

Dijana Metlić*Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu*

dijana.metlic@uns.ac.rs

Nabokov, Kjubrik i Stern: ko je oblikovao Lolitu?

Apstrakt: U ovom radu analiziraću način na koji su Stenli Kjubrik, filmski reditelj i Bert Stern, američki fotograf, zajednički stvorili prvu „vidljivu” Lolitu, oslanjajući se na roman ruskog pisca Vladimira Nabokova. U pitanju je provokativna priča o univerzitetskom profesoru u srednjim godinama koji se iz Evrope seli u Ameriku 1947. godine, gde se opsesivno zaljubljuje u dvanaestogodišnju Dolores Hejz, s kojom, igrom sudbine, počinje zajednički da putuje duž SAD-a, kako bi produžio trajanje nezakonite i neprihvatljive seksualne veze. Adaptirajući roman u restriktivnim uslovima filmske cenzure, početkom 1960ih, Kjubrik je značajno odstupio od književnog predloška i lišio prvu filmsku adaptaciju provokativnosti koja čini okosnicu romana. Bert Stern se može smatrati Kjubrikovom „produženom” rukom jer je, neopterećen cenzurom, u fotografskom ciklusu nastalom u hotelu u Seg Harboru, nedaleko od Njujorka, upotpunio Kjubrikov film prikazujući Lolitina skrivena lica. Sternu, pre nego Kjubriku, pripada istaknuto mesto u definisanju tzv. *Lolita look*-a koji je ostavio dalekosežne posledice na popularnu kulturu. Bazirajući se na materijalima dostupnim u Kjubrikovom arhivu u Londonu, u ovom tekstu istražujem veze između Lolite i njenih tvoraca, stepen do kojeg su pojedinačno doprineli recepciji Lolite u javnosti, i određujem mesto koje je u tom procesu pripadalo Sju Lajon kojoj je Lolita bila prva filmska uloga.

Ključne reči: Lolita, Vladimir Nabokov, Stenli Kjubrik, Bert Stern, Sju Lajon, film, fotografija, popularna kultura

Vladimir Nabokov: U borbi za *Lolitu*

„Nisam poznavao nijednu dvanaestogodišnju Amerikanku niti sam znao Ameriku; morao sam da izmislím Ameriku i Lolitu”

Vladimir Nabokov, 1973.

Stenli Kjubrik (1928–1999), jedan od najznačajnijih filmskih autora XX veka, krajem pedesetih godina zainteresovao se za književnost Vladimira Nabokova (1899–1977) i njegov provokativni roman *Lolita*, koji će nakon višestrukog

odbijanja različitih izdavačkih kuća¹ u Sjedinjenim Državama, ugledati svetlost dana 18. avgusta 1958, kada ga je objavio Valter Milton i kompanija *George Palmer Putnam*. Pre toga *Lolita* je izazvala međunarodni skandal: rukopis je zvanično odbio Britanski parlament, knjiga je bila zabranjena u Austriji, Belgiji, Australiji i čak dva puta u Francuskoj², iako ju je septembra 1955, upravo u Parizu, prvi put štampala *Olympia press*, izdavač pornografske literature, „specijalizovan za objavljivanje književne avangarde i erotske fikcije” (Biltreyst 2015, 140). Prema izjavi evropskog reditelja Bilija Vajldera, u njegovom sarkastičnom maniru, *Olympia Press* bila je distributer čije knjige čitate držeci ih u jednoj ruci (Naremore 2014, 97). Krajem decembra 1955, spremajući se da traži izdavača za svoje naredno delo *Pnin* i strahujući od mogućih posledica loše recepcije *Lolite*, Nabokov je dobio iznenađujuće pozitivan komentar uglednog pisca Grejema Grina, koji je u anketi britanskog *Sunday Timesa* preporučio *Lolitu* kao jednu od tri najbolje knjige te godine. Reagujući na Grinov izbor, Džon Gordon, urednik britanskog *Sunday Expressa*, naručio je roman iz Pariza i nakon čitanja okarakterisao ga je kao „najprljaviju knjigu koju je ikada pročitao”, dodajući da „će svako ko pokuša da je štampa ili prodaje u Britaniji bez sumnje otići u zatvor” (Vickers 2008, 50). Polemika između Grina i Gordona trajala je narednih nekoliko meseci i objavljena je njujorškom *Sunday Book Review*, čime je Nabokov „preko noći” stekao neočekivani publicitet i započeo prve pregovore o objavljivanju *Lolite* u Americi, koja će se konačno pojaviti u knjižarama dve godine kasnije. Paradoksalno, pisac je prvobitno nameravao da objavi knjigu anonimno o čemu piše u pogovoru prvom američkom izdanju, 1958. godine:

Iz početka, smerno slušajući savet jednog svog opreznog prijatelja, bio sam odlučio da objavim roman anonimno. Anagram mog imena i prezimena u imenu i prezimenu jednog mog lika, spomen je na to moje zatajeno autorstvo. Teško da ću ikada zažaliti što sam (...) odlučio da potpišem *Lolitu* pravim imenom i prezimenom.³ (Nabokov 1971, 372)

Pisanje je išlo sporo i uz česte prekide, a proces je tekao paralelno s radom na drugim rukopisima. U jednom trenutku Nabokov je bio toliko blizu da spali ne-

¹ U pitanju su izdavači Viking, Simon and Schuster, New Directions, Farrar, Straus i Doubleday. Kako je prenela tadašnja dnevna štampa, prva kuća odbila je rukopis, jer je gospođa Šuster izjavila da ne želi da ima bilo šta s tom „prljavom knjigom”, dok je Džejs Laflin iz New Directions-a izrazio bojazan da bi objavljivanje knjige moglo imati neočekivane posledice po piščevu suprugu i sina (Naremore 2014, 97).

² Francuski ministar unutrašnjih poslova zabranio je knjigu 1956. godine, rukovodeći se postupcima britanske vlade, i to godinu dana od njenog premijernog pojavljivanja, upravo u Parizu. Zabrana je trajala dve godine i bila je motivisana tzv. zaštitom morala britanskih i američkih turista koji su mogli čitati knjige na engleskom objavljene u Francuskoj.

³ Pretpostavka je da se radi o imenu Vivian Darkbloom.

dovršeni koncept, ali ga je „zadržala pomisao da će (mu) duh pogubljene knjige lutati po kartoteci do kraja života” (Nabokov 1971, 372). On je zapravo razradio temu njegove ranije novele pod nazivom *Čarobnjak (Volšebnik)* iz 1939. godine, priču o četrdesetogodišnjem draguljaru omađijanim leptom devojčice na rolerima koju po svaku cenu želi da zavede. Pomenuta priča objavljena je 1986, jer je pisac smatrao izgubljenom i tek je u naknadnim sređivanjima lične dokumentacije, koju je želeo da preda Kongresnoj biblioteci u Vašingtonu, naišao na davno zaboravljeni rukopis.

Zaplet je, u slučaju *Lolite*, značajno razvijen i dešava se u Americi krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina. U drugom delu, knjiga prerasta u svojevrsan „road movie” koji se dešava na pozadini provincijskih američkih gradova i života (malo)građanskih porodica koje se (s)nalaze u vrtlogu tehnološkog razvoja i potrošački orjentisanog društva. Amerika je u godinama nakon Drugog svetskog rata postepeno izrasla u moćnu državu razgranate industrije. Od sredine pedesetih do 1961, Ajzenhauer je izgradio saobraćajnice koje su povezivale različite delove zemlje, utičući na urbanizaciju i lakši prenos robe. Uspon televizije, jačanje reklamne industrije, izgradnja tržnih centara odrazila se na svakodnevicu stanovnika SAD-a. Upravo u toj novoj sredini, koja nije odgovarala njegovom prefinjenom evropskom ukusu, profesor književnosti Lambert Lambert, sklon opsesivnom traganju za mladim devojčicama, bolesno se zaljubljuje u Dolores Hejz, o kojoj piše: „Svetlo mog života, oganj mojih prepona. Greh moj, moja duša” (Nabokov 1971, 7). „Skandalozna veza” u kojoj dvanaestogodišnja devojčica postaje ljubavnica zrelog muškarca koji je i protiv njene volje zadržava uz sebe, sve dok mu ona veštim planom ne pobegne (sasvim prozaično, u ruke Lambertovog suparnika slične starosne dobi), može se razumeti kao sukob iskusnog i neiskusnog (Lambert i Lolita), kao i starog i novog (Evropa i Amerika). Prema rečima Džejmisa Nermora, Nabokovljeva inteligentna vizija Amerike (koju sam opisuje kao pozorišnu scenografiju), zasniva se na detaljima njenog prigradskog života predstavljenog kroz prizmu evropskog senzibiliteta (Naremore 2014, 104).

Obrazovan na Kembridžu, nema sumnje da je nakon emigracije u SAD početkom četrdesetih godina, gde je predavao evropsku književnost na Harvardu, Vesli koledžu, a zatim jedanaest godina na Kornelu, Nabokov upoznao čudi, navike i potrebe Amerike, spram koje je sebe doživljavao kao predstavnika evropske kulturne elite. I sam Lambert je evropski intelektualac sofisticiranog književnog ukusa (na šta upućuju brojne literarne reference⁴), a ironičan ton

⁴ Na nekoliko mesta u knjizi Nabokov upućuje na Lambertovo divljenje prema Edgaru Alanu Pou, a njegovo prvo sećanje na opsesivnu vezanost za devojčicu vraća ga u detinjstvo, kada upoznaje Anabel koju jednog leta sasvim nevino voli na plaži. Uz paralelu s Poovom junakinjom Anabel Li, još bitnija je Lambertova veza s Lolitom koja je neposredni odjek Poovog braka sa četrnaestogodišnjom Virdžinijom Klem.

kojim se obraća Lolitinoj majci (kratkotrajno i svojoj supruzi), kao i njenim prijateljima, ukazuje na prezir koji oseća prema lakomislenosti i kulturnoj ne-utemeljenosti američkih domaćina. Za njega je Amerika „čudnovata zemlja” prepuna „znamenitosti” i restorana „otmene atmosfere”, ili hotela-dvoraca koji su obećavali silu čudesa „što je u mom duhu budilo samo mrske predodžbe o smrdljivim gimnazijalcima u majicama” (Nabokov 1971, 171). Lambert se dugo vozi kroz tako doživljenu Ameriku, u kojoj je i Lolita „bila idealni potrošač, subjekat i objekat svakog nepoštenog plakata” (Nabokov 1971, 173). Književnik je očekivao optužbe zbog nemoralna, ali su njega (naizgled) mnogo više pogadali komentari o antiamerikanizmu. Izjavljujući da on nije poznao nijednu dvanaestogodišnju Amerikanku, niti je poznao Ameriku, već je morao da ih izmisli (Nabokov 1973, 26), Nabokov je isticao da su svi njegovi dosadašnji trgovi i balkoni isto toliko fantastični i subjektivni koliko i njegova nova maketa (Nabokov 1971, 374).

Svestan činjenice da je *Lolitu*, koju je smatrao svojim najprefinjenijim delom na engleskom jeziku do tada, prvobitno objavila francuska izdavačka kuća „sumnjivog” ugleda, pisac je osećao opravdan strah od mogućeg nerazumevanja i oštrih kritika. O tome je pisao i svom prijatelju, Edmundu Vilsonu, američkom književniku i kritičaru koji je pomogao afirmaciji Ernesta Hemingveja, Vilijema Foknera i Skota Ficdžeralda:

Strašno se ražalostim kad pomislim da bi kakav lakomisleni kritičar mogao da ovo čisto i asketsko delo posmatra kao pornografsku egzibiciju. Ta mi se opasnost čini još realnijom otkako sam shvatio da čak ni ti ne razumeš niti želiš da razumeš suštinu tog složenog i neobičnog ostvarenja. (Karlinski 2005, 379)

Pojašnjavajući svoj strah i razmišljajući o mogućim posledicama, Nabokov je kasnije dodao da je „*Lolita* tragedija...I dalje, u suštini to je priča o spasenju. U pitanju je požuda koja postepeno sazreva i ispod plamena strasti preobražava se u ljubav” (Phillips and Hill 2002, 260). Iako je s vremenom stekla epitet istaknutog dela lepe književnosti, u trenutku kada je za njenu adaptaciju postao zainteresovan Stenli Kjubrik, *Lolita* je važila za skandalozno ostvarenje u Holivudu gde su vladali strogi zakoni filmske cenzure. Kada je, s druge strane, bila u pitanju američka književna kritika, osim *New York Timesa*, koji je roman okarakterisao kao prefinjenu pornografiju, ostali komentari su išli u prilog Nabokovu. Gotovo svi prikazi bili su umereni ili čak afirmativni, tvrdeći da je u pitanju dobra, istaknuta, pa i izuzetna knjiga. U tom nizu osvrtu izdvojilo se mišljenje Lajonela Trilinga u *Encounteru* od oktobra 1958, u eseju „The Last Lover”, izloženo na čak devet strana. Autor smatra da je *Lolita* ponela epitet „šokantnog” romana pre svega zbog opšteprihvaćenih uverenja o seksualnoj nepovredivosti devojčica u određenom uzrastu, uprkos činjenici da su se vremena promenila. Ljubav sredovečnog Lamberta prema maloj Loliti razume kao njegov ambiva-

lentan odnos prema Americi, ispunjen prezirom i nipodaštavanjem, podjednako kao i nežnošću i naklonošću (Trilling 1958, 12). Istovremeno, Triling ustaje u odbranu Nabokova i ističe da „Hambertovu izopačenost lakše prihvatamo kada shvatimo da Lolita nije nevina, kao i da uopšte nije saosećajna” (Trilling 1958, 14). Moguće je da je odsustvo osećanja, na koje ukazuje kritičar, uzrokovano njenim uzrastom ili njenim karakterom. U svakom slučaju Nabokov je napisao priču o opsesivnoj ljubavi koja ne poznaje ograničenja niti vodi računa o kategorijama porodice i braka, a ljubavnici posmatraju jedno drugo, baš kao i svet oko sebe, sa zapovedničkim apsolutizmom dece koja ne prihvataju pravila odraslih. Držeći čitaoca na moralističkoj klackalici i suočavajući ga sa ispovešću glavnog junaka, prema kome naizmenično gaji osećanja naklonosti, gađenja, sažaljenja i prezira, Nabokov uspeva da stvori modernu priču o toksičnoj ljubavi u kojoj su analizirani važni aspekti američkog života (Trilling 1958, 19).

Nakon svega, ne čini se preteranom ni konstatacija Džona Gala da je *Lolita* više od knjige: ona je kulturni kamen međaš i na sebi nosi veliki teret (Bertram and Leving 2014, 33). Jula 1962. godine u magazinu za umetnost *Show* Artur Šlezindžer je primetio da je prava tema knjige histerija koju je Nabokov osetio ispod privida lagodne američke svakodnevice, kao i uticaj koji ona ima na umornog i dekadentnog Evropljanina. Zapravo, Nabokov kao da želi da sugeriše da je američka nevinost dekadentnija od evropskog posrnuća, a konstantno prisustvo referentnih oznaka popularne kulture poput časopisa, svetlećih reklama, bioskopa i tržnih centara, definišu američki život i čine Lolitu opsesivno vezanom za masovne medije koji je od najranijeg detinjstva oblikuju.⁵

Lolita je, uprkos kontroverznoj temi, u Parizu izašla u jednostavnom, nepri-vlačnom i nimalo zavodljivom dvotomnom izdanju zelenih korica, bez ikakve ilustracije na naslovnoj strani, s tipografskim ispisom imena autora, naslova romana i izdavača. To je zapravo i bilo dovoljno, jer se sva snaga knjige nalazi u magičnom literarnom stilu Nabokova koji je, prema sopstvenim rečima, *morao* da napiše delo na engleskom, našavši se, posle 1941. godine, u svojevrsnoj jezičkoj emigraciji. Ovu situaciju komentarisao je na sledeći način:

Moja je lična tragedija – koja se ne može i ne mora nikoga drugog ticati – u tome je što sam se morao odreći svog prirodnog govora, svog nesputanog, bogatog i beskrajno poslušnog ruskog jezika radi drugorazredne vrste engleskog koji kod mene nema sve one aparature (...) kojima se domaći iluzionista, lepršajući naborima, može tako čarobno služiti da bi nadmašio na svoj način baštinu predaka. (Nabokov 1971, 375)

Od tada, pa do kraja života pisao je na engleskom, dok je *Lolita* bila prevedena na ruski jezik kako bi postala dostupna čitaocima u državi u kojoj je književnik rođen. Neposredno po objavljivanju u Americi roman je postao bestseller

⁵ Više o značaju popularne kulture u romanu *Lolita* videti: Milinković 2017, 165–187.

i za samo tri nedelje prodat je u preko 100.000 primeraka. I danas je, uz *Velikog Gatsbyja* Skota Ficdžeralda, *Na putu* Džeka Keruaka, ili Selindžerovog *Lovca u žitu*, jedan od najčitanijih romana i svake godine proda se bar 50.000 kopija. Na ovu činjenicu, između ostalog, utiče i „problematična” prošlost koju je knjiga imala, cenzure na koje je nailazila, baš kao i relativno mali broj adaptacija za pozorište i film⁶ koje su, potencijalno, mogle ugroziti roman, prebacujući fokus interesovanja publike na dostupnije i prijemčivije vizuelne forme. Pa ipak, *Lolita* se i dalje čita, i srećom nije doživela da je potisnu film ili predstava, šta više, decenijama je uspešno odolevala pritiscima i ugrožavajućim faktorima komercijalnih medija. Međutim, raznorazne vizuelne reference s vremenom su postale neizbežan dodatak knjizi, sinonim za glavnu junakinju, ugrađujući se u njen identitet, bez volje i dopuštenja Lolitino stvarnog kreatora. Zapravo, moglo bi se reći da je *Lolita* postala sastavni deo popularne kulture što potvrđuju brojne reklame za raznovrsne proizvode (najviše u sferi industrije lepote), muzičke pesme i spotovi, kao i lični stil pop zvezda koje vešto kombinuju izgled nimfe i *femme fatale* (jedan od istaknutijih primera u ovoj deceniji je Lana del Rej)⁷ Upravo u Americi je, neposredno posle objavljivanja, došlo do (neočekivane) popularizacije romana koji je postao deo brojnih karikatura i novinskih stripova. Najviše šala došlo je na temu *Lolite* kao bezobrazne knjige, dok je Gručo Marks jednom prilikom izjavio da je odložio čitanje *Lolite* u narednih šest godina, dok ne postane punoletna (Vickers 2008, 52). O *Loliti* se u Americi, a posebno posle premijere Kjubrikovog filma, otvoreno govorilo, čime je izbegnuto njeno tabuiziranje, lažno moralisanje i negovanje šezdesetim godinama nesvojestvenog puritanizma. Rađanje mnogobrojnih pokreta za osvajanje individualnih i grupnih sloboda otvorilo je nove mogućnosti za preplitanje elitne i popularne kulture, za dekanonizaciju kanona, za rušenje stereotipa.⁸

⁶ S obzirom na enormnu popularnost koju je roman stekao u decenijama nakon objavljivanja, koja ni do danas ne jenjava, može se reći da je *Lolita* imala relativno skroman broj adaptacija. Svega dva filma (1962. i 1997), mjuzikl (1971), četiri pozorišne predstave (1982, 2003, 2009, 2013), opera (1992) i dva baleta (2003, 2009). Gotovo nijedna od ovih adaptacija nije se pokazala uspešnom, a kritika je s negodovanjem pisala o svakom od pokušaja ekranizovanja ili postavljanja na pozorišnu scenu. Sasvim sigurno, razlozi se nalaze u stilskoj kompleksnosti, jezičkoj razigranosti i prikrivenoj erotskoj tenziji koje su učinile roman nezaboravnim umetničkim iskustvom.

⁷ Ova problematika spada u domen istraživača popularne kulture druge polovine XX veka. Segment knjige *The Story of a Cover Girl* Bertrama i Levinga obrađuje pomenutu temu, dok je tekst Morn Lang posvećena fiksaciji modne industrije za fenomene žensvene devojčice i infantilizovane žene. Videti: Laing 2018, 1–22.

⁸ Oktobra 1960. godine Kjubrik je pisao glumici Šeli Vinters da pročita *Lolitu* jer je želeo da joj ponudi ulogu Šarlot Hejz, devojčicine majke. Uprkos mnogobrojnim obavezama oko kampanje senatora Džona Kenedija, u koju je bila aktivno uključena,

Istini za volju, Lolita je postupno postala znatno provokativnija i izazovnija od „stvarne” Lolite koja se u knjizi ni načinom oblačenja niti šminkom ili neobičnom frizurom nije izdvajala od svojih školskih vršnjakinja. Bez preterivanja bi se, na prvi pogled, moglo reći da je ona „tipična” američka tinejdžerka koja voli pop muziku i bioskop, obožava Koka-kolu i žvakaće gume, a soba joj je puna postera. Pa ipak, u decenijama koje su usledile Lolita je nadrasla svoj književni identitet i prerasla u nešto drugo. Da li je Nabokov mogao predvideti ovaj preobražaj, s obzirom na to da je neposredno pre premijere Kjubrikovog filma u Americi, u majskom izdanju časopisa *Life* 1962, priznao da se dugo opirao ekranizaciji knjige: „Za mene je bilo savršeno opravdano da zamislim dvanaestogodišnju Lolitu. Ona je postojala u mojoj svesti. Dopustiti, međutim, da prava dvanaestogodišnjakinja igra takvu ulogu bilo bi nemoralno i grešno, i ja nikada neću na tako nešto pristati.” Nije nebitno primetiti da je veza između starijeg muškarca i znatno mlađe žene (zapravo devojčice koja tek ulazi u pubertet) tematizovana u nizu književnih i filmskih dela i pre *Lolite*, kao i da su se potvrde sličnih veza mogle naći u životu van fikcije, od davnina.⁹ Ova kompleksna tema prevazilazi okvire ponuđenog teksta, ali nameće pitanje zašto je baš roman *Lolita* postao sinonim za „bolesnu i opsesivnu ljubavnu vezu”, a ime Lolita, gotovo po pravilu, određuje tip mlađe devojke koja vešto koketira sa seksepilom nevinašceta.

U fokusu ovog rada upravo jesu umetničke tvorevina dvojice autora: film reditelja Stenlija Kjubrika i reklamna kampanja fotografa Berta Sterna rađena pre premijere u SAD, s ciljem da se istraži do koje mere je njihova Lolita, stvorena 1962. godine, svesno ili ne, predodredila vizuelni doživljaj književne heroine Dolores Hejz i njenu percepciju u javnosti. Koliko u tome ima udela glavna glumica Sju Lajon koja je, nakon iscrpljujućeg kastinga, konačno odabrana da igra Lolitu? Da li su oblikujući njenu spoljašnjost, ali i njen karakter, Kjubrik i Stern zauvek „odredili” Lolitu i proizveli tip seksualno provokativne devojčice s kojom će se identifikovati brojne buduće tinejdžerke, izazivajući „nenadoknadv gubitak” misterioznom originalu Vladimira Nabokova, junakinja koju čitalac „vidi” samo zahvaljujući opisima bespomoćnog i opsednutog muškarca, Hamberta Hamberta? Tačno je da ni kod Nabokova ona nije sasvim *nevina*, međutim, ono što otežava čitaočev neposredni susret s Lolitom je nepozdani narator u prvom licu jednine koji je, u zavisnosti od situacije i vlastitih

nalazila je vremena da čita knjigu. Kada je video *Lolitu*, Kenedi se našalio i tražio od svoje sekretarke za štampu da zamoli Vintersovu da knjigu umota u braon papir, ukoliko već mora da je čita u javnosti (LoBrutto 1997, 205).

⁹ Na pomenutu temu nedavno je napisana zanimljiva studija koja mapira niz primera iz književnosti, filma i života slavni ličnosti, govoreći u prilog tezi o večnoj opsednutosti sredovečnih muškaraca vrlo mladim devojkama. Autor pominje Elvisa Prislija, Frenka Sinatru, Čarlija Čaplina, Erola Flina, Vudija Alena itd. Videti: Ibrahim 2017.

konfuznih osećanja, jednom vidi kao čednu, a drugi put kao vulgarnu lepoticu. Pomenuti opisi, rasuti po čitavom romanu, fragmentarni su i ne pružaju definitivnu sliku Lolite, što je ujedno i čini čarobnicom. Čitalac je zarobljen u mreži detalja koje mu Hambert prenosi posmatrajući objekat koji želi, ali nikako ne uspeva da poseduje. Ti segmenti Lolitinog tela i lica, delovi njene odeće zapravo postaju predmeti obožavanja, oni su sinegdoha želje, svete stvari koje junaku donose uživanje i patnju, pretvarajući ga u „ranjenog pauka Hamberta”: „Pruga zlačane kože, kosa tamnosmeđa (...) dražesno nimfičansko bedro (...) vlažna i blistava donja usna (...) usne rumene kao oblizani bombon (...) krasna pamučna haljinica s tamnoružičastim kockama (...) visina 1 metar i 45 centimetara; težina 35 kilograma; građa izdužena (...) guste pege, topla smeđa glavicica (...) bila je sva od ruža i meda” (Nabokov 1971). Nazivajući sebe nimfoleptom, Hambert ne skriva svoju opsesiju:

Ima devojčica u dobi između devete i četrnaeste godine koje nekim očaranim putnicima, što su dvaput ili višeput stariji od njih, pokazuju svoju pravu narav koja nije ljudska nego nimfinska (to jest demonska); predlažem da se takva mala izabrana stvorenja zovu nimfice. (Nabokov 1971, 17)

Svestan opasnosti od Lolitine „vidljivosti” a samim tim i mogućeg nestajanja njene auratičnosti, pisac je neposredno pre prvog pojavljivanja knjige u Americi, zahtevao od izdavača da dizajnira jednostavnu naslovnu stranu: „Postoji jedna stvar kojoj se oštro protivim: bilo kakvoj predstavi male devojčice” (Bertram and Leving 2014, 31). Sledeći njegovu želju, *Putnam* je napravio svedenu naslovnu koricu na kojoj se nalazio samo tekst bez vizuelnih dodataka koji bi unapred odredili reakciju čitalaca ili formirali njihovo mišljenje o knjizi. Međutim, kako je *Lolita* s vremenom postala bestseller preveden u približno pedeset zemalja s preko petsto izdanja, zahtevi tržišta nalagali su drugačija rešenja. Neka od njih su za Nabokova bila prihvatljivija od drugih jer su se oslanjala na širok repertoar umetničkih dela iz istorije slikarstva, poput ostvarenja Baltusa, Bekmana, Pehštajna, Botičelija, Klimta, Rokvela. Sam Nabokov je u razgovoru za *Deutsche Worte* 1970. godine izjavio da, među slikarima najviše ceni Baltusa, i to ne samo zato što je slikao stvorenja nalik Loliti. Baltusove provokativne devojčice, raširenih nogu i zadignutih suknjica ispod kojih proviruje donji veš, zaista su enigmatične i uznemirujuće. Devojčicu na naslovnoj strani jednog švedskog izdanja iz šezdesetih, Nabokov je, međutim, okarakterisao kao „užasnou mladu prostitutku, umesto [njegove] nimfe” (Bertram and Leving 2014, 284).

Brojna rešenja sasvim izvesno su se oslanjala na reklamnu kampanju za Kjubrikov film, dodatno vulgarizujući i trivijalizujući Sternov poster, brutalno se udaljavajući od Nabokovljevih želja ali i njegovih opisa Lolite. Još zanimljivije je npr. da se gotovo identično rešenje plakata za film upotrebljava i danas na naslovnim stranama monografija koje su u celosti posvećene književnosti i s filmskom umetnošću nemaju dodirnih tačaka. Takav je slučaj s izdanjem *The Little Black*

Books: Books iz 2017. koje pruža pregled najznačajnijih literarnih dela XX veka, a na čijoj se naslovnici nalazi Sternova Lolita s naočarima u obliku srca i crvenom lizalicom u ustima. Junakinja s filmskog plakata postala je sinonim za Dolores Hejz iz književnog dela. Ako je Nabokov pokušao da spreči vizualizaciju Lolite, Stern je ponudio jedan od mogućih odgovora na pitanje „Kako bi Lolita trebalo da izgleda?” Bez obzira na brojna negodovanja i optužbe da se radi o nesumnjivo pogrešnoj interpretaciji Nabokovljevog dela i njegove heroine prikazane poput iskusne porno zvezde (Pifer 2014, 184), ova slika je postala ikona. Zapravo ta slika jeste Lolita – prerano seksualno aktivna devojčica.¹⁰

Kjubrik, Nabokov i Džejms Haris: Od scenarija do filma

„Da sam znao koliko će biti jaka cenzura, verovatno ne bih ni snimio film.”

Stenli Kjubrik, 1972.

Stenli Kjubrik je u toku 1958. i 1959. godine radio paralelno na dva projekta. Jedan je bio *Jednooki Džek*, film koji je trebalo da snima s Marlonom Brandom, ali je zbog nesuglasica došlo do prekida saradnje. U to doba mu je na roman *Lolita* skrenuo pažnju koscenarista *Staza slave* (1957), Kalder Vilingam, koji će i napisati prvu verziju scenarija za *Lolitu* koju je Kjubrik odbio. Iako se zainteresovao za roman i paralelno ga čitao s Džejmsom Harisom¹¹, njegovim kolegom i producentom, reditelj nije odmah počeo s pripremanjem *Lolite* jer je dobio ponudu iz Holivuda da završi snimanje epskog spektakla *Spartak*, nasleđujući posao od Antonija Mana. Kasnije će izjaviti da mu rad u Holivudu nije prijao, između ostalog i zbog činjenice da je „to jedini film u kome nije imao apsolutnu kontrolu” (Phillips 2016, 186).

Već 1958. godine Kjubrik plaća prava za snimanje *Lolite* 150.000 dolara. Istovremeno, kupuje i Nabokovljevu priču *Smeh u tami*, sličnog zapleta, kako bi izbegao mogućnost da se u kratkom roku pojave dva filma srodnih tema. Od tog trenutka vodiće iscrpljujuću borbu za *Lolitu*, koja će se završiti premijerom filma, 13. juna 1962. u Americi i nešto kasnije, septembra iste godine na Venecijanskom filmskom festivalu u Evropi i odmah potom u Londonu. Kritičari su *Lolitu* gotovo jednoglasno (i možda nepravedno) okarakterisali kao najmanje kjubrikovski film koji je, u želji da izađe u susret zahtevima komercijalne

¹⁰ Definicija Oksfordskog rečnika engleskog jezika. Vidi: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/lolita>.

¹¹ Priča se čak da su imali samo jedan primerak knjige pa bi Haris pošto pročitao određeni broj strana, cepao iste i davao ih Kjubriku (Hughes 2000, 88).

filmske industrije i vodeći računa o reakcijama publike, lišio književni predložak snažnog erotskog naboja i time, na neki način, postao konvencionalno delo sedme umetnosti. Istini za volju, on nosi odlike Kjubrikovog budućeg filmskog jezika: trodelnu strukturu, linearni tok s elementima narativnih praznina, kombinaciju subjektivne i objektivne naracije, pročišćeni stilski izraz zasnovan na simetričnoj dubinskoj slici, dugim kadrovima i fluidnim pokretima kamere nasleđenim od filmskog stiliste, Austrijanca Maksa Ofilsa, i konačno dozu groteske i crnog humora sadržanog u sarkastičnim replikama profesora Hamberta. Upravo tu Kjubrik pruža najbolje delove filma: s jedne strane, Lambert često zvuči kao ogorčeni intelektualac među intelektualno inferiornima, dok s druge strane, ne uspevajući da racionalno kontroliše svoju strast i opsesiju, na koljenima kleči ispred Lolite, trči da joj spremi obrok, s bolnim uživanjem lakira joj nokte i ispunjava njene želje dok se voze duž pustih puteva, između hotela i motela u kojima nalaze privremeno utočište. Izbegavajući zamku u koju bi upao naglašavajući erotsku prirodu veze, na posredan način i suptilno, reditelj samo nagoveštava Lambertovu magnetsku opčinjenost Lolitom.

Konačno, izlazeći u susret tzv. konstruktivnoj cenzuri (Biltereyst 2015, 142), Kjubrik je možda i namerno lišio svoje delo nepotrebne i suviše lascivnosti, tj. opasnog pornografskog efekta do koga se na filmu mnogo lakše stiže nego u književnosti. „Upravo zato što se Nabokov služio rečima on je mogao da opiše požudu ne proizvedeći pornografski efekat koji fotografija neizbežno stvara” (Naremore 2014, 104).¹² Prihvatajući od Nabokova da stil, struktura i slika nikada ne treba da „ometaju” žudnju čitaoca, Kjubrik i Haris izjavljivali su da nikada nisu ni nameravali da budu eksplicitni. U krajnjoj liniji, slažući se sa Trilingovim stanovištem, i Kjubrik je doživljavao *Lolitu* kao tužnu ljubavnu priču, poredeći je sa *Anom Karenjinom*, *Romeom* i *Julijom* ili *Crvenim i crnim*. Povodom toga izjavio je:

Jedna od izuzetnih stvari kod *Lolite* je što element šoka leži u vezi. Sprečeni ste da donesete preuranjene i previše saosećajne zaključke u vezi s Hambertovim položajem, zbog šoka koji knjiga izaziva. I konačno, kada prođete kroz ceo roman i stignete do poslednje scene – susret Hamberta i Lolite koja ima 16, trudna je i, prema njegovim rečima, neprivlačna, shvatate, bez sumnje i bez ikakve emotivne uzdržanosti, da je on sebično i iskreno voli i da mu je srce slomljeno. (Emmett Ginna 1999)

Pripreme za snimanje filma, nalaženje glumice koja će igrati Lolitu, produkciju i premijeru iscrpno su pratili mediji, s obzirom na probleme koje su obeležile objavljivanje romana u Americi. U dnevnoj štampi su se od 1960. pa sve do premijere pojavljivali kraći ili duži članci podgrevajući atmosferu u

¹² Nermor navodi primer druge ekranizacije *Lolite* iz 1997. godine, reditelja Adrijana Lejna u kojoj je Lolita identična modelima koji reklamiraju donji veš marke *Victoria Secret*.

vezi s filmom koji se, prema rečima Pitera Banzela iz časopisa *Life* od 25. maja 1962, „jednostavno ne može snimiti”.¹³ Sasvim je izvesno da je zbog pojačanog publiciteta i medijske provokacije publika očekivala od filma ono što joj on, posle svega, nije pružio. Kjubrik se istovremeno suočio s nekoliko problema: prvi je bio Nabokovljevo odbijanje da piše adaptirani scenario; druga poteškoća činila je pronalaženje adekvatne mlade glumice koja će biti usaglašena s piščevim viđenjem *Lolite*, dok je možda najveća prepreka bila obezbediti put do filma, s obzirom na stroge standarde cenzure u filmskoj industriji usled primene Hejsovog kodeksa. Regulišući prava i obaveze filmskih producenata od 1930. do 1968, zahvaljujući bivšem republikanskom političaru, generalu Vilu Hejsu, prvom predsedavajućem Američke asocijacije filmskih producenata (u daljem tekstu MPAA), ovaj kodeks bio je rigorozan i zabranjivao je prikazivanje seksualnih perverzija, telesnog odnosa između pripadnika različitih rasa, baš kao i bilo kakvo uključivanje dece u provokativne radnje. „Producenti znaju da film, u okviru industrije zabave, može neposredno uticati na duhovni i moralni progres, biti odgovoran za više sfere socijalnog života, i za ispravno razmišljanje. (...) Knjiga opisuje, film živo predstavlja. Knjiga prenosi sadržaj na mrtvim stranama, a film neposredno živi ljudima” (Vickers 2008, 42).

Predviđajući sve prepreke na koje bi mogli naići, Kjubrik i Haris su od septembra 1958. započeli pregovore s predsednikom MPAA Džefrijem Šurlokom, baš kao i Džonom Trevelajnom iz Britanskog borda za filmsku cenzuru (BBFC). Naime, saradnja između dva ključna tela za dodeljivanje zvaničnog prikazivačkog sertifikata u slučaju *Lolite* bila je neophodna, s obzirom na to da je početkom šezdesetih godina u Kjubriku polako sazrela misao o preseljenju u Evropu. Nije se radilo samo o restriktivnim uslovima snimanja u sistemu velikih studija koje nije voleo, kao i ekonomskoj krizi kroz koju je Holivud prolazio zbog uspona televizije, već i o činjenici da je Džejms Haris, nakon neprihvatljivih uslova kompanije Vornor da potpuno kontroliše završnu montažu *Lolite* kao i izbor muzike (što se Kjubriku nikako nije dopadalo), uspeo da obezbedi novac za snimanje kod Seven Arts UK, i na njihov predlog uključi Pitera Seltersa u projekat (u filmu igra Klera Kviltija, policajca i Doktora Zempfa). Tako se avgusta 1960. čitava produkcija iz Amerike preselila u Veliku Britaniju, a sam Kjubrik, neposredno nakon toga, postao dobrovoljni emigrant koji će se u domovinu vraćati samo ako to bude morao i samo radi ugovaranja novih poslova. Uprkos činjenici da je snimljena za 88 dana i to u Velikoj Britaniji, *Lolita* je esencijalno američki film, kako zbog atmosfere i priče tako i zbog Kjubrikove težnje da kreira univerzalnu sliku Amerike, najrodniju Nabokovljevoj, o kojoj Bodrijar piše:

¹³ Kjubrikov arhiv čuva opsežnu dokumentaciju u vezi s medijskim praćenjem snimanja filma, kao i brojne isečke iz novina i časopisa u kojima se pisalo o *Loliti* i protagonistima filma. Na delu te dokumentacije zasnovan je i ovaj tekst. Videti: SK 10/6, SK 10/6/4, SK 10/6/6.

Pogledajte i najmanju pustinjsku postaju, ma koju ulicu u nekom gradu na Srednjem zapadu, neki parking, neku kalifornijsku kuću, neki Burgerking ili Stadbejker, i eto vam cele Amerike, kako na jugu tako i na severu, na istoku ili na zapadu. (Bodrijar 1993, 31)

Pregovori s cenzorima za *adekvatnu* formu filma bili su očekivano komplikovni, ali je Kjubrik želeo da istraje na svom putu do *Lolite* jer ga je „knjiga odmah privukla, zbog izuzetnog osećanja životnosti, istinitosti priče, kao i unutrašnje drame situacija koje su izgledale ubedljivo” (Kjubrik u Emmett Ginna 1999). U ovoj pregovaračkoj misiji vođenoj između Kjubrika i Harisa s jedne strane, i MPAA, BBFC kao i grupe Katolička akcija u Britaniji, koju je predvodio prečasní Džon Kolins¹⁴, s druge strane, a koja je trajala do 31 avgusta 1961. godine kada je film dobio dozvolu za prikazivanje (u Americi „samo za starije od 18”, u Britaniji „za starije od 16”), značajan deo knjige je modifikovan, naročito kada je u pitanju odnos između Hamberta i Lolite koji je na filmu, po rečima kritike, ostao neubedljiv i nerazvijen, gubeći primarni opsesivni karakter zabranjene veze kako ju je Nabokov zamislio. Vodeći računa o replikama, načinu odevanja, zavodljivim pogledima koji su morali biti izostavljeni, dodirima koji se nisu smeli videti, jezičkim aluzijama koje su ublažene, Kjubrik je bio ograničen u mogućnostima, a vezu Hamberta i Lolite sveo je na nagoveštaje zavodjenja i ljubavnog odnosa u kome je junakinja uvek korak ispred svog vernog pratioca, zaljubljenog sredovečnog muškarca koji se, kao i u svim pričama o opsesivnoj ljubavi, pretvara u njenog roba.¹⁵

¹⁴ Devetog maja 1961. godine, prečasní Džon Kolins, ultrakatolik i predsedavajući udruženja *The Catholic Action* piše Kjubriku da je svaka verzija filma bazirana na knjizi neprihvatljiva, osim ukoliko film ne odstupa od knjige do neraspoznavanja. „Seksualni odnos s malim devojčicama mogao bi isprovocirati one koji su mu skloni, na silovanje ili čak ubistvo.” Kjubrik je na takva pisma odgovarao staloženo, uveravajući Kolinsa da je svaka provokacija izbegnuta i da je neodgovorno unapred osuđivati film koji nije imao premijeru. Pored Britanije, i u Americi se filmu suprotstavila tzv. Liga za pristojnost, verska grupa koja je bila oštra prema Kjubrikovom ostvarenju, bazirajući svoje mišljenje na Nabokovljevom „grešnom” romanu. MPAA je na kraju pregovarala s ovim udruženjima, tražeći od reditelja da skрати scene zavodjenja. Čak i kada je film dobio sertifikat za starije od 18 godina, katolička udruženja su nastavila da negoduju protiv „moralno izopačenog dela”. Pogledati prepisku između Kolinsa i Kjubrika u SK 10/8/7.

¹⁵ U nedavno objavljenoj studiji o naslovnim stranama *Lolite* u kojoj se analizira uticaj vizuelnih rešenja naslovnica na čitaoce, kao i na predubeđenja o Lolitinom izgledu koja im ta rešenja nameću, esej autorke Elen Pajfer ustaje u odbranu Lolite kao nevine devojčice kojoj je oduzeto pravo na detinjstvo i slobodu izbora. U trenutku kada je pedofil Lambert svega toga liši, ona postaje njegova žrtva i zarobljenica, koja po svaku cenu nastoji da se oslobodi monstruma. Potkrepljujući tezu rečenicama iz Nabokovljevog romana, koje izgovara Lambert, o tome da Lolita nikada u njegovom

Podizanje starosne dobi Lolite (s dvanaest na petnaest godina, po nalogu MPAA¹⁶), odbacivanje Lambertove celokupne prošlosti (koja u romanu ukazuje na njegovu izopačenu naklonost ka mladim devojkicama), izostavljanje karakterističnog izraza *nimfa*, osim na jednom mestu kada Lambert (Džejms Mejson) čita delove svog dnevnika, estetizacija uvodne scene ubistva Kviltija i prikazivanje nasilja na crnohumoran način, toliko su zadovoljile cenzore da je na pitanje policije o potencijalnim problemima nakon premijere filma, Džon Trevelajn bio siguran da ničeg sličnog neće biti, jer *Lolita* „ima vrlo malo srodnosti s knjigom”.¹⁷ Pa iako je Kjubrik sebi uvek bio najoštiji sudija, izjavljujući za *Spiegel* 1987. godine, „da je knjigu napisao manje vešt autor, možda bih i napravio bolji film”, ne treba zaboraviti da je uz njegovu ekranizaciju *Lolite* nastala još samo jedna i to krajem XX veka, što jasno potvrđuje da se neka dela ne mogu lako prebaciti iz jednog medija u drugi, ili da je „*Lolita* pravi primer kako od velikih knjiga ne nastaju veliki filmovi” (Kjubrik u Castle 2005, 478). Konačno, ni kritika nije bila blagonaklona. *New York Times* je u broju od 14. juna 1962, dan nakon premijere u Americi, na retoričko pitanje postavljeno na filmskom plakatu „Kako su napravili film od *Lolite*?”, dao jednostavan odgovor, „Pa i nisu”, dok je kritičar *Varietya*, istog dana konstatovao kako se filmska verzija Nabokovljevog grotesknog, duhovitog romana može porediti s pčelom iz koje je izvučena žaoka, dodajući „da je romanu oduzeta njegova živa sintaksa, grafička iskrenost i neposredni pogledi na ljude i mesta u zemlji prepunoj klišea.”

zagrljaju nije zadržala, da je za nju vođenje ljubavi samo mehanički čin, te da je na seks gledala s odbojnošću i dosadom, autorka iznova ističe nasilnu prirodu Lambertovog odnosa prema Loliti, i zbog toga ga oštro osuđuje. Prema rečima Pajferove, kada je Nabokov stvorio sintagmu *Homo Americus* on je zapravo uzdizao ideale na kojima počiva američka demokratija – jednakost, pravdu i slobodu za svakoga – sve ono što je Lambert oduzeo Loliti, koja preuranjeno umire u 17. godini. Videti: Piffer 2014, 183–194. Dodaću, na kraju, da svaku Nabokovljevu izjavu treba pažljivo tumačiti, s obzirom na njegov urođeni cinizam.

¹⁶ Na jednom mestu u romanu piše: „A petnaestogodišnjim devojkicama dopušta svugde zakon da stupe u brak. (...) U stimulativnim podnebljima umerenog pojasa kao što su krajevi oko St. Luisa, Čikaga i Sinsinatija devojkice polno sazrevaju potkraj dvanaeste godine života. Dolores Hejz rodila se najviše petsto kilometara od stimulativnog Sinsinatija” (Nabokov 1971, 160).

¹⁷ Problematika u vezi s cenzurom filma, prepiske između Kjubrika, Harisa, kao i predstavnika raznih odbora uključenih u priču, dostupna je u Kjubrikovom arhivu u Londonu. U pitanju je veliki broj dokumenata, pisama i ugovora u kojima se detaljno analizira scenario i ukazuje na one segmente koji bi mogli biti provokativni i koji, upravo zbog toga, moraju biti uklonjeni ili izmenjeni. Kjubrik i Haris su gotovo svakom od ovih prohteva izašli u susret, te je i sam reditelj na kraju izjavio da nikada ne bi započeo snimanje filma da je znao da ga čekaju tako restriktivni uslovi. Videti SK 10/3/8.

Uz probleme s cenzurom, reditelj je od početka nailazio na prepreke u saradnji s Nabokovim, koji je prvobitno, 12. avgusta 1959. godine, odbio da piše adaptirani scenario, između ostalog, kako u pismu Harisu prenosi piščeva supruga Vera, „zbog neprihvatljive činjenice da se dvoje glavnih junaka na kraju venčavaju uz blagoslov odraslih” (Nabokov and Bruccolli 1989, 256). Prevalazeći pomenute nesuglasice, nakon što je sanjao da piše sopstveni scenario, Nabokov je 31. decembra konačno pristao da saraduje s Kjubrikom (Nabokov and Bruccolli 1989, 262). Zna se, iz razmenjenih pisama, kao i na osnovu potpisanih ugovora s piščevim agentom Irvinom Lazarom, da je Nabokovu bila ponuđena suma od 40.000 dolara, uz zahtevanih dodatnih 35.000 ukoliko bude potpisan kao autor scenarija na špici¹⁸. To se, na kraju, i dogodilo a na narednoj svečanoj dodeli Oskara jedina nominacija koju je *Lolita* dobila bila je za Nabokova u kategoriji najboljeg adaptiranog scenarija. Kada je septembra 1960. Kjubrik primio završnu varijantu teksta – koja je u tom trenutku već bila prerađena i skraćena u odnosu na prvobitnu, pisanu za sedmočasovni film – shvatio je da će ga koristiti tek kao predložak. To dokazuju brojne korigovane verzije koje se čuvaju u Kjubrikovom arhivu u Londonu (SK 10/1). Unutar ovog dela arhiva sačuvane su sve naknadne izmene prvobitnog scenarija, s komentarima reditelja na marginama teksta ili pored replika za glumce. Daleko od toga da je Nabokov bio pisac originalnog scenarija, jer je *Lolita* od početka do kraja bila Kjubrikov film. To potvrđuje i scenario koji je Nabokov objavio desetak godina kasnije, 1974. godine (verovatno da bi pokazao šta je urađeno njegovom delu!), u čijem je predgovoru istakao da je Kjubrik nesumnjivo veliki reditelj, da je *Lolita* ostvarenje sa sjajnim glumcima, ali da on primećuje da su od njegovog teksta ostali samo delići. Poredeći film sa američkim prevodima Remboa ili Pasternaka, Nabokov je napisao „Moja prva reakcija bila je mešavina negativnog utiska, žaljenja i nevoljnog zadovoljstva. Nekoliko intervencija (poput ping-ponga u početnoj makabrističkoj sekvenci ili zaneseno ispijanje viskija u kadi) mi se činilo prikladnim i dobrim. Druge (poput kreveta koji se urušava ili faltirane spavačice gospođice Sju Lajon) bile su bolne. Mnogobrojne sekvence

¹⁸ Spekuliše se zašto bi Kjubriku bilo u interesu da potpiše Nabokova kao jedinog scenaristu, s obzirom na to da se zna da je dosta intervenisao na prihvaćenom rukopisu. S jedne strane, iz dokumentacije u Arhivu, zna se da mu je Loren Olivije, koji je u pismu od 15. decembra 1959. odbio da igra Hamberta, savetovao da scenario obavezno piše Nabokov, s obzirom na to da je ovu knjigu gotovo nemoguće „filmovati”. Moguće je da Olivijeov savet došao zbog opreznosti. Ukoliko nešto pođe naopako, deo odgovornosti uvek bi se mogao prebaciti na književnika. Konačno, osim Olivijea, Kjubrik je za ulogu Hamberta pozvao i Pitera Justinova 20. maja 1960, koju je ovaj odbio. Na kraju je uloga pripala prvobitno traženom Džejsmu Mejsonu koji se predomislio, prihvatajući saradnju s rediteljem.

nisu bile ništa bolje od onih koje sam pažljivo razradio za Kjubrika, i ja žalim na velikodušno protraćenom vremenu, istovremeno se diveći Kjubrikovom šestomesečnom trudu da unapredi bezvredni proizvod. (...) Rekao sam sebi da ipak ništa nije uzaludno, da je moj scenario ostao netaknut u fascikli, i da ću ga jednog dana objaviti – ne s ciljem da opovrgnem veliki film, već čisto kao živahnu varijantu starog romana” (Nabokov 1974, x–xii).

Sju Lajon i recepcija u štampi 1960ih: Nimfa je pronađena!

„Nisam pročitala knjigu.

Moja majka misli da sam suviše mlada”

Sju Lajon, 1962.

Desetog oktobra 1960. godine, u časopisu *Time* osvanuo je naslov „Nimfa je pronađena”, kojim je stavljena tačka na godinu dana dug period očajničke potrage za devojčicom koja će igrati Lolitu. Nakon prvobitnih pregovora sa sedamnaestogodišnjom Tjusdej Veld koju je Nabokov smatrao prirodnim talentom, ali ne i njegovom nimfom¹⁹, Kjubrik i Haris započeli su kastinge koji su se neočekivano odužili i tokom kojih su susreli preko osamsto devojčica i tinejdžerki. Na pitanje časopisa *Look*, u kome je nekada i sam radio kao fotograf, da li su majke branile ćerkama da dođu na audiciju zbog provokativnosti uloge, reditelj je primetio da je, naprotiv, većina njih izjavljivala da su njihove devojčice rođene Lolite (Hughes 2000, 93). Ovo zvuči paradoksalno, ali je razumljivo: magnetska privlačnost velikog ekrana motivisala je roditelje da, preko svoje dece, ostvare neispunjene lične ambicije ili, kako je Kjubrik to tumačio, „ukus publike je prefinjeniji i teže ju je šokirati nego što to pretpostavljaju razni kritičari.” (*Look*, 1962). Na kraju je odlučeno da Lolitu glumi Sju Lajon, koju je i Nabokov okarakterisao kao „savršenu nimfu” (*Life*, 25. maj 1962). U pitanju

¹⁹ Tjusdej Veld je rođena 1943. u Njujorku. Rano je ostala bez majke i već sa osam godina započela da radi kao dečji model. Sa devet je doživela prvi nervni slom, sa deset je počela da puši i pije, da bi godinu dana kasnije imala prvo seksualno iskustvo. Sa trinaest je glumila na televiziji, pa čak i u jednoj maloj ulozi u Hičkovom *Pogrešnom čoveku*. Nakon toga, ušla je u vezu s mnogo starijim Frenkom Sinatom koji je imao 44 godine. Sa sedamanest, kada je Kjubrik pomislio da bi bila idealna Nabokovljeva nimfa, književnik je odbio pomenuti izbor. Tjusdej Veld je zaključila da ona i ne treba da igra Lolitu, zato što ona jeste Lolita. Iako je kasnije ostvarila niz glumačkih ostvarenja, pa čak i jednu epizodu u *Bilo jednom u Americi* Serđa Leonea (1984), Veldova je zapravo oduvek bila „seksi mačkica” šezdesetih i „živa preteča popularnog Lolita stereotipa” (Vickers 2008, 112). Ostaje otvoreno pitanje da li bi sopstvenim životnim iskustvom ona doprinela stvaranju autentičnije Lolite, od drske tinejdžerke koju je, vođena Kjubrikovim uputstvima, kreirala Sju Lajon.

je bila četrnaestogodišnjakinja iz Los Angelesa, čiji su ozbiljnost i zreliji izgled zasigurno bili presudan faktor da film dobije dozvolu za prikazivanje.

Odmah pošto je *Time* obelodanio ime odabrane tinejdžerke, Kjubrik je izjavio da je Sju Lajon prirodni talenat, da bi neposredno pre premijere još jednom potvrdio nepogrešivost svog izbora: „Niko drugi nije joj bio ni blizu. Sju ima dubinu karaktera koji se ispoljava na izuzetno ekspresivnom licu. Ona je izvanredan glumački potencijal” (*New York Mirror*, 6. jun 1962). U članku iz *Timea*, u kome su preneti biografski detalji, oglasio se i direktor njene osnovne škole izjavljujući da Sju ne smatra bizarnom devojčicom, ali da će sada svakako morati da kreira mešavinu nežne, snolike detinjastosti i jezive vulgarnosti. Rođena u Davenportu 1946. Lajonova je ostala bez oca sa godinu dana, a odgajana je u Los Angelesu. S trinaest uzima prve časove glume i već posle nekoliko nedelja počinje da igra na televiziji, u serijalima *Denis napast* i *Loreta, zabava za mlade*. Radila je kao dečji model, reklamirajući haljine i kupaće kostime. Pobedila je na takmičenju „Osmeh godine” koje je upriličilo Udruženje stomatologa LA-a. Nakon što je primetio u jednoj od epizoda *Lorete*, Kjubrik ju je pozvao na skrin test, snimajući scenu u kojoj joj Lambert lakira nokte (po mnogima jedina erotična scena u čitavom filmu). Odlučujući da joj poveri ulogu kontroverzne junakinje, Kjubrik preseljava Lajonovu novembra 1960. iz Amerike u London, gde je živela u tajnosti s majkom, nedostupna za bilo koga iz spoljašnjeg sveta osim za tehničare i glumce. Spremajući se za ekranizaciju knjige koju ni do premijere filma nije pročitala, Sju je priznala: „Određeni delovi romana su mi teški. Ali probaću ponovo za nekoliko godina, pošto čujem da je u pitanju značajno literarno delo” (*Newsweek*, 25. jun 1962, 52). Da li je ovom izjavom buduća glumica zapravo potvrdila psihičku nespремnost za ulogu koja joj je namenjena, nesvesna problema s kojima se kasnije deca-glumci nose u toku života. O tom mukotrpnom radu koji je podrazumevao stalno prisustvo u javnosti ona je govorila u naknadnim intervjuima, naglašavajući da nije bila svesna da se od nje očekuje višegodišnje promovisanje *Lolite* na putovanjima koja su je odvajala od porodice i škole.

Jer, ono što je na sebe preuzela Sju Lajon bilo je mnogo više nego „samo uloga” *Lolite*. Ona je, pojavljujući se u sfumatu jutarnjeg sunca u dvodelnom kupaćem kostimu, sa svojim besprekorno dugim nogama, prekrasnim šeširom na glavi i provokativnog pogleda upućenog Lambertu preko crnog rama naočara za sunce, postala otelotvorenje Nabokovljeve junakinje koja se u tom trenutku prvi put zaista pojavila pred gledaocima. Suštinski, bio je to prvi stepen njene identifikacije s *Lolitom* koju je stvorila zajedno s Kjubrikom na filmu. Drugi, koji će daleko više uticati na njen publicitet i (trajno) vezivanje za *Lolitu* kao „provokativnu lepoticu”, obezbediće joj fotograf Bert Stern u Seg Harboru, nedaleko od Njujorka, radeći reklamnu kampanju za film. Bez obzira na činjenicu što je nakon ovog ostvarenja Lajonova igrala u filmovima Džona Forda i

Frenka Sinatre, uz mučne pokušaje održavanja glumačke karijere do kasnih sedamdesetih, njen privatni život bio je ispunjen brakovima i razvodima, od kojih je prvi, ironijom sudbine, sklopila, baš kao i Lolita, sa svega 17 godina. Da li joj je Lolita, osim trenutne slave i činjenice da je u narednim decenijama upravo ovaj tip zavodnice postao uzorni model za seksualnu provokaciju koju je prihvatila i eksploatisala popularna kultura, donela nešto više od „uništenja vlastite ličnosti” (Lajon za Rojters 1998). Odgovor kao da se sam nameće. Međutim, ni on, ako je verovati glumici, nije jednoznačan. Suštinski, menjao se i zavisio je od njenih životnih okolnosti, uz nepoljuljano poštovanje autora filma. Pišući mu 1994. godine dok je još uvek bila u skladnom braku sa inženjerom Ričardom Rudmanom, Lajonova je u ispovednom tonu rekla da veruje da je jedini uspeh koji je imala u životu postigla zahvaljujući Kjubriku i da mu je u to vreme bila jako zahvalna.²⁰ Osećanje naklonosti primetno i u načinu obraćanja („Moj najdraži Stenli”), Lajonova je izrazila i posle premijere: „Gospodin Kjubrik nikada ne sramoti, niti ismeva glumce. *Lolita* je mogla biti ponižavajući film za mnoge, ali se on postarao da do toga ne dođe” (LoBrutto 1997, 209).

Da mu se ne bi ponovila sudbina provokativnog dela Elije Kazana *Bebi Dol*, zasnovanog na tekstu Tenesija Vilijamsa, u kojem ulogu devojčice zarobljene u telu devetnaestogodišnjakinje maestralno igra Kerol Bejker, a koji je Verner povukao iz distribucije pred Božić 1956, Kjubrik je maksimalno očistio film od eksplicitnih nagoveštaja Hambertove devijantnosti i, zapravo, sterilisao Nabokovljev tekst, odlučujući se za sopstvenu viziju Lolite, pre kao drske tinejdžerke koja se poigrava sa zaljubljenim profesorom, nego kao seksualizovanog subjekta koji već u četrnaestoj godini dobrovoljno izaziva doživljaj sebe kao „predmeta želje”. Zapravo, Kjubrikova namera je časna: doći do filma ali sačuvati debitantkinju medijske pompe koja bi je neminovno odvela na klizav teren. Zato njegova Sju Lajon nije samo zgodno telo bez mozga, ona „zna da bude zabavna adolescentkinja, ali i zla i okrutna nimfa. Ona je nevinašce i furiozni, razbesneli tigar; ona je mudra ljubavnica, zburnjena i nerazumna mlada, ali i racionalna devojka koja se očajnički trudi da živi srećno s mužem u oronuloj kući i opterećena dugovima” (Calamandrei, SK 10/6/8/1). Jedno je sigurno: u Kjubrikovom filmu je izostao svaki, pa i najmanji nagoveštaj seksa. Ko je onda uzrokovao eksploataciju Lolite u komercijalnom svetu, od fotografije do mode, od reklama do industrije igračkaka? Sudeći prema svemu, to svakako nije mogla biti Kjubrikova devojčica koja sa očuhom luta Amerikom, spavajući u odvojenoj postelji i zadirkujući ga šapućući mu na uho.

Mediji su na dva različita načina prilazili fenomenu Lolite u toku šezdesetih godina. Jedna grupa članaka i filmskih prikaza ukazivala je na provokativnu prirodu književnog predloška, a samim tim i na karakter koji Sju Lajon treba

²⁰ Pismo se čuva u Kjubrikovom arhivu.

da odslika: devojčice nesvesne u šta se upušta, nezaštićenog nevinašceta u čeljustima strašnog muškarca ili bezobzirne i drske tinejdžerke koja, nakon prvog seksualnog čina u Kampu Klimaks, počinje da manipulira opsednutim muškarcem koga će polako dovesti do ludila i propasti. Moglo bi se reći da su oni koji su Lolitu doživeli kao demonsku zavodnicu zapravo prihvatili pogled na ženu kao uništiteljku, model zastupljen u filmovima šezdesetih i sedamdesetih godina. Prema rečima Haskelove, muškarci su viđeni kao žrtve mladih, neodoljivih zavodnica (Haskell 1973, 346). Nije li, s tim u vezi, Kjubrik i postavio *Lolitu* kao film o seksualnom potčinjavanju čoveka koji ne može da se izbori sa svojom devijantnom strašću za malom nimfom? On postaje žrtva Lolite koja ga do propasti ne vodi „agresivno i nasilno, već pasivno i neprimetno” (Haskell 1973, 346). Njena dominacija u filmu je suptilno naznačena kroz seksualnu tenziju u sceni sa hula-hopom²¹; ispijanjem Koka-kole uz bučno srkutanje kroz slamku; hranjenjem profesora perverznom pokušajem ubacivanja celog prženog jajeta u njegova usta; lakiranjem noktiju ili trčanjem uz stepenice u njegov zagrljaj, praćeno zvucima srceparajuće muzike u neprimetno usporenom snimku. Maestralno odabranim sitnim znacima u kojima se oseća Lambertovo izgaranje za devojčicom koja drsko okreće glavu ili mu se ljubazno ulaguje kako bi došla do cilja, reditelj sugerira da „pokušavajući da uhvati svoju leptiricu, profesor upada u sopstvenu zamku i ne može da poseduje objekat svoje trajne opsesije” (Phillips 2016, 233). Upravo ovakav doživljaj *Lolite* uslovio je da Sju Lajon u pisanim medijima nazivaju: „Sirenom sa žvakaćom gumom i neodgovarajućim objektom ljubavi” (*Saturday Review*, 23. jun 1962); glumicom koja naglašava „Lolitinu nežnu, slatku, očaravajuću privlačnost” (*Life*, 25. maj 1962), da bi naknadno, i zahvaljujući Sternovom posteru, dobila epitet seks simbola *space age*-a, a njegova Lolita okarakterisana je kao mešavina prostitutke i nevinašceta koje liže lizalicu (*Honey*, jul 1961).

S druge strane, vodeći računa da se ipak radi o devojčici na pragu seksualne zrelosti koja, nesvesna posledica, upada u zamku filmske industrije, druga i malobrojnija grupa novinskih kolumnista bila je opreznija, okrećući se ličnosti same glumice i njenom svakodnevnom životu. Na novinskim snimcima Sju Lajon je predstavljena u spontanim situacijama i pozama, u ambijentu koji ne podrazumeva filmski studio. Izbegavajući opasnosti koje mogu proizaći iz poistovećivanja devojčice sa seks simbolom radi senzacionalizma, časopisi poput *Washington Star*, *Spokesman Review*, *Evening Globe* prikazuju je dok čita, uzima časove jahanja, ili je viđena u jednostavnoj odevnoj kombinaciji u džinsu i džemperu. I dok su tinejdž magazini poput *Seventeen* bili uzdržani, ne želeći da preporuča Lajonovu svojoj ciljnoj grupi do izlaska njenog sledećeg filma, dotle je *Worcester Gazette* (19. jun 1962) bio zaokupljen njenim modnim

²¹ Hula-hop posredno definiše početnu tačku vremenskog okvira Kjubrikove priče u kraj pedesetih godina, s obzirom na to da se hula-hop groznica desila oko 1957. godine.

ukusom: bez šminke, bledeg ruža za usne, plave kose, ona voli ravne italijanske cipele i ne voli crnu boju. Konačno, možda najinteresantnije preplitanje mode i Lolitamanije već 28. jula 1961. godine primetila je Felisiti Grin koja je u tekstu naslovljenom „The Lolita Look” prokomentarisala novu Diorovu kolekciju: „Ako imate oko 12 godina, ravni ste kao daska spreda i pozadi, i ličite na Lolitu, onda ćete voleti novu Diorovu kolekciju. Ali, ako ste žena od krvi i mesa imaćete velike probleme. Sve je dizajnirano prema meri gospođice juniorke. Iako je kuća Dior kolekciju nazvala *Šarm 62*, prigodnije ime bi bilo *Diorova kći*” (SK 10/6/8/2). Tako je Lolita, postepeno, postala neizostavni deo popularne kulture, inspirišući brojne polemike, naročito u polju feminizma. S jedne strane, tradicionalnije feministkinje i dalje su zagovarale tezu po kojoj žene neće steći moć dok ne postignu izjednačavanje s muškarcima u načinu njihovog prikazivanja na filmu, dok su s druge strane, postfeministkinje smelo izjavile da vas „seksualna energija za široku konzumaciju više ne čini glupačom. Ona vas čini pametnom” (Coleman 2009, 8).

Sternovo čitanje Nabokova: Tako usamljena Lolita

„Želimo da posedujemo objekat ili osobu koju fotografisemo. Mi smo u dubini naše izobličene svesti, svi Hamberti Hamberti.”

Bert Stern, 2011.

Prihvatajući Kjubrikov poziv da uradi rešenje filmskog plakata za *Lolitu* kao i određeni broj fotografija koje bi služile kao najava za film ili, kasnije, u svrhu njegove promocije, američki fotograf Bert Stern kreirao je sopstvenu verziju Nabokovljeve junakinje i time odredio pojam Lolite.²² Neopterećen Kjubrikovom adaptacijom romana, s obzirom na to da je film bio u završnoj fazi, Stern je u leto 1961. godine odveo Sju Lajon i njenu majku u Seg Harbor, nedaleko od Njujorka, gde je u narednih sedam dana napravio blizu dve hiljade fotografija, od

²² S obzirom na životnu priču fotografa Berta Sterna, danas ne deluje nimalo slučajno da je baš on bio odabran da radi reklamnu kampanju za *Lolitu*. Prvo, Kjubrik i Stern su se poznavali iz časopisa *Look* u kome su obojica radili, a kako je raspolagao skromnim budžetom za promociju filma, reditelj je odlučio da pozove u pomoć prijatelja iz mladosti. Drugo, Sternu će se dogoditi Lambertova priča, istina sa srećnim krajem. Početkom osamdesetih godina u njujorškom parku upoznao je svoju buduću suprugu Šanu Laumajster dok je vozila rolere. I ova scena neobično koincidira sa Nabokovljevim opisima Lolitinih vožnji na koturaljkama. Šani je tada samo 13 godina, dok je Stern zašao u šestu deceniju života. Počeli su da žive zajedno kada je ona napunila 17, venčali se znatno kasnije, nekoliko godina pre Sternove smrti 2013. U znak sećanja na supruga Šanu Laumajster je režirala dokumentarni film pod nazivom *Bert Stern: Original Madman* (2011).

kjih je javnost videla samo nekoliko odabranih.²³ U pitanju je bilo Sternovo lično čitanje Nabokova, a fotografije u boji mogu se razumeti kao svojevrsni nastavak filma, i to drugog dela romana koji obuhvata 105 dana putovanja i 200 noći u raznim američkim motelima, sažeto prikazanih u Kjubrikovom ostvarenju.

Tada, u avgustu 1947, počela su naša duga putovanja po Sjedinjenim Državama. Uskoro sam više od svih drugih turističkih prenoćišta zavoleo motele – čista, uredna, pouzdana utočišta što se sastoje od zasebnih kućica ili od soba pod istim krovom, idealna mesta za spavanje, svađu, pomirenje i nezasiću nedopuštenu ljubav. (Nabokov 1971, 169)

Rukovođen tekstom i mnogobrojnim detaljima koji omogućavaju čitaocu da se približi Loliti, Stern se opredelio za jednostavni enterijer hotelske sobe u Seg Harboru, kako bi evocirao grozničave dane i noći koje Lambert i Lolita provode u ovim skrovitim mestima, baš kao i eksterijere, ispred hotela i škole, na obližnjim putevima i u okolnoj prirodi, nudeći kompleksnu sliku devojčice dvojne naravi koja se kod nje ispoljavala kroz spoj „nežne sanjarske detinjastosti i nekakve jezive vulgarnosti” (Nabokov 1971, 50).

Oblačeći Lolitu u jednostavnu onovremenu kombinaciju džinsa i žutog, oranž ili plavog pulovera, žutu haljinu ravnog kroja, plavi kupaći kostim, i stavljajući joj slamni šešir na glavu, Stern ne stvara seksualizovano telo, jer ničeg provokativnog u toj i takvoj slici Lolite ni nema. Njegova junakinja ne treba da izaziva pokazujući ono što je tako očigledno u pornografskoj fotografiji. Stern traga za mentalnim izazovom, nastojeći da intrigira kroz suptilnu subverziju. Minimalnim intervencijama i dodacima, poput naočara za sunce s crvenim srcolikim ramom, crvenim lilihipom i zelenom lizalicom, ili pak čokoladno-karamelizovanim sladoledom, Stern se nalazi na samoj granici erotske fotografije pervertirajući kontekst reprezentacije, postižući napetu atmosferu i seksualnu tenziju. Skromno plaćenim aksesuarom kupljenim u obližnjoj radnji, on vrši originalnu nadgradnju Lolitinog literarnog izgleda predmetima koji se ne pominju kod Nabokova, niti se pojavljuju u Kjubrikovom filmu. U pitanju je čuveni par naočara s crvenim okvirom u obliku srca²⁴, i još provokativniji lilihip koji

²³ Neposredno nakon premijere izabrane fotografije pojavile su se u časopisima *Look* i *Life*. Kjubrik ih je pažljivo birao kako ne bi izneverio poverenje cenzorskih bordova koji su mu dali dozvolu za prikazivanje filma. Deo fotografskog serijala *Lolita* prvi put je predstavljen javnosti tek 2017. godine u Umetničkom centru Kristi, u Njujorku. Najveći broj negativna danas je dostupan istraživačima u Kjubrikovom arhivu u Londonu. Videti SK 10/9/7/2.

²⁴ Interesantno je da se na jednoj od fotografija snimljenih u Montreu, gde je Nabokov živeo posle preseljenja iz Amerike, vidi njegova supruga Vera sa srcolikim naočarima u belom ramu. Ovaj par naočara našao se i na izložbi posvećenoj Nabokovu u Njujorku (početkom 2000ih), gde su se sasvim neočekivano pojavile, uz relevantne knjige, njegove rukopise i karakteristične zabeleške pisca na malim kartonima. Ironično

je kao simbol nevinosti, detinjstva, ali i neodoljive medenosti devojčica Sternu verovatno bio poznat iz filma *Bright Eyes* (1930) u kome se, s predimenzioniranim slatkišem u ustima, pojavila Širli Templ. U rukama Lolite, međutim, ovaj crveni lilihip dobija novo hiperseksualizovano značenje i prerasta u svojevrsni fetiš kojim se preoblikuje značenje Frojdove skopofilije i preispituje kolektivno nesvesno, s obzirom na kategorije seksa i moći. Suočavajući posmatrača s pogledom zagonentne devojke čije se oči naziru iza naočara, Stern šalje jasnu poruku, kojom zapravo otvara dekadu seksualnih provokacija i postavlja pitanje o seksualnim slobodama, sviđalo se to nekome ili ne. „Pazi se devojke sa slatkim zubima”²⁵ nedvosmislena je poruka, ali je skandaloznija tim pre što je prenosi devojčica na pragu seksualnog sazrevanja, spremna za „konzumaciju”. Lilihip na jednostavan način određuje oralni i, posredno, erotski užitak, prebacujući pažnju posmatrača na Lolitu, koju neminovno objektivizuje.

Stern se, istovremeno, znalački poigrava s određenim modelima elitne i popularne kulture, gradeći sliku Lolite kao „fantaziju na potisnutim osnovama društvene stvarnosti” (Mitrović 2014, 2). Od obične devojčice ona postaje „zločesta, zločesta curica. Maloletna prestupnica, ali otvorena i simpatična” (Nabokov 1971, 135). Zapravo, uz sav taj akseosar, do najsitnijih detalja pobrojan kod Nabokova (Koka-kola, teniski reket, tranzistor, gume za žvakanje, koturaljke, tamne naočare, i još mnogo odevnih predmeta – modernih džempera, pantalonica i letnjih haljinica), Lolita je zapravo subjekat kojim manipulišu reklame i časopisi, prava predstavica potrošačkog društva i istovremeno pripadnica te „obesne dečurlije koja se neočekivano rano predaje bludu” (Nabokov 1971, 147). Pokazujući je na tremu ispred hotela „nesnosno poželjnu, izvaljenu u purpurni elastični naslonjač ili u vrtu na zelenoj ležaljci, ili na stolici za njihanje” (Nabokov 1971, 172), Stern zapravo sledi Nabokovljeve opise, vršeći doslovnu translaciju teksta u sliku, proizvodeći tenziju koja rezultira iz latentne erotike tabuiziranog sadržaja – devojčice viđene i doživljene kao objekta požude. Povremeno, napetost popušta, te je Sju Lajon predstavljena dok se igra s mačkom (ambivalentan simbol nevinosti i seksualne provokacije), hoda pustim auto-putevim ili uživa u restoranu brze hrane. Opredeljujući se da je predstavi uz šejkove, hamburgere i gazirane napitke, Stern upućuje na amblematske tačke konzumerske Amerike, na stvarnost šezdesetih godina viđenu iz ugla prosečne tinejdžerke. Prema Hambertovim rečima, koje Stern zapravo samo pretvara

ili ne, Sternova intervencija u polju Lolitinog izgleda, uprkos svim Nabokovljevim protivljenjima uticala je, na kraju, i na njegov profesionalni i privatni život. Kao i kod Sterna, i u slučaju Nabokova, život je imitirao umetnost.

²⁵ Ovde konkretno referiram na tekst koji mapira izmene u shvatanju bombone / lizalice kao amblema ženske slatkoće i umiljatosti, a koji se dogodio u poslednjih petnaestak godina. Lilihip (na engleskom *lolipop* neobično koincidira s imenom Lolita) ili bilo koji svilenkasti slatkiš je postepeno od seksističkog simbola postao oružje po izboru. Videti: Gilbride 2018.

u fotografiju, „moja je ludica više volela najbanalniji film i najbljutaviji sirup nego čudesnu zemlju koju sam joj nudio. Kad samo pomislim da je, birajući između hamburgera i Humburgera, redovno i neumoljivo uzimala u usta ono prvo!” (Nabokov 1971, 194). Viđena kroz Sternove mrežaste gvozdene ograde Lolita ostaje nedokučiva, nedostupna i daleka za Hamberta, ali podjednako zarobljena između njegovih prohteva i vlastitih želja. Stvarajući od nje slatki privid, fotograf neretko posmatra Sju Lajon kroz dvostruka stakla – objektiv svoje kamere i prozore automobila – kako bi „proizveo utisak spontanosti koji nastaje u toku vožnje. Pogledaš sa strane i kao u romantičnom i nežnom snu, vidiš devojkicu. Nakon treptaja, ona nestaje. Čudesno lagan osećaj, baš kao odblesak sećanja na prvi poljubac” (Stern u Hinkle 2017).

Nabokovljeva junakinja, međutim, ipak nije sasvim praznoglava tinejdžerka bezuslovno zarobljena u svetu blještavih reklama. Izgovarajući na jednom mestu: „Dužnost mi je da budem koristan član društva. Prijatelj sam svih životinja muškog pola. Uovoljavam njihovim prohtevima” (Nabokov 1971, 136), Lolita nedvosmisleno i bespoštedno razotkriva mehanizme funkcionisanja savremenog sveta koje je odbacilo koncept romantične ljubavi, a sebe, sarkastičnim tonom, definiše kao seksualni objekat, tj. sredstvo koje služi za muško uzbuđenje i zadovoljstvo. Rukovođen ovim piščevim rečenicama, koje s dozom neskrivene ironije opisuju Ameriku u kojoj su osvojene „nove” slobode i definitivno pomerene granice „dobrog ukusa”, na kulturnom plakatu Stern namerno vizualizuje Lolitu dok zagonetno i bludno zuri u (muškog) posmatrača. Potičući iz polja advertajzinga, gde se istakao čuvenom reklamom za votku ispred Keopsove piramide u Egiptu, Stern je znao da je cilj filmskog postera da provocira i da proda ono što nudi. Verujući u moć reklame koja zavodi potrošača, on pušta Lolitu da ga pogledom pokori i na taj način ga učini „predmetom želje”. Uzrokujući dijalektički obrt u igri dominacije, Stern zahteva suočavanje i ne dozvoljava da njegova Lolita bude olako potčinjena s muške strane. Novo vreme donosi nove ikonografske modele, rastajući se od romantizirane reprezentacije smerne žene viđene s leđa ili pokorno spuštene glave. Iako je u tom trenutku publici delovala šokantno, slika Lolite zapravo je odgovarala Nabokovljevoj junakinji u kojoj posmatrač „nije mogao otkriti ni traga čednosti u toj lepoj, još nerazvijenoj devojčici koju su do srži bile pokvarile navike savremene dece” (Nabokov 1971, 158). Uz prisustvo američkih zastavica koje drži u rukama, neretko prikazana u retrovizoru automobila, ili na prednjem sedištu spremna za putovanje na koje provokativnim pogledom poziva publiku, Sternova Lolita nedvosmisleno definiše geografske okvire fotografske priče, u kojoj su prisutne naznake svega, ali se ništa jasno ne vidi:

I danas se katkad ulovim kako mislim da je naše dugo putovanje samo uprljalo vijugavim tragom služi prekrasnu, poverljivu, sanjarsku i golemu zemlju koja se na kraju kod nas svela na zbirku otrcanih automobilskih karata, raskupusanih vođača, starih automobilskih guma i na njene jecaje u noći – svake, svake Božje noći – čim bih se ja napravio da spavam. (Nabokov 1971, 204)

Jer, u dugim vožnjama, osuđena na dane provedene isključivo s Hambertom koga čak nije ni volela, Lolita je morala biti beskrajno usamljena devojčica. Začudan paralelizam s drugim važnim ciklusom koji je Stern radio s Merilin Monro za *Vogue* već naredne, 1962. godine, postignut je u ciklusu fotografija u enterijeru hotelske sobe, gde je Sju Lajon najčešće snimana iz ekstremno gornjeg rakursa (kojim se sugerše Lolitina potčinjenost), dok obučena u belu spavačicu nevinosti ili uvijena u čaršave, čita stripove, spava ili jednostavno gleda u objektiv kamere. Ovaj segment fotografskog serijala, nažalost, ostao je nedovoljno vidljiv, ostavljajući drugu stranu medalje, koje je Stern bio svestan, nepoznatom široj javnosti. Nalik ranjivosti Monroove, na pomenutim fotografijama Lolita / Sju Lajon ima izgubljeni pogled preuranjeno odrasle devojčice kojoj su časopisi i televizija servirali oblik života koji je ona žurno prihvatila, odričući se šarma neopterećene mladosti i sazrevanja „u izabranom trenutku”. Te bojažljive oči, međutim, ostale su u senci njenog kontroverznog pogleda s plakata koji je presudno uticao na recepciju Lolite i na sve njene naknadne eksploatacije. I dok je Merilin Monro, holivudski seks simbol pedesetih, plasirala model infantilizovane zavodnice koji je početkom šezdesetih već pripadao prošlosti, dotle je Sternova Lolita ponudila seksualnu provokaciju iz prostora brutalno povređene čednosti čega je i sama (kasno) postala svesna: „Bila sam pupoljak, a gledaj šta si napravio od mene” (Nabokov 1971, 167). Prisvajanjem, preuzimanjem i preoblikovanjem Sternovih uporišnih tačaka industrija zabave je nastavila dalje, prigrabivši Lolitu i prepuštajući Sju Lajon zaboravu.

Literatura

- Bertram, John and Yuri Leving, eds. 2014. *Lolita: The Story of a Cover Girl*. Ohio: Print Books.
- Biltreyst, Daniel 2015. „A Constructive Form of Censorship: Disciplining Kubrick’s *Lolita*”. In *Stanley Kubrick: New Perspectives*, edited by Tatjana Ljujić, Peter Krämer and Richard Daniels, 136–150. London: Black Dog Publishing.
- Bodrijar, Žan. 1993. *Amerika*. Buddy Books, Kontekst: Beograd.
- Castle, Alison ed. 2016. *The Stanley Kubrick Archives*. Köln: Taschen.
- Coleman, James. 2009. “An Introduction to Feminisms in the Postfeminist Age”. *Women’s Studies Journal* 23(2): 3–13.
- Emmett Ginna, Robert. 1999. The Artist Speaks for Himself. <http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1960ginna.html/> Pristupljeno 06. 04. 2019.
- Gilbride, Meghan. 2018. Lolita’s Impact on Pop Culture and Feminism. <https://www.popsugar.com/news/Lolita-Impact-Pop-Culture-Feminism-45432641/> Pristupljeno 10. 03. 2019.
- Haskell, Molly. 1972. *The reverence to rape: The treatment of women in the movies*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hinkle, Annette. 2017. The Search for Love and Lolita in Sag Harbour. <https://sagharbo-rexpress.com/search-love-lolita-sag-harbor/> Pristupljeno 20. 04. 2019.

- Hughes, David. 2000. *Complete Kubrick*. London: Virgin,
- Ibrahim, Mohamed. 2017. *The Allure of Nymphet: From Emperor Augustus to Woody Allen, A Study of Men's Fascination with Very Young Women*. New York: Lad Literature.
- Karlinski, Sajmon ur. 2005. *Nabokov – Vilson, Pisma 1940–1971*. Podgorica: CID.
- Laing, Morna. 2018. “Rewriting Lolita in Fashion Photography: Candy, Consumption and Dying Flowers”. *Sexualities* 0 (0), 1–22.
- LoBrutto, Vincent. 1997. *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: De Capo Press.
- Mitrović, Katarina. 2014. „Erotska fotografija”. U *Helmut Newton i erotska fotografija*, 2–12. Beograd: New Moment.
- Milinković, Jelena. 2017. „Elementi američke popularne kulture u romanu *Lolita* Vladimira Nabakova”. U *Amerika*, uredili Dragan Bošković i Marija Lojanica, 165–187. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- Nabokov, Vladimir. 1971. *Lolita*. Rijeka: Otokar Krešovani.
- Nabokov, Vladimir. 1973. *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill.
- Nabokov, Vladimir. 1974. *Lolita: A Screenplay*. New York: McGraw-Hill.
- Nabokov, Dmitri and Matthew J. Bruccoli eds. 1989. *Vladimir Nabokov: Selected Letters*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Naremore, James. 2014. *On Kubrick*. London: Palgrave Macmillan.
- Phillips, Gene D. 2016. „Lolita”. In *The Stanley Kubrick Archives*, edited by Alison Castle, 232–271. Köln: Taschen.
- Phillips, Gene D. and Rodney Hill. 2002. *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*. New York: Facts on File.
- Piffer, Elen. 2014. „Uncovering Lolita”. In *Lolita: The Story of a Cover Girl*, edited by John Bertram and Yuri Leving, 183–194. Ohio: PrintBooks.
- Vickers, Graham. 2008. *Chasing Lolita: how popular culture corrupted Nabokov's little girl all over again*. Chicago: Chicago Review Press.

Dijana Metlić

Academy of Arts, University of Novi Sad, Serbia

Nabokov, Kubrick and Stern: Who Created Lolita?

In this paper, I analyse the methods used by Stanley Kubrick, the famous film director and Bert Stern, an American photographer, in creating the first “visible” Lolita, relying on Nabokov’s 1955 controversial book. The novel tells a provocative story about middle-aged university professor who moves from Europe to America in 1947, where he obsessively falls in love with the twelve-year-old Dolores Haze, with whom, by chance, he begins to travel together through USA, in order to extend the duration of their unacceptable sexual relationship. Adapting the novel in the restrictive conditions of film censorship in the early 1960s, Kubrick considerably changed the original Nabokov’s story making it less provocative and sexually explicit. In this paper I consider Bert Stern’s ad-

vertising campaign for *Lolita* as an extension of Kubrick's film because, his photography cycle shot in a Sag Harbour hotel, near New York, completes and continues Kubrick's project, showing Lolita's diverse faces. Stern, rather than Kubrick, holds a prominent position in defining the so-called *Lolita look* that has left far-reaching consequences on popular culture in the following decades. In this paper I explore the links between Lolita and her creators, their individual contributions to the reception of *Lolita* in public, and I determine the role Sue Lyon, a young actress, had in this process considering the fact that she was the first flesh and blood Lolita.

Keywords: Lolita, Vladimir Nabokov, Stanley Kubrick, Bert Stern, film adaptation, photography, popular culture

Nabokov, Kubrick et Stern: qui a composé le personnage de Lolita?

Dans ce travail j'analyserai la manière dont Stanley Kubrick, cinéaste et Bert Stern, photographe américain, ont ensemble créé la première Lolita „visible”, s'appuyant sur le roman de l'écrivain russe Vladimir Nabokov. Il s'agit d'une histoire provocatrice sur un professeur d'université d'âge mûr qui migre de l'Europe en Amérique en 1947, où il tombe obsessivement amoureux de Dolorès Haze, âgée de douze ans, et avec qui, par le plus grand hasard, il commence à voyager à travers les Etats-Unis, pour ainsi prolonger la durée d'une relation sexuelle illégale et inacceptable. En adaptant le roman dans des conditions restrictives de censure cinématographique au début des années 1960, Kubrick s'est considérablement éloigné du modèle littéraire et a privé la première adaptation filmique de son aspect provocateur qui constitue le pivot du roman. Bert Stern peut être considéré comme la main « prolongée » de Kubrick, car, affranchi de la censure, il complète le film de Kubrick par un cycle photographique créé dans un hôtel de Sag Harbor, non loin de New York, en y montrant les faces cachées de Lolita. C'est donc plutôt à Stern qu'à Kubrick qu'il faut décerner une place prépondérante dans la définition de ce qu'on a appelé le look Lolita, celui-ci laissant des conséquences considérables sur la culture populaire. En prenant appui sur le matériel accessible dans les archives de Kubrick à Londres, dans ce texte j'étudie les liens entre Lolita et ses créateurs, le degré de contribution de chacun des deux à la réception de Lolita auprès du public, et j'indique la place qui appartenait dans ce processus à Sue Lyon pour qui Lolita a été le premier rôle au cinéma.

Mots clés: Lolita, Vladimir Nabokov, Stanley Kubrick, Bert Stern, Sue Lyon, film, photographie, culture populaire

Primljeno / Received: 4.05.2019.

Prihvaćeno Accepted: 23.05.2019.