualno zlostavljanje od strane starijih muškaraca. Također, referiranje na navedeni roman ponovno ukazuje na činjenicu da je Humbertova ispovijed nastala kao plod postojećih književnih djela.

Nadalje, zanimljiva je situacija u kojoj se Humbertova, Lolitina i Quiltijeva priča pretvara se u ljubavni trokut, a protagonist svoju situaciju povezuje s događajima iz romana *Gospođa Bovary* Gustava Flauberta. Brinući se o Lolitinoj umjetničkoj naobrazbi, Humbert joj ubrzo počinje plaćati satove klavira. Tako Lolita postaje Emma, a glazbene poduke postaju njenim paravanom za viđanje ljubavnika. U tom kontekstu Humbert postaje Charles, a Quilty postaje Leone. Postojanje ljubavnoga trokuta u kojem Humbert predstavlja pozitivca a njegov dvojnik negativca upućuje na to da roman u žanrovskom smislu sadrži elemente melodrame. S druge strane, na alegorijskoj razini djela koja upućuje na njegovu autoreferencijalnost, odabir Flauberta kao autora značajan je zbog činjenice prema kojoj je upravo on jedan od prvih realističkih književnika koji je naglašavao važnost književnih tehnika i oblikovanja, odnosno prevlast forme nad sadržajem djela.

Općenito gledano, čitava situacija s protagonistom i njegovim dvojnikom Quiltijem ponovno referira na E. A. Poea, i to na njegovu pripovijetku *William Wilson* u kojoj glavnog junaka također progoni njegov dvojnik s kojim se na kraju i razračunava. Humbertov je i Quiltijev odnos izgrađen na konceptu ogledala. Obojica se upuštaju u vezu s Lolitom, pri čemu Quilty predstavlja protagonistovu

mračniju stranu. Također, zanimljivo je da njegov lik nikada nije eksplicitno prisutan u radnji, njegova se pojava tako može okarakterizirati kao Humbertova sjena, odnosno kao dojam da Humberta netko gleda. Započinje s uhođenjem u trenutku kada započinje i Humbertov zločin, pa se u tom smislu može pojmiti kao dio njegove svijesti te su u tom segmentu vidljivi i kodovi psihološkoga romana. Nakon bijega s Lolitom uvlači Humberta u intelektualni labirint ostavljajući mu zagonetke iz polja književnosti. Humbertova potraga tako počinje nalikovati detektivskoj, a začetnik detektivske proze je upravo E. A. Poe.

Također, Quilty, osim protagonistove mračne strane, može predstavljati i njegov umjetnički alter-ego.

Aluzije na književnost i umjetnost suptilno su prisutne tijekom čitave radnje romana. Jedna od njih je već spomenuta predstava koja tematizira položaj umjetnosti te odnos fikcije i zbilje. Uz to, djelo obrađuje problematiku i važnost čitanja, što dolazi do izražaja kroz čitalačke preferencije glavnih likova koji predstavljaju suodnos između visoke i popularne književnosti. Također, značajna su i imena kojima Humbert često oslojava Lolitu. Jedan od njih je svakako nimfa koji označava grčku polubožicu ljepote. Drugi je Carmen koji na latinskome jeziku označava naziv za pjesmu.

Sve aluzije na umjetnost i književnost upućuju na činjenicu da je nastanak djela kao produkta umjetničke kreacije bitniji od radnje na osnovnoj razini romana. Na to aludira i njegov završetak u kojem protagonist dovršava svoju pripovijest naglašavajući svoju figuru kreatora *Lolite*, kao i sam čin pisanja:

Evo vam, dakle, moje pripovijesti! Ponovno sam je pročitao. Za nju su prionuli komadići moždine, na njoj se usirila krv, po njoj su popadale lijepe smargadnozelene muhe. Na ovom ili onom zavoju osjećam kako mi izmiče moje sklisko Ja gubeći se u mračnim vodama koje radije nisam istraživao. Zakrinkao sam sve ono što bi moglo povrijediti koga od živih ljudi. Prometnuo sam mnogo pseudonima prije nego što sam smislio pseudonim koji mi najbolje odgovara. U mojim bilješkama spominju se i „Otto Otto“, i „Mesmer Mesmer“, i „German German“...ali

mi se nekako čini da ime koje sam izabrao najbolje izražava traženu poganost (Nabokov, 2004: 334).

Očito je da se svi pseudonimi koje protagonist navodi sastoje od dva istovjetna izraza koja se mogu pojmiti kao zrcaljenje figure lika i figure autora, no postaje jasno da je figura lika podređena autorskoj figuri. Stoga u tom kontekstu do izražaja dolazi postupak depersonalizacije lika, što je dokazano i time da protagonist nikada ne otkriva svoje ime i prezime. U tom slučaju, prema Medarić, *dolazi do prevladavanja autorskoga ja, koje zauzima sve nadređeniju ulogu, ali u obliku demijurga, a ne sudionika zbivanja* (1989: 217). Medarić ističe i da se upravo zbog depersonalizacije lika i shematizacije radnje na doslovnoj razini takvi romani mogu lakše recipirati kao „parabolični romani“ (1989: 217).

Lolita tako predstavlja parabolu o umjetnosti čiji su „glavni protagonisti“ autor i njegovo djelo. I sam kraj romana upućuje na književnu konvenciju koja zagovara objavljivanje djela nakon smrti protagonistice, ali i odnos između autora, djela i čitatelja:

Tako neće biti više ni tebe ni mene među živima kad čitalac otvori ovu knjigu. Ali, dok god mi krv još kola u ovoj ruci kojom pišem, ti si isto tako neotuđiv dio blagoslovljene materije kao i ja (...) I nemoj žaliti za C. Q. Valjalo je izabrati između njega i H. H., a željelo se da H.H ostane dva-tri mjeseca dulje u životu kako bi ti mogla živjeti u svijesti budućih naraštaja. Mislim na turove i anđele, na tajnu trajnih pigmenata, na proročanske sonete, na utočište umjetnosti. A to je jedina besmrtnost koju mogu podijeliti s tobom, Lolito moja! (Nabokov, 2004: 335)

5. Zaključak

Radom je dokazano da je poetika romana dvostruko kodirana, što dolazi do izražaja kroz doslovni i alegorijski sloj djela. Na prvoj razini djelo ostvaruje iluziju mimetičnosti, dok se na drugoj razini ona parodira te ustupa mjesto fikciji i umjetničkoj motivaciji. Navedena proturječnost prisutna je svim segmentima romana, a jedan od njih svakako jest i portret glavnoga lika koji je također dvostruko kodiran, što je dokazano tezom da je na temelju konvencija realističke poetike prikazan kao slojevit lik u razvoju s osobinama čovjeka iz stvarnoga svijeta. Međutim, na drugoj razini čitanja realistička motivacija lika gubi na važnosti te u prvi plan ulazi figura autora koji je prvenstveno zaslužan za nastanak romana o Loliti te se zbog toga svi događaji u romanu mogu percipirati kao plod autorske mašte. U tom se kontekstu nazire depersonalizacija lika i nepouzdanost pripovjedača. Priča o seksualnome zlostavljanju Lolite također pada u drugi plan, a za recepciju djela od veće je važnosti suodnos koji *Lolita* kao književna kreacija uspostavlja s drugim djelima. Tako se i Humbertova priča s doslovne razine u kojoj žudi za oslobođenjem od društvenih konvencija kako bi mogao uživati u vezi s Lolitom, na alegorijskoj razini može pojmiti kao čežnja za autonomijom umjetnika i umjetničkog stvaralaštva. Navodeći djela koja se na sadržajnoj i idejnoj dimenziji mogu dovesti u suodnos s *Lolitom*, protagonist spaja erotiku s književnim stvaralaštvom. U tom kontekstu dolazi do izražaja modernistička težnja da se uvođenjem trivijalnih žanrova (u ovom slučaju jedan od njih je erotski roman) dosegne spoznaja koja u *Loliti* podrazumijeva autonomiju književnoga stvaralaštva. S druge strane, referiranje na književna djela ostalih autora i njihovo izravno navođenje u romanu o Loliti, kao i preuzimanje obrazaca iz različitih književnih žanrova ističe postmodernističku tezu prema kojoj se originalnost književnog djela ne postiže inovativnošću, nego spajanjem postojećih književnih konvencija.

Na kraju se može ustvrditi da književnost uvijek ostvaruje odnos prema zbilji, što dokazuje i izmjena književnih epoha koja se ostvaruje na principu poetike mimesisa i oponašanja stvarnosti, s jedne strane, i osporavanja poetike mimesisa i težnje za originalnošću, s druge strane. Metafiktionalna djela ukazuju na činjenicu da je konstruiranje stvarnoga svijeta u svijetu književnosti nemoguće, što dovodi do sloma reprezentacije. Književnost često obrađuje teme koje su moguće u stvarnome svijetu, ali je istodobno i plod autorove mašte, na što ukazuje i Humbertova kreacija romana o Loliti.

Sažetak

Metafiction and self-referentiality in Vladimir Nabokov's *Lolita*

Rad tematizira elemente metafikcionalnosti i autoreferencijalnosti u romanu *Lolita* autora Vladimira Nabokova. U kontekstu (post)modernizma te odnosa između tradicionalnog i suvremenog romana naglasak je stavljen na ostvarivanju naracije koja se temeljno sastoji od dviju dijegetskih razina čiji odnos upućuje na tekstualnost djela. Također, spomenute su razine analizirane i svaka zasebno na temelju suodnosa između izvanknjiževnih i unutarknjiževnih instanci. Sadržajni je plan romana obrađen kroz pojmove parodije i intertekstualnosti.

KLJUČNE RIJEČI: *Lolita*, Nabokov, metafikcionalnost, autoreferencijalnost, (post)modernizam, roman, naracija, fokalizacija, parodija, intertekstualnost

KEY WORDS: *Lolita*, Nabokov, metafiction, self-referentiality (post)modernism, novel, narration, focalisation, parody, intertextuality

Literatura

IZVOR

Nabokov, Vladimir, *Lolita*, Biblioteka Jutarnjeg lista, XX. stoljeće 2, Zagreb, 2004.

LITERATURA

1. Blatnik, Andrej, *Papirnati labirinti; Vodič za autostopere kroz američku metafikciju i njezinu okolicu*, HENA COM, Zagreb, 2001. Prevela Jagna Pogačnik
2. Bodnár, György, *Roman o umjetniku kao rani oblik intertekstualnosti*. U: Tolić, Dubravka Oraić, Žmegač, Viktor (ur.), *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zagreb, 1993, str. 47-67. Prevela Maja Bratanić
3. Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976.
4. Genette, Gérard, *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost*. U: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb, Globus, 1992, str. 96-115. Prevela Dubravka Celebrini
5. Grdešić, Maša, *Uvod u naratologiju*, Leykam International, Zagreb, 2015.
6. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Taylor & Francis e-Library, 2001.
7. Lyotard, Jean-François, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Ibis-grafika, Zagreb, 2005. Prevela Tatjana Tadić
8. McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Taylor & Francis e-Library, 2004.
9. Medarić, Magdalena, *Ono što upućuje na sebe: Prilog terminologiji autoreferencijalnosti*. U: Tolić, Dubravka Oraić, Žmegač, Viktor (ur.), *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zagreb, 1993, str. 97-104.
10. Medarić, Magdalena, *Od Mašenjke do Lolite; Pripovjedački svijet Vladimira Nabokova*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

11. Nemeć, Krešimir, *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*. U: Tolić, Dubravka Oraić, Žmegač, Viktor (ur.), *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zagreb, 1993, str. 115-124.
12. Pavličić Pavao, *Čemu služi autoreferencijalnost?* U: Tolić, Dubravka Oraić, Žmegač, Viktor (ur.), *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zagreb, 1993, str. 105-114.
13. Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, Art Resor naklada, Zagreb, 1999.
14. Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003.
15. Solar, Milivoj, *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
16. Stanzel, Franz, *Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu*. U: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb, Globus, 1992, str. 178-200. Prevela Srebrenka Iveković

