

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
OROSZ IRODALOM ÉS KULTÚRA PROGRAM

MIKOLA GYÖNGYIKE

A „MISZTIKUS VÁLTOZÓ”

(Boldogság-konstrukciók Nabokov orosz korszakának műveiben)

PhD DISSZERTÁCIÓ

TÉMAVEZETŐ: SZŐKE KATALIN egyetemi tanár, DSc

2017

TARTALOM

I. BEVEZETÉS	4
1. A boldogság-koncepciók jelentősége	4
2. A disszertáció felépítése	14
3. A multidiszciplinaritás elve	19
II. AZ ÉRZÉKELÉS ÖRÖME ÉS A KÖLTŐI MEGSZÓLALÁS PROBLÉMÁJA	24
1. A Bunyin-hatás	25
2. Hangok	32
3. Veszteség, halál és az alkotás időtlensége	46
4. Búcsú a nosztalgiától	54
5. Az alkotás „erotextusa”	57
III. A BOLDOGSÁG POLITIKÁJA – <i>Morn úr tragédiája</i>	61
1. A mű keletkezése, „felfedezése” és hatása	63
2. A dráma cselekménye	70
3. A történelem reprezentációi	79
4. <i>Az Ideiglenes Kormány és a bolsevik fordulat</i>	87
5. Színháztörténeti perspektíva	91
6. A magányos király témamotívuma	104
IV. ELBÚVÖLŐ LÁTVÁNYOK – A KÉP HATALMA	108
1. A <i>Morn úr tragédiájának</i> esztétikai tapasztalata	110
2. A transzcendens jele	113
3. A látás mint eksztatikus egymásba fonódás	121
4. A tekintet csillaga	125
5. A félreértett porté	129

6. „Mint a víz Oféliának”	137
V. A BOLDOGSÁG-KONSTRUKCIÓK	
PSZICHOLÓGIAI MEGKÖZELÍTÉSE	155
1. Nabokov és Freud	156
2. William James és orosz recepciója	161
3. Nabokov és James	166
4. <i>Egy naplemente részletei</i>	172
5. <i>Rettegés</i>	184
VI. ÉGI ÉS FÖLDI SZERELEM	195
1. Csehovi és bunyini mintázatok	196
2. Családi boldogság	201
3. Egy romantikus téma hanyatlása	203
4. <i>Zene</i> – a szerelem illékonyága	209
5. A „privilegizált karakter” és az „emberi átjáró”	215
6. A szerelem transzcendenciája	218
VII. A „BOLDOG OLVASÓ”	231
1. Az olvasás alakzatai	231
2. Tolsztoj és az olvasás szenvedélye	234
3. Nabokov és Tolnai	241
VIII. ÖSSZEGZÉS	253
FÜGGELÉK	257
IRODALOM	264
1. Nabokov művei	264
2. Szakirodalom	266

I. BEVEZETÉS

1. A boldogság-koncepciók jelentősége és szerepük Nabokov korai műveiben

Disszertációmban mindenekelőtt Nabokov korai korszakának boldogság-konstrukcióit, azok geneziséét, szellemi-kulturális gyökereit kutatom, amelyek meghatározták Nabokov témával kapcsolatos tájékozódását, valamint a motívum evolúcióját vizsgálom az orosz korszak műveiben, azon belül is elsősorban az 1920-as és 1930-as években Berlinben írt novellákban. A kutatás folyamán rá kellett jönnöm, hogy Nabokov boldogság-koncepciójának kialakulását és fejlődését nem lehet megérteni az ugyanebben a korszakban keletkezett más műfajban írt műveire való kitekintés nélkül, így vizsgálódásaimat kiterjesztettem a versekre és a drámákra is, ez utóbbiak közül elengedhetetlenül fontosnak bizonyult a *Morn úr tragédiája* című, töredékesen fennmaradt színpadi mű részletes elemzése. Ez az a mű, amelyben Nabokov közvetlenül is foglalkozik az orosz forradalmakkal és azok következményeivel, azaz a boldogság társadalmi koncepcióival.

Az alábbi, már-már ars poeticának is beillő, önreflexívnek ható kijelentéseket a boldogság irodalmi konstrukcióival kapcsolatban Nabokov amerikai korszakában írt *Pnyin professzor* című 1957-ben megjelent regényében teszi az elbeszélő.

„Vannak, akik gyűlölik a happy endet. Én is. Becsapottnak érezzük magunkat. Végére is pech a lelke mindennek. A végzetet nem tartóztatja fel a forgalmi dugó. Hiszen a gonoszság a dolgok rendje. A lavina, amely lezúdultában hirtelen megáll néhány méterre az ijedten gubbasztó falutól, nemcsak következetlenül viselkedik, hanem etikátlanul is. Ha nem írnék, hanem olvasnék erről a jámbor figuráról, az volna ínyemre, ha Cremonába érkezve kiderülne, hogy az előadása nem most esedékes, hanem a következő pénteken. Az igazság azonban az, hogy Pnyin rendben megérkezett, sőt maradt ideje még vacsorázni is – gyümölcskoktélt, aztán valami felismerhetelen húsételt mentamártással, majd vaníliafagylaltot csokoládéöntettel.”¹

(A magyar fordítás nem követi hűen a szöveget, a fordító inkább körülírja, megmagyarázza az eredetiben tömondatokban szereplő definitív állításokat: Some people—and I am one of them—hate happy ends. We feel cheated. Harm is the norm. Doom should not jam.²)

A regény értelmezésének egyik kulcsa éppen a happy endnek mint irodalmi eszköznek a használatával és az olvasói várakozások kijátszásával függ össze: a szerencsétlenség, melyet itt a lavinához hasonlít a narrátor, elkerülhetetlenül bekövetkezik ugyan, de a folyamat Nabokov regényében nem egyszerre, nem egy tömbben zajlik, hanem szakaszosan, mintha a lavina folyamatos és feltartóztathatatlan mozgása több külön álló, egymástól különböző idő-szekvenciára bomlana, melyek között az összefüggéseket csak az idő távlatából lehet rekonstruálni. A végzet anatómiájáról is beszélhetünk a hányatott sorsú, zárkózott, esendő orosz emigráns, Pnyin professzor története kapcsán.

A boldogság mibenléte, a boldogság mint lelkiállapot, és mint az élettel való elégedettség, ill. ennek elérésére irányuló individuális és/vagy kollektív célkitűzés,

1

Vladimir NABOKOV: *Pnyin professzor*, Magvető Kiadó, Bp., 1991. Zentai Éva fordítása 22.o. A magyar fordítás problémájára Hetényi Zsuzsa is kitér monográfiájának a Pnyin professzorról szóló fejezetében. Ugyanitt részletes elemzés olvasható a megbízhatatlan elbeszélő narratív alakzatáról a regényben.

2 Vladimir NABOKOV: *Pnin*. Vintage International. Vintage Books, Random House, New York. 1989. 25-26.

vágykép, kognitív séma, kulturális mintázat és mindennek művészeti, irodalmi konstrukciói, reprezentációi pályája kezdetén intenzíven foglalkoztatták Vladimir Nabokovot, olyannyira, hogy 1925-ben regényt is készült írni *Boldogság* címmel, több műfajban végzett kísérletezés, professzionális irodalomtudományi stúdiumok és magas szintű műfordítói tevékenység tapasztalatával a háta mögött.. Ez a regény nem készült el, valószínűleg néhány fejezete novellaként jelent meg, az első regény a *Másenyka* címet kapta.³

A boldogság nabokovi fogalmának, motívumának és konstrukcióinak elemzése és értelmezése mégsem került be a Nabokov-kutatás központi témái közé, talán azért, mert ahogy idővel Nabokov írói eszköztára gyarapodott, márpedig a húszas évek szövegeit elemezve ez a fejlődés rendkívül gyorsnak, szinte robbanásszerűnek mondható, a boldogság témája önmagában, általános filozófiai, vallási, pszichológiai vagy esztétikai problémaként művészi értelemben nem tűnhetett eléggé ígéretesnek, illetve - ezzel párhuzamosan – a Nabokov-művek mind bonyolultabb, sokrétűbb narratív és metaforikus szerkezeteiben egyre több „maszk” takarásába, egyre bonyolultabb textuális hálózat csomópontjaiba került. Hetényi Zsuzsa mind a magyar irodalomtudományban, mind pedig a Nabokov-kutatásban kiemelkedő jelentőségű, 2015-ös Nabokov-monográfiája⁴ sem említi a boldogságot a Nabokov-regények invariáns motívumai között, viszont a *Másenyka* elemzése kapcsán rámutat a téma fontosságára, és Nabokov boldogsággal kapcsolatos koncepcióját a fiatal szerző által még Cambridge-ben francia minor szakos hallgatóként tanulmányozott Pascallal hozza összefüggésbe, mégpedig több vonatkozásban is: a vágyakkal, a megismeréssel, a hittel (a „rejtőzködő Isten” gondolatával), és az emlékezettel kapcsolatos pascali gondolatokat állítja párhuzamba a nabokovi gondolkodással. Mint megjegyzi, Nabokov „Orosz szimbolista elődeitől eltérően a filozófiát inkább feldolgozza

3 BOYD, Brian :Vladimir Nabokov: *The Russian Years*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990. 241.

4 HETÉNYI Zsuzsa : Nabokov *regényösvényei*. Budapest, Kalligram Kiadó. 2015.

és felidézi, mintsem teremti.”⁵ Ugyanez elmondható Nabokov más diszciplínákhoz (természettudomány, vallás, pszichológia stb.) tartozó olvasmányairól is. Nabokov innovációi a boldogság vonatkozásában is irodalmi, esztétikai jellegűek, ám ezen innovációk nem jöhettek volna létre sem természettudományi (és ezen belül is lepkészeti stúdiumai), sem pedig az emberi tudattal kapcsolatos széles körű tájékozódása és olvasottsága nélkül.

Nabokov számos más olyan fogalommal, metaforával, szimbólummal is élt regényeiben, amelyek a boldogság irodalmi értelemben elkoptatott kliséjét, valamint a XX. századi gyilkos ideológiák által kompromittált fogalmát újraértelmezhetette, új megvilágításba helyezte. Ezek közül az egyik legfontosabb a Hetényi Zsuzsa által monográfiájának középpontjába állított ekstázis fogalma (szoros összefüggésben a halál/álomhalál-felfogással.)

A boldogsággal kapcsolatos tudományos kutatások ma elsősorban a Martin Seligman nevéhez kötődő pozitív pszichológia keretein belül zajlanak, ám Seligmannak is szüksége volt a boldogság fogalmának radikális újraértelmezésére annak érdekében, hogy a pozitív pszichológia megfeleltethető legyen a mai kor tudásának és igényeinek. „Eredeti elképzelésem (...) Arisztotelész elméletéhez volt a legközelebb – hogy mindent, amit teszünk, azért tesszük, hogy boldogok legyünk –, de már irtózom a *boldogság* szótól, amit úgy agyonhasználtak, hogy szinte teljesen elvesztette a jelentését.”⁶ (kimerítés az eredetiben – M. Gy.) Seligman a boldogság túlhasznált fogalmával és hangulatszerű, tapasztalati megközelítésével szemben a jól-lét összetett terminusát, konstruktumát alkotja meg. Jóllehet a pozitív pszichológia alkalmazott tudománynak számít, és funkcionális jelentősége van, elméleti megfontolásai és kiindulópontja több ponton is érintkezik azokkal a dilemmákkal, megközelítési módokkal, melyek a fiatal Nabokov szövegeiben is

5 HETÉNYI I.m. 168.

6 Martin SELIGMAN: *Flourish – élj boldogan! A boldogság és a jól-lét radikálisan új értelmezése.* Bozai Ágota ford., Akadémiai Kiadó, Budapest, 2016. 18.o.

felmerülnek a témával kapcsolatban. Az egyik ilyen lényeges közös pont a freudizmussal való szembefordulás. Seligmannál azon az alapon történik ez a szembehelyezkedés, hogy számára mint pszichoterapeuta számára nem elégséges feladat a páciens megszabadítani félelmeitől, dühétől, szorongásaitól, mert az eredmény nem egy boldog páciens lesz, hanem egy kiüresedett ember. Seligman a mentális egészséget nem a betegség vagy rendellenesség hiányával, hanem azzal az állapottal határozza meg, melyben az ember kivirul, vagyis szerinte az ember alapállapota a boldogság állapota. Mint írja: „Ez teljesen ellentmond annak a bölcsességnek, amit Sigmund Freud nyújtott le a Sínai-hegy magasából: a mentális egészség nem más, mint a mentális betegség hiánya. Freud a filozófus Arthur Schopenhauer (1788-1860) követője volt. Mindketten hitték, hogy a boldogság illúzió, és a legjobb, amit remélhetünk, hogy minimumszinten tartjuk nyomorúságunkat és szenvedéseinket.”⁷

A másik fontos érintkezési pont Nabokov műveinek boldogság-konstrukciói és Seligman pozitív pszichológiája között az ún. „visszaható valóságok” elmélete, melyet Seligman a közgazdaságtanból emelt át saját gondolatmentébe, többek között a Nobel-díjas Daniel Kahneman „áltató optimizmus” (optimistic bias) terminusára, részben Soros György „visszaható valóság” (reflexive reality) fogalmára építve. Seligman ezek alapján kétféle valóságot különböztet meg: azt a valóságot, amely nem független elvárásainktól, várakozásainktól, gondolatainktól, és azt a valóságot, amelyet befolyásolnak, sőt akár meg is határoznak az emberi elvárások. Ilyen visszaható valóság például a piaci ár a gazdaság szférájában vagy a jó házasság a pszichológia területén. A visszaható valóságok esetében a realista, objektivista megközelítés kudarcra van ítélve Seligman szerint. Látni fogjuk Nabokov korai műveinek elemzése során, hogy az író figyelmének fókuszában gyakran épp ezek a hol optimista, hol pesszimista várakozások által vezérelt visszaható valóságok állnak, vagyis az emberi elvárások, vágyak és hitek által befolyásolt történések. Nabokov

7 U.o.: 189.o.

műveinek egyik fő kérdése, hogyan ütközik egymással az ember akaratától és elvárásaitól független valóság és a visszaható valóság; más szavakkal mindaz, amit sorsnak és mindaz, amit szabad akaratnak nevezhetünk az emberi élettörténetben.

Happiness: A History (A boldogság története) című művében, melyet Seligman a témában írt legjobb forrásnak tart, Darrin M. McMahon a boldogság-koncepciók nyugati alakulástörténetét tekinti át Hérodotosztól napjainkig. Művének első részében McMahon azt az utat mutatja be, melyet az európai filozófia járt be a boldogság fogalmának klasszikus görög-római tradíciójától kezdve annak zsidó-keresztény reflexióin át a felvilágosodás nagy fordulatáig. Hérodotosznak és kortársainak a boldogság nem érzést vagy szubjektív állapotot jelentett, hanem a teljes emberi élet jellemzője volt, amelyet csak az élet lezárultával lehetett értékelni. Ily módon a boldogság retrospektív fogalomként működött: az ember csak a halála pillanatában tudhatja meg, hogy boldog életet élt-e. A görög tragédiákban McMahon megfigyelése szerint a boldogság szinte mindig csoda, az isteni szféra beavatkozása a halandók életébe, szerencsés fordulat, nem pedig az emberi törekvések eredménye. „A boldogság a nyugati történelem hajnalán leginkább a véletlen műve volt.”- írja.⁸ Mind a klasszikus filozófiában, mind pedig a keresztény gyakorlatban a boldogság elérése kevesek privilégiumának számított. Arisztotelész szerint a boldog élet az emberi szint meghaladásának függvénye, olyan tulajdonságokhoz és képességekhez kötődik, amelyben az ember osztozik az istenekkel.⁹

8 „Happiness at the dawn of Western history was largely a matter of chance.” 7.o.

9 V.ö.: „Az istenek egész élete boldogságban telik, míg az embereké csak annyira, amennyire bennük az ilyen tevékenységnek bizonyos hasonló formája megvan; a többi élőlény közül ellenben egyetlenegy sem lehet boldog, mert semmi tekintetben sem részesül az elmélkedésben. A boldogság tehát csak addig ér, ameddig az elmélkedés is ér, s akiben az elmélkedés nagyobb mértékben van meg, az nagyobb mértékben is boldog (...) Mindezek alapján a boldogság nem egyéb, mint valamiféle elmélkedés.

Ámde a boldog embernek, éppen mivel ember, szüksége van a külső jólétre is, mert természetünk önmagában véve még nem elég az elmélkedéshez; arra is szükség van, hogy az ember teste egészséges legyen, s az élelem és egyéb segédeszközök is rendelkezésre álljanak. Ámde azért, mert külső javak nélkül nem érhetjük el a boldogságot, nem kell azt hinnünk, hogy annak, aki boldog akar lenni, sok és nagy dologra van szüksége; mert az önmagunk számára való elegendőség és a cselekvés lehetősége nem a túláradó bőségben rejlik; erkölcsös tetteket akkor is véghezvihet az ember, ha nem uralkodik szárazon és tengeren, s közepes anyagi erővel is cselekedhetünk az erénynek megfelelően.” ARISZTOTELÉSZ: Nikomakhoszi etika, Európa Kiadó, Bp., 1987. 298.o. (Szabó Miklós fordítása)

McMahon mind a szókratészi, mind a platonai bölcseletben, csakúgy mint a sztoicizmusban és az epikureizmusban a boldogság fogalmának az isteni szférára irányuló megközelítését fedezi föl. A katolikus szent vagy kálvinista predestináció kiválasztottja is a transzcendencia megnyilvánulásaként tapasztalja meg a boldogságot. A boldogság fogalmának ezt a hagyományát, mely a boldogságot mint isteni adományt, jó szerencsét vagy egy kivételes viselkedés jutalmát mutatta föl, McMahon szerint a felvilágosodás alapjaiban változtatta meg azáltal, hogy a boldogságot olyan értéknek tettelezte, amelyre minden egyes ember igényt tarthat, és igényt kell, hogy tartson mégpedig saját földi élete folyamán. Jóllehet a felvilágosodás korának és az azt követő korszakoknak a boldogság-kereséseiben is fellelhetőek a fogalom transzcendens eredetének nyomai, a keresés iránya megváltozott. A fő kérdés az lett, mi akadályozza az egyéni és a társadalmi boldogság elérését és hogyan lehet az okokat a külső és belső tényezők megváltoztatásával orvosolni. A felvilágosodás korszakát lezáró forradalmakat követően mind a Thomas Jefferson szerkesztette amerikai Függetlenségi Nyilatkozatban (1776), mind pedig a nem kis részben annak mintájára létrejött francia Emberi és polgári jogok nyilatkozatának preambulumban (1789) megjelent a boldogság keresésének joga, mint természetes és elidegeníthetetlen alapjog. A boldogság koncepciójának e radikális változása elméleti és gyakorlati problémák és súlyos ellentmondások hosszú sorát nyitotta meg a továbbiakban. Tisztázásra szorult, mit is keres pontosan az, aki a boldogságot keresi és elérhető-e egyáltalán az egész életen át tartó boldogság az egyén számára egy egyelőre tökéletlen világban. Felvetődött a gondolat, hogy amennyiben alapvető jogunk a boldogságra való törekvés, akkor egyúttal kötelességünk is azt mások számára lehetővé tenni. Az ember Isten helyébe helyezve magát maga igyekezett megoldani azt a problémát, hogy a kevesek boldogsága helyett a sokak boldogságát biztosítsa.

Seligman empirikus kutatásokra, egzakt tudományos mérésekre alapozott,

nem előíró, hanem leíró, tanulható és tanítható pozitív pszichológiája – ahogy a modern kor boldogság-fogalma is – történeti megközelítésben a felvilágosodás nagy gondolkodási fordulatának eredménye. Ugyanakkor azonban Seligman jól-lét konstruktumának öt pillére között – hűen az arisztotelészi kiindulóponthoz – ott találjuk a transzcendencia elemeit is. Az öt pillér: pozitív érzelmek, elmélyülés, értelem, pozitív eredmények és jó emberi kapcsolatok. A transzcendencia mindegyik pillérhez kapcsolódhat, mint olyan érzelmi erősség, amely túlmutat rajtunk, és összekapcsol „valami nagyobb, állandóbbal: a többi emberrel, a jövővel, az evolúcióval, az istenivel és az univerzummal.”¹⁰

Nabokov korai korszakának boldogság-konstrukcióban a transzcendens elemnek kitüntetett szerepe van, és kutatásom egyik fontos kérdése az, hogy mi a viszony a 'потусторонность' (túlnani világ) és a 'счастье' (boldogság) koncepciói és konstrukciói között. (Koncepción a fogalom kulturális kontextusát és a szerző ahhoz való viszonyát, konstrukción pedig a művekben való textuális megjelenését, kontextusát értem.)

A Petrified Utopia: Happiness Soviet Style (A megkövült utópia: szovjet stílusú boldogság)¹¹ című tanulmánykötet részletesen elemzi a sztálini korszak államilag megkonstruált kollektív boldogság-kultuszának korabeli megnyilvánulásait a kultúrában és a hétköznapi élet számos területén. *When We Were Happy: Remembering Soviet Holidays* (Amikor boldogok voltunk: a szovjet ünnepek emlékezete) című tanulmányukban a szerzők, Albert Baiburin és Alexandra Piir a 'счастье' fogalom etimológiájára és jelentéstörténetének alakulására vezetnek vissza a boldogsággal kapcsolatos sajátosan orosz koncepciókat. A kiindulópontjuk, ahogy számos más, az orosz mentalitás nyelvi összetevőit vizsgáló tanulmánynak és szakmunkának, Dal 1863-ban kiadott értelmező szótára. Dal szótára, melyet Nabokov maga is egész életében forgatott, alapvetően két jelentését különíti el a szónak: az egyik a végzet, a sors, az osztályrész. Ehhez a

¹⁰ Martin SELIGMAN i.m. 266. o.

¹¹ *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*. Szerk. Marina BALINA és Evgeny DOBRENKO. Anthem Press, London, New York, 2011.

szemantikai mezőhöz tartozik a véletlen, a kellemes meglepetés, a váratlan öröm, a tehetség, a siker, a kedvező fordulatok. A szó másik, ezzel összefüggő jelentéstartománya pedig az áldott (áldásban részesített), a földi üdvök, a vágyott, bajok, aggodalmak, zavarok nélküli élet, a nyugalom és az elégedettség; általában minden, amire az ember vágyik, ami megelégedéssel tölti el meggyőződése, ízlése és szokásai szerint.¹²

A szó morfológiailag két elemből tevődik össze: az s' (съ) prefixum a szanszkrit su-ból ered, melynek jelentése a 'jó', 'kedves'. A másik tő, a chast' (часть) pedig azt jelenti: valaminek a része, darabja. A szláv nyelvekben a счастье mindenekelőtt a jó részt, a javakból való részesülést jelentette (благая доля, хороший удел). A szerzők a szó jelentéstörténetére vonatkozóan Potyebnya *О доле и сродных с нею существах* (A sorsról és a hozzá hasonló lényekről) című munkájára hivatkoznak. Potyebnya szerint ugyanis a népi tudatban a boldogság a sors (доля) más perszónifikációihoz hasonlóan mitológiai lényként jelent meg, mely az egyénben a boldogság érzését okozta. Az orosz és szláv folklór fennmaradt emlékei olyan mitikus népi felfogásra engednek következtetni, mely szerint a boldogság és a boldogtalanság, a betegség és az egészség, a jó és a rossz összege a földön állandó, és Isten mindig elosztja az emberek között a megfelelő részt. Ha valaki megbetegszik, azt jelenti, hogy belé költözött a betegség, amely addig másvalakit kínozott. Csak azon az áron növekedhet valaki boldogsága, ha közben másvalakié csökken. Mindenkinek megvan a maga osztályrésze, részesülése a nagy egészből, ez a rész mindig egyénre szabott, mindenkinek megvan a maga sorsa.¹³ Baiburin és Piir szerint a boldogság fogalma diverzifikálódik ugyan az orosz hagyományban, azonban az a gondolat, hogy a

12 СЧАСТЬЕ (со-частье, доля, пай) ср. рок, судьба, часть и участь, доля. (...). | Случайность, желанная неожиданность, талан, удача, успех, спорина в деле, не по расчету, счастье,(...) Благоденствие, благополучие, земное блаженство, желанная насыщенная жизнь, без горя, смут, тревоги; покой и довольство; вообще, все желанное, все то, что покоит и доводит человека, по убеждениям, вкусам и привычкам его. Жить в счастье, во времени, благоденствовать. Толковый словарь Даля онлайн <http://slovardalja.net/word.php?wordid=39717>

13 Oroszul: А.А. ПОТЕБНЯ *О доле и сродных с нею существах*. In: У.б: Слово и миф, Издательство Правда, Москва, 1989. 472-516.o.

személy felelős lehet a maga boldogságáért, vagy hogy joga van azért küzdeni, teljes mértékben idegen az orosz mentalitástól. A személyes boldogság csak az egészhez, a közöshöz való viszonyában volt értelmezhető, ennek hiányában a fogalom elvesztette a jelentését.

Más szerzők szerint a Potyebnya által is leírt mitikus népi felfogásból eredeztethető az is, hogy a boldogság orosz koncepcióiban olyan gyakran fedezhető föl a személyes, individuális boldogsággal kapcsolatos kétely, szégyen vagy lelkiismeretfurdalás. Koleszov kultúrantropológiai értelmezése szerint például az az elképzelés, hogy a boldogság a csodához hasonlóan jelenik meg az ember életében, azaz kiszámíthatatlan és irracionális módon, a dolgok természetes folyásának megtörését vonja maga után, ezért a boldog oroszban óhatatlanul föltámad a büntudat a maga vak és ostoba szerencséjét illetően. Ez az ambivalencia és tragikusság-érzés a boldogsággal kapcsolatban számos orosz irodalmi műben megjelenik, Koleszov az orosz eszme dosztojevszkiji felfogásában mutatja ki a boldogsághoz való viszony eredendő kettősségét, a boldogság megosztásával kapcsolatos erkölcsi parancsot.¹⁴

Catriona Kelly is kimutatja, hogy az orosz identitás meghatározó eleme a „kivételes viszony a boldogsághoz” (exceptional relationship with happiness), fontos autosztereotípia, és része annak a képnek, ahogy az oroszok önmagukat látják vagy látni szeretnék. A boldogtalanságot vagy balszerencsét fatalista módon fogják föl, míg a boldogságot valamifajta „égi mannának” tekintik, aminek semmi köze az egyén érdemeihez vagy erőfeszítéseikhez, ennél fogva azzal büszkélkedni bárdolatlan, arrogáns megnyilvánulásnak számít. Kelly szerint is áthatja az orosz irodalmi hagyományt ez a fajta autosztereotípia a boldogsággal kapcsolatban; e hagyomány radikális és kivételes megtörésének a XIX. században Csernisevszkij *Mit tegyünk?* című regényét említi, melynek utópikus

14 В. В. КОЛЕСОВ: »Судьба« и »счастье« в русской ментальности. Серия »Мыслители,« Выпуск 11. Санкт-Петербургское философское общество, 2002. 98-106.о.

Kristálypalotájában megvalósítható a teljesen szabad szexuális promiskuitás. (Nabokov fiktív Csernisevskij-portréjáról *Adomány* című regényében külön fejezetben is foglalkozom a későbbiekben.) A boldogsághoz való különleges viszonytal magyarázható Kelly szerint az a jelenség is, hogy 1917 előtt az orosz némafilmek két befejezéssel készültek: happy enddel a nyugati piacra, és szomorú véggel a hazai közönségnek.¹⁵

Jóllehet Nabokov műveiben nem találunk életvezetési recepteket, morális útmutatást, és nem vonható el belőlük valamilyen sajátos boldogság-filozófia sem, a korai korszak műveinek feltűnő boldogság-központúsága mégis e művek egyik legoroszosabb jellegzetességének tekinthető. Nabokov mindenekelőtt a boldogság orosz fogalma, a счастье eredendően metafizikai koncepcióival folytat párbeszédet, ezeket hozza játékba, ezeket írja tovább, parodizálja vagy éppen dekonstruálja oroszul írt műveiben. Az immár Amerikában keletkezett, angolul írt *Pnyin professzor* elbeszélőjének viszonya a happy endhez egyúttal ironikus utalás is egy jellegzetesen orosz autosztereotípiára. Nabokov úgy küszöböli ki a nyugati típusú (Western style) happy end és az orosz típusú (Russian style) fatalista, tragikus befejezés dichotómiáját, hogy dekonstruálja a befejezést mint irodalmi eszközt: a regény textuális vége visszautalja az olvasót a történet kezdetéhez.

2. A disszertáció felépítése. Szakirodalmi előzmények és minták

Brian Boyd 1990-ban és 1991-ben megjelent kétkötetes alapműve, a *Vladimir*

15 Catriona KELLY: *A Joyful Soviet Childhood: Licensed Happiness for Little Ones*. In: *Petrified Utopia*, i.m. 5.o. Meg kell jegyezni azonban, hogy a boldogsággal kapcsolatos, a nemzeti identitáshoz kötődő mentális képzetek a filmiparban sokkal inkább a filmkészítők és a kritikusok saját konstrukciói és előfeltevései voltak, olyan sztereotípiák a közönség ízléséről, melyet nem támasztottak alá méréseken, megfigyeléseken vagy kutatásokon alapuló tények. A némafilmek kettős befejezéséről és a filmgyártásnak a sztereotípiákat felerősítő hatásáról l.d.: Anna STRAUSS: *Alternative Endings in Danish and Russian Silent Film* (Alternatív befejezések a dán és az orosz némafilmben) című tanulmányát.

http://www.academia.edu/2041911/Alternative_Endings_in_Danish_and_Russian_Silent_Film

Nabokov. The Russian Years és *The American Years* mellett a novellák interpretációja során nagy hasznát vettem Maxim D. Shrayer *The World of Nabokov's Stories* (Nabokov elbeszéléseinek világa) című 1999-es monográfiájának, amely néhány vonatkozásban mintául is szolgált a dolgozat koncepciójának kialakításához. Shrayer kutatásai is alátámasztották ugyanis, hogy Nabokov számára valóban nem létezett éles határ a műfajok között.¹⁶ Shrayer bevonta a verseket, esszéket, interjúkat és a különböző archívumokat, naplókat, leveleket is a vizsgálódásaiba, ám a regényeket nem vagy csak igen korlátozottan, melyre speciális oka volt: szerinte ugyanis Nabokovnál a novellák világa abban különbözik a regényekétől, hogy „Míg Nabokov mesterei a regényírásban az orosz irodalmi tradíción kívülről is jöhettek, novellái abban a párbeszédben kovácsolódtak, amelyet elődeivel, a russzkij rasskaz (orosz elbeszélés) íróival folytatott.”¹⁷ Nabokovnak két orosz mesteréhez, Csehovhoz és Bunyinhoz való viszonyát Shrayer külön fejezetben is tárgyalja a könyvében. Hasznos rendszerező elvnek bizonyult emellett Shrayer történeti korszakolása is: 4 periódusra, nagyobb esztétikai korszakra osztotta Nabokov novelláit: korai korszak (early period) 1921-1929, középső (middle) 1930-1935, „magas”, érett (high) 1936-1939, és amerikai korszak (American period) (1940-1951). A felosztásból is kitűnik, hogy Nabokov 1951 után nem írt több elbeszélést, minden erejét a regények foglalták le, ez is egyik példája annak, hogy egyes műfajok, témák jelenléte az életműben nem állandó. A dolgozat szempontjából az időbeli változások nyomon követése is lényeges tényező volt, bár természetesen szólnak érvek az „időtlen”, azaz az egész életművet egyetlen rendszerben, egyetlen opuszként kezelő megközelítések mellett is, sőt Nabokov

16 *Strong Opinions* című esszé-és interjúkötetében Nabokov egy helyen arról beszél, hogy számára nem létezik lényeges különbség a vers és a próza között: “I have never been able to see any generic difference between poetry and artistic prose. As a matter of fact, I would be inclined to define a good poem of any length as a concentrate of good prose, with or without the addition of recurrent rhythm or rhyme” (Sohasem tudtam semmiféle műfaji különbséget látni a költészet és a művészi próza között. Tulajdonképpen hajlok rá, hogy egy bármilyen hosszúságú jó verset úgy határozzak meg, mint a jó próza koncentrátumát, amely vagy rendelkezik ismétlődő ritmussal és rímmel, vagy nem.” In: Vladimir NABOKOV: *Strong Opinions*. Vintage Books, Random House, New York, 1990. 44.o-

17 „While Nabokov's masters of the novel might have lain outside the Russian literary tradition, his short stories were forged in the course of a dialogue with his predecessors in russkii rasskaz (the Russian short story” Maxim D. SHRAYER: *The World of Nabokov's Stories*, University of Texas, Austin, 1999. 26. o.

öntükröző írásművészete maga is felkínálja ezt a lehetőséget. Bár disszertációmban legfőképpen a korai korszakra koncentrálok, és az e korszakban keletkezett novellák, ill. az 1923–1924 telén írt *Morn úr tragédiája* szoros olvasásával és elemzésével kísérem nyomon a boldogság-motívum megjelenését és kibontakozását, valamint kontextuális kapcsolódásait, viszont az egyes fejezetekben a téma szempontjából releváns pontokon kitékintek arra is, hogyan fejlődött tovább a témamotívum ill. a vele kapcsolatos eszköztár Nabokov későbbi elbeszéléseiben és orosz korszakának regényeiben. A műveket elsősorban a téma szempontjából releváns aspektusból tárgyalom; a regények és egyes novellák komplex, szakszerű, teljességre törekvő, és a szakirodalmi vonatkozásokat is széles körben bemutató ismertetése és interpretációja Hetényi Zsuzsa monográfiájában immár magyarul is hozzáférhető.

A történeti megközelítés érvényesítését a disszertációban azért is lényegesnek tartom, mert ennek révén árnyaltabban mutatható be Nabokov művészetének eredendően metafizikai jellege és a Nabokov-kutatás egyik legfrekvenciáltabb területe, a 'потусторонность', azaz a 'másvilág', ill. Hetényi Zsuzsa pontosabb terminusával a 'túlnani világ' problémája.¹⁸ Nabokov metafizikájának jobb megértéséhez mindenképpen szükség van azoknak a kulturális hatásoknak a vizsgálatához és feltérképezéséhez, melyeket Nabokov „otthonról hozott”, azaz az orosz századforduló meghatározó művészeti és szellemi örökségét a nabokovi poétika kialakulására. Disszertációmban arra törekedtem, hogy ennek a szinte felmérhetetlenül gazdag kulturális örökségnek olyan összetevőit vizsgáljam, amelyek nem kerültek az eddigi Nabokov-kutatások homlokterébe, legalábbis nem ebben a kontextusban: ilyen összetevő Nabokov pszichológiai tájékozódása a korai korszakban, különös tekintettel William Jamesre, és hatására az orosz filozófiai és pszichológiai gondolkodásra, a zseniális rendező, drámaíró, színész és teoretikus, Nyikolaj

¹⁸ E téma központi szerepére Nabokov életművében az író szerkesztésében, de már csak halála után, 1979-ben megjelent válogatott verseihez írt utószavában Nabokov özvegye, Véra hívta föl az olvasók és kutatók figyelmét.

Jevreinov művészete és pályafutása, illetve - meglepő módon – a grandiózus tolsztoji örökség. Mindegyik esetben vizsgálom az elemzett szerzők boldogság-fogalmainak lehetséges hatását ill. érintkezési pontjait Nabokov műveivel.

Shrayer monográfiájának műelemzései a „kétvilágúság” értelmezési keretébe illeszkednek, átvéve mesterének, Vladimir Alexandrovnak, a Nabokov-kutatásban mérföldkönek számító *Nabokov's Otherworld* (Nabokov másvilága) című monográfia szerzőjének bináris sémáját: az 'evilág', 'hétköznapióság', 'posványosság' és a 'másvilág', 'örökkévalóság', 'szellemi világ' szembeállítását. A 'kétvilágúság', a bináris oppozíciók azonban véleményem szerint sokszor félrevezető vagy leegyszerűsítő értelmezésekhez vezetnek. Hetényi Zsuzsával értek egyet, aki szerint „Nabokov művei alapján csak másik világokról lehet beszélni, többes számban, és ezek egyike csak a halál dimenziója.”¹⁹. A túlnani világ pluralitása mellett szóló érvként azt tenném még hozzá ehhez, hogy Nabokov műveiben sokkal inkább egyidejű, személyes örökkévalóság(ok)ról van szó, nem pedig valamilyen helyről, ahova a halál után kerül a lélek. Ennek az egyidejűleg, szimultán jelenlévő örökkévalóságnak a személyes tapasztalata vagy erős intuíciója a múlt időben szoros összefüggést mutat Nabokov irodalmi boldogság-konstrukcióival, és döntő szerepe van a prózai művek kronotoposzainak, tér- és időszerkezeteinek kialakulására. Shrayer külön fejezetben tárgyalja a Nabokov novellák tér-képeit, mivel úgy látja, hogy Nabokov a narratív térképezés tekintetében szemben áll az orosz irodalmi hagyománnyal, amennyiben arra törekszik, hogy legyőzze a szöveg egysíkúságát és a sokdimenziós (multidimensional) tér képzetét teremtsen meg irodalmi eszközökkel.

Shrayer több ponton is érinti és elemzi Nabokov boldogság-fogalmát a maga fő értelmezési keretei között, azaz a transzcendens világ(ok)kal való kapcsolat viszonyában. Shrayer ugyanis éppen azt tűzi ki célul, hogy a kutatók által addig kizárólag a regényekben vizsgált metafizikai minőség elemzését kiterjessze és „tesztelje” az elbeszélések világában

19 HETÉNYI i.m. 491.o.

is. Általában véve Shrayer Nabokov túlnani világát (otherworld) olyan antivilágként (antiworld) írja le, amely ugyan nem zárja ki az evilág realitását, de evilági tudásaink és tapasztalataink számára nem teljesen hozzáférhető, rejtélyes tartomány marad; vagyis abban, amit a Nabokov-művek tudnak erről mondani a maguk speciális eszköztárával, mindig marad valami megfejthetetlen. A titok narratívái és enigmái ilyen értelemben a Nabokov-művek legjellegzetesebb sajátosságai közé tartoznak. Shrayer modellje a metafizikai szépség időtlen és idealizált tartományát az orosz poszoszty-tyal, azaz a vulgaritás, a képmutatás, a banalitás kisszerű hétköznapi reáliáival állítja szembe. A novellák világában Shrayer a metafizikai sík manifestációit, ezek megjelenését és kiteljesedését kutatja, kezdve a korai korszak zsidó-keresztény mitopoétikai motívumainak és más fantasztikus, természetfölötti elemeinek értelmezésével. A következő korszak legfontosabb jellemzője pedig az szerinte, hogy ezek a vallási, mitológiai, mesei elemek teljesen eltűnnek Nabokov elbeszéléseiből, és a transzcendens világ(ok) jelölése kizárólag a nyelv, az emlékezet és a képzelet közvetítésével valósul meg. Shrayer értelmezésében Nabokov novelláiban az emberi szeretet (human love) a tökéletes boldogság forrásaként jelenik meg, míg a túlnani világ úgy, mint az idealizált álmok és emlékek helye (locus of idealized dreams and memories).

Saját novella-elemzéseim azonban azt támasztják alá, hogy a Nabokov-szövegekben az emberi szeretet nem pusztán a boldogság forrása, hanem maga is metafizikai jelenség, egyike az ún. „túlnani világ” jelenlétének itt a földön. Másfelől a boldogság forrása nem csak az emberi szeretet lehet, hanem minden olyan törekvés, melynek révén az ember teremtő módon haladhatja meg önnön korlátait. A metafizikai dimenzió megtapasztalása, az érzékfölötti „érzékelése” nem választható el a valóság, az adott, teremtett világ minél mélyebb megismerésétől. A megismerés folyamatának pedig állandó velejárója az ismeretlen tartományával történő ütközés, azoknak a tartalmaknak a

mind pontosabb beazonosítása, amelyek a megismerő individuális tudat számára nem hozzáférhetőek. Az ismeretlen elem a boldogság-konstrukciók lényeges összetevője is, épp ezért mindezek fényében igazat adhatunk Thomas Karshannak, Nabokov fordítójának és kutatójának, aki a dolgozatomban is idézett tanulmányában úgy vélekedik, hogy a boldogság témája sajátos „misztikus változóként” (mysterious variable) Nabokov egész életművében jelen lesz.²⁰

3. A multidiszciplinaritás elve

A matematikában a változó gyakran egy *ismeretlen* mennyiséget jelent, a boldogság „misztikus változója” pedig olyan minőségi összetevő is, melynek a jelenlétét intenzíven érzékeljük ugyan a Nabokov-szövegekben, de a konstans, beazonosítható jelentésekkel szemben terjedelme, értelme sohasem állandó. A dolgozatban több különböző, de egymással szorosan összefüggő, sőt egymást átfedő aspektusból vizsgálom a boldogság-konstrukciókat: a költői megszólalás, azaz a nyelvi artikuláció összefüggésében, tág értelemben vett politikai (történelmi-kultúrtörténeti) szempontból, a vizuális érzékelés és képzalkotás vonatkozásában, pszichológiai megközelítésben, a szerelem orosz irodalmi reprezentációinak tükrében, és az olvasás/írás mentális folyamatainak és alakzatainak összetevőjeként. A sok-szempontú, multidiszciplináris megközelítést mindenekelőtt Nabokovnak az írásaiban is megmutatkozó, azok geneziséét meghatározó széleskörű műveltsége, többnyelvűsége, a matematika, a sakk, a képzőművészet és a biológia iránti kitüntetett érdeklődése és kiemelkedő tájékozottsága indokolja. Novellái, ahogy később

20 „In 1924, Nabokov would begin his first novel, *Happiness*. The novel was aborted and its drafts are now lost, but there is no question that its title expresses one of the central themes of Nabokov's oeuvre, in which happiness is a mysterious variable, (...).” (1924-ben Nabokov elkezdte írni új regényét, a *Boldogságot*. A regény félbeszakadt, és a vázlatok elvesztek, de nincs semmi kétség afelől, hogy a cím a Nabokov-oeuvre egyik központi témáját fejezi ki, melyben a boldogság misztikus változó...) Thomas KARSHAN: *Introduction*. In: Vladimir NABOKOV: *The Tragedy of Mr Morn*. Translation by Anastasia Tolstoy and Thomas Karshan, Random House, New York, 2012.(e-book)

regényei is sűrítmények, melyek számos műveltségreteg kondenzációja révén jöttek létre. A neves Nabokov-szakértő, Alekszandr Dolinyin alapos filológiai kutatásai is alátámasztják, hogy Nabokov fiatal éveiben nagyon sokat tanult az orosz Ezüstkor, e világviszonylatban is páratlanul gazdag kulturális és művészeti korszak meghatározó eszméi áramlataiból, és ezeket igyekezett a maga módján szintetizálni; kezdetben a verseiben, később pedig a prózai művekben.²¹ Nabokov poligenetikus metaforái, motívumai és mintázatai nem csak mitológiai és irodalmi gyökerekkel bírnak, hanem létrejöttükben meghatározó szerepet játszanak az író egyéb kulturális (színházi, képzőművészeti, vallási, filozófiai, politikai, természettudományos, a sporttal és az intellektuális játékokkal kapcsolatos) élményei, tudása, valamint természetesen személyes tapasztalatai, életeseményei is. Stephen Jay Gould paleontológus, evolúcióbíológus és tudományos szakíró például provokatív módon az „intellektuális promiszkuitás paradoxonának” (the paradox of intellectual promiscuity)²² nevezi azt a problémát, amelyet bizonyos szerzők esetében az érdeklődésükben és tevékenységükben szimultán jelen lévő természettudományos és művészeti ill. a humán diszciplínákhoz sorolt terület iránti érdeklődés kivált, mivel az ilyen típusú elméket és tevékenységeket az az előítélet sújtja, hogy nem lehetnek jók egyszerre két teljesen különböző területen, az egyik tevékenység, melyben „gyengébbek”, a másik, az „igazi” tehetségük kibontakozásának rovására megy. Nabokov eminens példa, hiszen ahogy majd disszertációmban *A boldog olvasó* című fejezetben részletesen is bemutatom, Nabokov számára a tiszta, a természet megismerésére

21 „В общем и целом можно сказать, что в молодые годы Набоков усвоил целый комплекс идей, питавших культуру русского Серебряного века, и попытался по-своему синтезировать их в модуле лирической поэзии...” Александр ДОЛИНИН: *Истинная жизнь писателя Сирин*. Работы о Набокове., Академический Проект, Санкт-Петербург, 2004. 34.о.

22 Stephen Jay GOULD: *No Science Without Fancy, No Art Without Facts: The Lepidoptery of Nabokov*. In. U.ő: *I Have Landed*, Harmony Books, New York, 2002., 29-53. o.
Nabokovról mint entomológusról magyarul v.ő.: Szilágyi Zsófia „A lepke nélkülünk is él” c. interjút Bálint Zsolttal, Nabokov lepkészeti kutatásainak nemzetközileg is jegyzett szakértőjével: http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=8222a-lepkernelkulunk-is-el8221_1273

és nem kihasználására irányuló tudomány, és a tiszta, nem haszonelvű művészet egyenértékű, ugyanannak az éremnek, az emberi tudat legmagasabb szintű képességének a két oldala. Nincs tudomány képzelet nélkül, ahogy nincs művészet a részletek érzékelésének és a tények megragadásának pontossága (egzaktsága) nélkül sem. Gould szerint Nabokov lepidopterológiai munkássága mélyrehatóan formálta gondolkodói stílusát, és biológiai kutatásainak hatása nem merül ki a szövegeiben felbukkanó lepke-motívumokban.

A Nabokov-szakirodalom az elmúlt 50-60 évben fokozatosan ismeri föl, azonosítja be, és értelmezi a világirodalmi szinten is kivételesen komplex nabokovi szövegek különböző rétegeit, aspektusait. Disszertációmban arra teszek kísérletet, hogy a boldogság-konstrukciók szempontjából leginkább releváns aspektusokat bemutassam. A fejezetek sorrendjét úgy alakítottam ki, hogy a lehető leglogikusabban követhető legyen a boldogság-koncepciók alakulástörténete, illeszkedésük, kapcsolódási pontjaik az egyre komplexebbé váló nabokovi szöveguniverzumban. Az egyes fejezetek bevezetésében fejtem ki, hogy az adott megközelítés hogyan járul hozzá Nabokov boldogság-konstrukcióinak leírásához és értelmezéséhez. A műelemzésekben arra törekszem, hogy felfejtsem és kibontsam, az adott boldogság-konstrukció vagy boldogsággal kapcsolatos motívum az adott műben hogyan és mennyiben illeszkedik a boldogsággal kapcsolatos kulturális koncepciókhoz, és milyen összefüggéseket mutat Nabokov saját irodalmi kombinatorikájában.

Mindegyik fejezet középpontjában egy-egy korai, az adott megközelítés szempontjából releváns mű részletesebb elemzése áll, és arra törekedtem, hogy ezek a „prototípusként” kiválasztott művek az egyes fejezetekben lehetőleg időrendben kövessék egymást, vagyis hogy az életmű későbbi alakulástörténetének ismeretében is érzékeltetni lehessen a motívum evolúciójának sajátosságait és dinamikáját. Mindez kiegészül az adott

megközelítési mód későbbi művekben való vizsgálatával, a novellák mellett elsősorban a *Másenyka*, a *Tündöklés*, a *Meghívás kivégzésre* és az *Adomány* című regények releváns részeinek analízisével. A kutatás során elsődleges autentikus forrásnak tekintetem Nabokov *Szólj, emlékezet!* című irodalmi önéletrajzát mind az életrajzi tények vonatkozásában, mind pedig az egyes irodalmi műfogások és motívumok alakulástörténete szempontjából.

A *Függelékben* pedig bemutatom Tolnai Ottó Nabokov-olvasásának egyik művészi dokumentumát.

Hetényi Zsuzsa monográfiájának *Nabokov útja Magyarországon* című fejezetében leírja Nabokov késedelmes magyarországi megjelenésének okait, a cenzúra mechanizmusait. Itt említi Ottlik Gézát, aki 1968-ban becsempészte a válogatásában és szerkesztésében megjelent *Autóbusz és iguána* című amerikai antológiába Nabokov *Becsületbeli ügy*²³ című elbeszélését. Ottlik nevének említése pedig egy másik, de Tolnaival is összefüggő magyar irodalmi hagyományozódást idéz meg, amelynek persze nincs közvetlen kapcsolata Nabokovval: 1978-ban Kosztolányi Dezső *Boldogság* címmel megjelent prózakötetéhez Ottlik írta az utószót, és ez az Esterházy Péter által a nyolcvanas évek második felében újra az irodalmi közvélemény figyelmének középpontjába állított Ottlik-esszé éppen Kosztolányi Estijének boldogság-fogalmáról értekezik. Ottliknak a nabokovi gondolkodással mély rokonságot mutató sorai egyúttal jelzik a disszertáció témaválasztásában a magyar irodalom „misztikus változójának” jelenlétét.

„Tanúságot, bizonyítékot kapott, hogy múltó földi életünk mégis nagyszabású dolog. Amit ismert valaha, megvan sértetlenül. S nem ábránd, illúzió, képzelgés, hanem az élet kiindulópontja, mintegy tárgyalási alapja. Követelménye és alkatrésze a legelemibb valóságnak. Hiába fog nemsokára elillanni eszméletéből ez a boldogság, ami elfogta, sőt hiába fog összedőlni egyszer a

23 Az Európa Kiadó által indított Nabokov-életműsorozat részeként 2014-ben megjelent összegyűjtött elbeszélések első, *Egy naplemente részletei* című kötetében az elbeszélés *Lovagias ügy* címen jelent meg.

világmindenség is, mert ami megvan, az nem a boldogság és nem is a világ. A behavazott kisváros képe csupán az emlékezése fogódzója. Az először megpillantott hóesés csupán lehorgonyozta, megrögzítette az emlékezetében, visszaidézhető módon, azt az érzést, amivel kétévesen, háromévesen a világot egyáltalán nézte. Azt, amivel a parányi gyerek fogadja a jelenségeket, még a valóságról alkotott elképzeléseink nélkül, sőt még a nyelv, a szavak nélkül, mikor még az »ego«, az énünk sincs egészen leválasztva arról az észlelő, személytelen, nagyobb valamiről, ami (aki) a jelenségeket felfogja. Ha majd negyvenévesen »érzés«-nek nevezi és szavakat keres rá, ilyesfélén fogja értelmezni, amivel a létezést fogadta: ámulat, félelem, vonzódás és visszarettenés az idegen, új, ismeretlen világtól. Meghátrálás és kíváncsiság. Vakmerő kalandvágy és biztonságos különlet. Éles gyanakvás és lelkes elragadtatás. Vagy ki tudja, még mi minden egyéb - amelyek azonban mindenestől benne foglaltatnak egyetlen korábbi, teljesebb érzésben: hogy létezni csodálatos, regényes, nagyszerű dolog.

Ezzel kezdődik a világ. Ezt nem szabad veszni hagyni soha. Ehhez kell hogy tartsa magát minden dolgában, egész életében, mindenén át: másképp nem tudja megőrizni sértetlenül. Ez Esti Kornél nehéz, szigorú erkölce. És a halál felé, a semmi felé utazva attól fogja el a váratlan boldogság, hogy bebizonyosodik, meg tudta őrizni.²⁴

24 Ottlik Géza: *Kosztolányi In: uő: Próza*, Magvető Kiadó, Bp., 1980. 287-288.o.

II. AZ ÉRZÉKELES ÖRÖME ÉS A KÖLTŐI MEGNYILATKOZÁS PROBLÉMÁJA

Nabokov 1930-ban Berlinben megjelent *Csorb visszatérése* című prózakötetének novelláiban a legtöbbet ismételt szavak egyike: a boldogság. Ahogy a *Bevezetésben* említettem, Nabokov 1925-ben egy regényt is tervezett írni ezzel a címmel, és bár eredeti tervét feladta, a végül megszületett *Másenykának* is egy ideig a *Boldogság* címet szánta. A korai novellák feltűnő és nyílt boldogság-központúsága annál is elgondolkodtatóbb, mivel olyan szerző műveiről van szó, aki a novellák írásának idején sorozatos veszteség-élmények utáni helyzetben van: kiűzetett a tökéletes gyerekkor paradicsomából, elhagyni kényszerült a hazáját, elszegényedett, megölték az apját, elhagyta a szerelme. A motívum szerepe a korai prózaírói útkeresésben rendkívül fontos, evolúciójának feltérképezése és a boldogság nabokovi kategóriájának értelmezése pedig a későbbi regények komplexebb megértése szempontjából is alapvető jelentőségű.

Nabokov költőként indult, és költészete leginkább az orosz irodalom nagy romantikus hagyományához kapcsolódik: Puskin, Tyutcssev, Fet és Bunyin neve fémjelzi azt a vonulatot, „leszármazási sort”, melyhez a nabokovi költészet is köthető. Jóllehet Nabokov Bunyint az „elődei” között tartja számon, Shroyer szerint nem lehet egyértelműen és szövegszerűen kimutatni a Bunyin-hatást Nabokov verseiben. Nabokov boldogság-koncepciója a húszas évek első felében írt versekben, novellákban és elbeszélésekben jelentős részben a romantikus tradíció jegyeit is hordozza, és szorosan összefügg a költői önmeghatározással, a költészet, a költői érzékelés, észlelés és megnyilatkozás mibenlétének megragadási kísérleteivel. A korai elbeszélések hatástörténeti elemzésénél

ezért fontos alaposabban is megvizsgálni azokat a párhuzamokat, amelyek a fiatal Nabokov és idősebb kortársa és pályatársa, Ivan Bunyin boldogság-koncepciói között mutatkoznak. Az 1923-ban írt *Hangok* című elbeszélésben karakterisztikusan jelentkezik a költői eszmélkedés sajátos esztétikai kozmizmusa, mely a leginkább összekapcsolja Nabokov korai műveit a bunyini költészettel. Ugyanakkor a *Hangokban* már jól kimutathatók Nabokov azon jellegzetes prózapoétikai újításai is, amelyek elmozdítják a nabokovi narrációt az egyébként mesterien integrált orosz irodalmi hagyománytól.

Nabokov korai boldogság-koncepciójának és írói stratégiáinak kialakulása szempontjából mindemellett döntő jelentőségű kérdés a veszteségekkel való szembenézés, a traumákkal való megküzdés problémája: a húszas évek történeteiben változatos kombinációkban jelenik meg az elvesztett boldogság témája, az emlékezet és a nosztalgia építő és romboló mentális dinamikája.

1. A Bunyin-hatás

Nabokov és Bunyin bonyolult és az idővel jelentősen változó személyes és alkotói viszonyát részletesen elemzi Maxim D. Shrayer a már idézett *The World of Nabokov's Stories* című monográfiájában, valamint a Bunyin és Nabokov kapcsolatával foglalkozó *Бунин и Набоков. История литературного соперничества* (Bunyin és Nabokov. Az irodalmi rivalizálás története)²⁵ című műveiben. Shrayer a korabeli újságcikkek, naplók, levelek alapos elemzése révén rekonstruálja Bunyin és Nabokov ellentmondásos emberi viszonyát és a két író alkotói egymásra hatását. Kutatásainak legfőbb újdonsága éppen abban rejlik, hogy nem csak a Bunyin-párhuzamokat emeli ki Nabokov korai prózájában, hanem azt a hatást is, amelyet a fiatalabb kortárs gyakorolt az idős pályatársra: Nabokov

25 Максим Шрайер: *Бунин и Набоков. История литературного соперничества*. Альпина нон-фикшн, Москва, 2014. <http://www.e-reading.club/book.php?book=1032565> Utolsó látogatás: 2016. dec. 20.

novellisztikájának meghatározó szerepét Bunyin *Sötét fasor* (*Тёмные аллеи*) című kései kötetére, mellyel Bunyin célja – Shrayer szerint – részben az volt, hogy túlszárnyalja tanítványát és irodalmi „unokaöccsét” és visszaszerezze vezető szerepét az emigráns orosz irodalomban. Kronológiai szempontból Shrayer három fő korszakot különít el a két író viszonyának történetében. Az első korszak az 1920-as évek elejétől 1933-ig tart, addig az évig, amikor Bunyin megkapja a Nobel-díjat. Ebben az évben találkoztak életükben először. A második korszak 1940-ig tart, vagyis Nabokov amerikai emigrációjáig, a harmadik pedig 1953-ig, Bunyin haláláig. Az első korszakban Nabokov még maga is Bunyin tanítványának vallja magát, és mind a magánlevelekben, mind nyilvánosan a legnagyobb tisztelet és megbecsülés hangján beszél a nála közel 30 évvel idősebb élő klasszikusról. Jóllehet a két író nyilvánosan mindig is megadja a kellő tiszteletet egymásnak, segítik egymást, ha szükséges, de a mélyben, ahogy Shrayer kutatásai kimutatják, kettejük viszonya átalakul: az irodalmi barátság és együttműködés rivalizálásba, és – elsősorban Bunyin részéről – féltékenységgé vált át.

A kétezres évek elején újra fellendülő Bunyin-kutatás több szempontból is átértékeli Bunyin helyzetét az orosz irodalom történetében, és módosítja Bunyinról mint „az utolsó nagy klasszikusról” kialakított képet, amennyiben tüzetesebb vizsgálat alá veszi Bunyin és a modernizmus viszonyát, valamint Bunyinnak a Kelet és a Nyugat hatását egyaránt magába foglaló, ám nem problémamentesen integráló világnézetét és „világérzékelését” (мироощущение).²⁶ Olga Szlivickaja Bunyin buddhizmus iránti érdeklődését, melyet Tolsztoj inspirált, az orosz kozmizmus sokszínű, szerteágazó és ellentmondásos filozófiai irányzatához köti, és elsősorban az orosz kozmizmus egyik meghatározó alakjának, a geológus és filozófus Vernadszkijnek a gondolataival veti

²⁶ Vö.: О. В. СЛИВИЦКАЯ: „Повышенное чувство жизни”. Мир Ивана Бунина. Российск. госуд. гуманит. унив. 2004. .; И. В. НИЧИПОРОВ: „Поэзия темна, в словах не вырази́ма” Творчество И. А. Бунина и модернизм. Метафора, 2003.

össze.²⁷

Szlivickaja szerint Bunyin egyszerre nyugati és keleti ember: nyugati, amennyiben átérzi az ember mély magányát, kozmoszba vetettségét, buddhizmusa viszont keletivé is teszi. (Vernadszkij szerint a buddhizmus az emberiség legnagyobb eredménye a kozmosz megértése terén.) Bunyin világérzékelésében sajátos kombinációban keveredik az európai érzékenység a buddhizmus egyes elemeivel.

Bunyin 1909-ben írt *Бечер (Este)* című szonettje a bunyini természet-érzéklés és boldogság-koncepció egyik legtökéletesebb megfogalmazása:

A boldogság csak emlék a szivekben.

Holott jelen van mindenütt. Talán

az őszi kertben jár-kél, vagy belebben,

mint tiszta lég, a házak ablakán.

Felhő dereng a kéklő végtelenben

fehéren, súlytalan. Órákon át

nézem... De mit meglát, megért az ember,

kevés, pedig csak az boldog, aki lát.

Az ablak tárva. Párkányára tottyan

egy kismadár. A könyvlapról szemem,

egy pillanatra csak, fölemelem.

Esteledik, az égi fény kilobban.

Cséplőgép zúg a szérűn, hallgatom...

Látok, hallok, boldog vagyok. Nagyon.

/ Baka István fordítása/²⁸

27 О. СЛИВИЦКАЯ: Бунин и русский космизм. Studia Rossica Posnaniensia 27., 1996. 43-51. о.

28 Oroszul: О счастье мы всегда лишь вспоминаем, / А счастье всюду. Может быть, оно / Вот этот сад

Bunyin versében a boldogság, amely többnyire csak emlékként, a múlt reflexiójaként él az ember tudatában, valójában mindenütt jelenlévő adottság, a természet, a kozmosz állandó tulajdonsága, amely csak kevesek számára megismerhető, csak a „tudók” számára hozzáférhető. A „tudókon” mindenekelőtt az írástudókat érti, nála a szó maga is kozmikus eredetű adottság, amely lehetővé teszi az emlékek megőrzését, a természet szépségének kifejezését, az örökkévalósággal való kapcsolatot. 1915-ös *Слово* (A szó) című versében a bibliai értelemben vett szót (igét) a halál, a sírok, a múmiák, a csontok hallgatásával állítja szembe mint olyan halhatatlan adományt, melyet a rossz időkben, a szenvedések közepette is őrizni kell, mivel nincs semmi más tulajdonunk a világon.²⁹ Minden bizonnyal Bunyinnak ez a verse, benne az írás transzcendensnek tételezett adománya (дар бессмертный) az egyik fontos pretextusa Nabokov *Adomány* (Дар) című, utolsó oroszul írt regényének.

Bunyin költészetének meghatározó szerepéről Nabokov maga is írt abban a rövid recenzióban, melyet Bunyin 1929-ben Párizsban megjelent válogatott verseinek szentelt.³⁰ A cikkből nem csak az derül ki, hogy Nabokov kiváló ismerője Bunyin munkásságának, mivel gyermekkorától rajongója költészetének, hanem az is, hogy irodalomtudósként és szakmabeli olvasóként a korszak legnagyobb orosz irodalmi teljesítményének tartja a kötetben közölt 200 verset, a Bunyin-szonetteket pedig egyenesen a műfaj legjobbjainak az orosz költészetben. A Bunyin-versek legfontosabb sajátosságaként emeli ki a versek zenei megkomponáltságának és gondolati témájának teljes harmóniáját. Már a kortárs emigráns

осенний за сараем /И чистый воздух, льющийся в окно. // В бездонном небе легким белым краем /Встает, сияет облако. Давно / Слежу за ним... Мы мало видим, знаем, / А счастье только знающим дано. // Окно открыто. Пискнула и села /На подоконник птичка. И от книг / Усталый взгляд я отвожу на миг. // День вечерееет, небо опустело, / Гул молотилки слышен на гумне... / Я вижу, слышу, счастлив. Всё во мне. (Иван Бунин: Вечер)

29 Молчат гробницы, мумии и кости, — / Лишь слову жизнь дана: /Из древней тьмы, на мировом погосте, / Звучат лишь Письмена. // И нет у нас иного достоянья! / Умейте же беречь / Хоть в меру сил, в дни злобы и страдания, Наш дар бессмертный — речь.

30 Владимир НАБОКОВ: *Ив. Бунин. Избранные стихи*. Издательство Современные записки, Париж, 1929. <https://lit.wikireading.ru/31757> Utolsó látogatás: 2016. dec. 20.

kritika is kimutatta Bunyin stilisztikai újításainak jelenlétét a fiatal Nabokov műveiben. Csak később, a harmincas években vált teljesen világossá a felismerés a kritikában, hogy a bunyini stilisztikai eszközök használata Nabokovnál egy merőben anti-bunyini esztétika megvalósításának szolgálatában áll. Nabokov maga idézett recenziójában a Bunyin-versek legszembevetőbb visszatérő motívumaként nevezi meg az ismétlést, egyetlen szó „epekedő” (томное) ismétlését, amelyben megtalálni véli annak a bunyini poétikára oly jellemző felsorolásnak, halmozásnak a ritmikai kulcsát, amely aztán a nabokovi prózában is visszaköszön, ahogy ezt Shroyer szövegközpontú analízisei is kimutatják. A versritmus kapcsán Nabokov e korai Bunyin-olvasatában is megjelenik saját hat évvel korábban írt *Hangok* című elbeszélésének központi témája, vagyis a költőnek a környező világ jelenségei iránti felfokozott érzékenysége és érzékelési képessége, mely együtt jár a kifejezés erős vágyával. Nabokov szerint minden alkotásnak lényegi sajátossága ez a fajta poétikai érzékelés. Nabokov itt úgy ír Bunyinről, mint saját esztétikai eszményképének megtestesüléséről, a Bunyin-olvasás élménye egybevág saját alkotói tapasztalataival:

„Az alapvető bunyini hangulat, amely megfelel ennek az alapvető ritmusnak – valószínűleg általában is az alkotással járó költői érzés leglényegesebb sajátossága, a legtisztább, legistenibb érzés, amelyet csak ember tapasztalhat, amikor a világ freskóját szemléli, hangjait hallja, belélegzi az illatait, amikor áthatja annak hősege, nyirkossága, hidege. E sajátosság pedig a fájdalomig éles, az ájulásig epesztő vágy arra, hogy szavakkal fejezzük ki azt a kimondhatatlan, titokzatos harmóniát, melyet a szépség, a gyönyörűség széles értelemben vett fogalmán értünk. (...) Bunyinnak mint költőnek a nagysága abban is rejlik, hogy megtalálja ezeket a hangokat, de verse nem csak e különleges poétikai sóvárgástól sugárzik – mindent összefogni, mindent kifejezni, mindent megőrizni –, ő ezt a sóvárgást be is teljesíti.”³¹

31 „Основное бунинское настроение, соответствующее этому основному ритму, – есть, быть может, самая сущность поэтического чувства творчества вообще, самое чистое, самое божественное чувство, которое может человек испытать, глядя на роспись мира, слушая его звуки, вдыхая его запахи, проникаясь его зноем, сыростью, холодом. Это есть до муки острое, до обморока томное желание выразить в словах то неизъяснимое, таинственное, гармоническое, что входит в широкое понятие красоты, прекрасного. (...) Величие Бунина как поэта и заключается в том, что он эти звуки находит, – но стих его не только дышит этой особой поэтической жаждой – все вместить, все выразить, все сберечь, – но жажду эту утоляет.”

Nabokov szerint Bunyin a világban érzékelt szépséget és harmóniát alakítja át zenévé, ritmussá a verseiben. A szépség fogalma és kategóriájának terjedelme azonban érezhetően nem azonos a két írónál. Nabokov szerint Bunyin a szépséget a mulandóságban fedezi föl, azzal azonosítja („для Бунина »прекрасное« есть »преходящее«); nem véletlen, hogy Bunyinnak annyi verse szól koporsókról, romokról, pusztaságokról. Ennek ellenére „a boldogság szele zúg Bunyin verseiből” („ветром счастья веет от стихов Бунина”), hiszen „a nagy költők szomorúsága boldog szomorúság” („тоска больших поэтов – счастливая тоска”) – hogy óhatatlanul is a nagyon hasonló Kosztolányi-paradoxonnal éljünk.

A paradoxont Nabokov – némileg polemikusan – költői kérdéssel oldja föl a recenzió zárlatában, s e kérdésben egyúttal meghatározza saját boldogság-fölfogását is:

„Minden ismétlődik, minden a világon – ismétlés, változás, melyben »állandóan vigaszra lel« a költő. Ez az isteni remegés, ez az epekedőn ismétlődő ritmus talán a legigézőbb Bunyin verseiben. Igen, minden a világon csalódás és veszteség, ahol székesegyházak voltak – ma mákszemekké omlottak a kövek, minden élő kihuny, minden puha porrá változik a sírkamrák fedelén, – de nem pillanatnyi-e maga a veszteség is, ha a világ mulandósága belefoglalható a halhatatlan – és ezért boldog – költeménybe?”³²

Míg Bunyinnál a halál végleges és visszafordíthatatlan, mégpedig nem csak az egyén vonatkozásában, hanem a boldog pillanatok esetében is, Nabokov számára a boldogság nem választható el az időtlenség metafizikai tapasztalatától. A *Szólj, emlékezet!* című autopoétikus önéletrajzában a lepkevadászat kapcsolódik össze az időtlenség élményével, ott Nabokov nem a boldogság, hanem az öröm és az ekstázis szavakat

32 „Все повторяется, все в мире – повторение, изменение, которым »неизменно утешается« поэт. Этот блаженный трепет, это томно повторяющийся ритм есть, быть может, главное очарование стихов Бунина. Да, все в мире обман и утрата, где были храмы – ныне камни да мак, все живое угасает, все превращается в атласный прах на плитах склепа, – но не мнима ли сама утрата, если мимолётное в мире может быть заключено в бессмертный – поэтому счастливый – стих?”

használja ('enjoyment', 'ecstasy'), ám a lepkészet során átélt azonosulás-élmény nagyon hasonló ahhoz, amit a Bunyin-recenzióban is megfogalmaz: „Bevallom, nem hiszek az időben. (...) Az időtlenség legnagyobb öröme – egy véletlenül kiválasztott tájban – az, amikor ritka lepkék és étnövényeik között állhatok. Ez maga az eksztázis, és az eksztázis mögött van valami, amit nehéz megmagyarázni. Olyan, mint egy átmeneti légüres tér, amely mindent, amit szeretek, magába sűrít. Az az érzésem, hogy egy vagyok a nappal és a kövekkel.”³³

A 20-as évek elején keletkezett *Éjjeli lepkék* (*Ночные бабочки*) című erősen nosztalgikus versében Nabokov nemcsak a gyerekkori lepkecsapda-készítést, a lepkék elaltatásának és gyűjteménybe rendezésének folyamatát írja le pontosan, hanem felidézi az ezeket kísérő érzelmeket, a „csodás órák” elragadtatottságát. A versben antropomorfizálja is a lepkét „szárnyas emberkének” („крылатый человечек”) nevezve sötét csuhás szerzeteshez, rózsaszín atlaszba öltözött hercegnőhöz hasonlítja az egyes fajtákat, és köszönetet mond a kis szárnyas lényeknek, mindazért, amit kapott tőlük. Az üvegfiókokban tárolt lepkék „kimondhatatlan szeretettel” szemlélt sorait a nagy, megfakult bibliák lapjai között préselt, megszáradt virágokhoz hasonlítja, megteremtve az asszociatív kapcsolatot a Teremtés Könyve és a Természet Könyve között.³⁴ (Később az *Ada* című regényben is kulcsfontosságú, identitás-meghatározó szerepe lesz a préselt virágnak, a lepkegyűjtésnek és a könyveknek.) A vers beszélője a továbbiakban megpróbálja „az idegen országból” (из чужой страны) elképzelni, mi lett a gyermekkori gyűjtemények sora, hogy talán a penész, a moly vagy a férgek martaléka lett, esetleg durva kezek nyitották ki a titkos szekrényt és törték össze az üveget, és a lepkék egy maréknyi színes, illatos porrá (в цветную горсточку благоуханной пыли) változtak. A vers zárlatában,

33 Vladimir NABOKOV: *Szólj, emlékezzet!* i.m. 148.o.

34 „Неизъяснимую я чувствовал любовь, / мечтательно склоняясь над вашими рядами / в стеклянных ящиках, душистых и сухих, / как легкие листы больших поблекших библий / с цветами блёклыми, заложенными в них...” Владимир НАБОКОВ: *Смехи*. Nabokov összes megjelent orosz nyelvű verse a megjelenés sorrendjében: <http://www.e-reading.club/book.php?book=40695>. Utolsó látogatás: 2016. nov. 12.

amely némileg módosítva megismétli a kezdő sorokat, az emlékező visszatér a régi kertbe, és újraéli a gyerekkori azonosulást, de már sírva emelkedik fel, hogy a lepkékkel együtt lebegjen és lélegezzon az alkonyatban a tölgyfa lombja alatt.

Ha összevetjük Bunyin és Nabokov ún. filozofikus-tájleíró költészetét (пейзажно-философская лирика), a fenti versek elemzéséből is kitűnik: Nabokovnál a lírai én átlépi önnön határait, a megfigyelő azonosul azzal, amit lát. Bunyinnál nincs ilyen fokú azonosulás, átlényegülés, a természetben történő szemlélődés nála az olvasóval megosztott filozófiai belátásokhoz, következtetésekhez vezet. Nabokovnál a vizuális jel egyenértékű a hangzó vagy írott jellel, Isten vagy a Természet „írása” nem redukálódik az emberi nyelvre. Nabokovnál a boldogság az időtlenség tapasztalata, míg Bunyinnál mindig mulandó marad, emlékként őrződik meg. Nabokov nem melleleg Fet mellett Bunyint említi az önéletírás lepkékről szóló fejezetében, mint olyan költőket, akik autentikus módon ábrázolták a pillangót verseikben. Nabokov, aki az idők során nagyon kritikussá vált Bunyin prózáját illetően, és íróként mindinkább elhatárolódott a tanítványi szereptől, sosem értékelte át véleményét Bunyin költészetével kapcsolatban.

2. *Hangok*: a boldogság mint kozmikus összhangzat

Az 1923-ban, keletkezett, sorrendben a harmadik, vagyis nagyon korainak számító Nabokov-elbeszélés, a *Hangok* voltaképpen már a maga különösségében és összetettségében exponálja a boldogság nabokovi felfogását. A *Hangok* egyetlen nyári nap története a délelőtti óráktól napnyugtáig, egy orosz birtokon, az első világháború kitörésének idején (a hősnő szeme szórakozottan rátéved egy cikkre, amelyben Sarajevóról írnak). Ez a „tökéletesen boldog” nap ugyanakkor a szakítás napja is, az a nap, amikor visszavonhatatlanul és végérvényesen elválik egymástól a szerelmespár. Miért

emlékezik mégis az elbeszélő, aki immár több éve elhagyta Oroszországot, erre a napra úgy, mint kivételesen boldog időszakra?

A *Hangok* a jellegzetes, meglepetésre és váratlan fordulatokra építő nabokovi narratív poétikának talán legkorábbi megnyilvánulása is egyben. A retrospektív elbeszélés ironikusan átértelmezi a romantikus szerelmi történetek zárlatának kliséit, mind a happy endet, mind pedig a tragikus végkifejletet. Mindenekelőtt megfordítja a narratíva logikáját, minek következtében a különlegesen boldog nap nem az lesz a viszony történetében, amikor beteljesül a szerelem, és mind a két fél elmerül az egymásra találás gyönyörében, hanem az a nap, amikor a kapcsolat végérvényesen befejeződik. A szakítás napjára az a fél emlékszik vissza boldog napként, aki kilép a kapcsolatból, azaz a férfi-elbeszélő. A nő, akit váratlanul elhagynak, nyilván máshogy beszélné el történeteket. A ő jövőbeli szenvedése megjelenik ugyan a cselekmény horizontján, de inkább csak gyorsan múló fájdalomként, amely úgy csitul el idővel, ahogy alkonyatkor ülnek el a zajok.

A szerelmi viszony története csak jelzésszerű, mint amikor olyasvalakinek mesélünk, aki maga is részese volt a történetnek, és elég utalni a mindkét fél által ismert fordulatokra és részletekre. A történet egy elegáns („galambszürke”) orosz vidéki kúriában és környékén játszódik. A ház úrnője és a főhős-elbeszélő viszonyt folytatnak a férj távollétében: „Arra számítottál, hogy a férjed szeptemberig nem jön meg. Mi pedig nem féltünk semmitől, sem a cselédség pletykáitól, sem a család gyanakvásától. Mindketten, – ha másképpen is – bízunk a sorsban.”³⁵

A nyitó jelenetben az esős júliusi délután a nő Bach-fügát játszik zongorán, sikertelenül igyekeztve túlharsogni az eső zajait, a férfi képzőművészeti albumokat lapozgat, majd amikor eláll az eső, meglátogatják a falusi tanítót, Pal Palicsot. Hazaérve a nő váratlanul értesítést kap, hogy a férje még aznap este megérkezik, és ekkor döntő

35 Vladimir NABOKOV: *Hangok*. Soproni András fordítása. In: u.ő: *Egy naplemente részletei. Összegyűjtött elbeszélések I.* Budapest, Európa Kiadó. 2014. 27.o.

elhatározásra jut: mindent elmond a férjének és elválík tőle. Ám szeretője hallgatásba burkolózik, nem válaszol a sorsdöntő bejelentésre. A főhős-elbeszélő némaságában, a beálló csend pillanatában összesűrítődik, kondenzálódik mind a szerelmi kapcsolat belső története, mind pedig a külvilág összes éppen aktuális eseménye: „Mit mondhattam volna? Emlegettem volna szabadságot? Rabságot? Mondtam volna, hogy nem szeretlek eléggé? Nem, egyik szó sem lett volna igaz. Eltelt egy pillanat. E pillanat alatt sok minden történt a világon: valahol elsüllyedt egy óriás gőzhajó, hadüzenetet tettek közzé, született egy lángelme. Eltelt egy pillanat.”

A hadüzenet említése révén összerendezhetők a szöveg referenciális utalásai: a tanító szobájában a nő fölvesz egy leesett újságlapot, és szórakozottan olvasni kezdi, majd megkérdezi, hol van Szarajevó. Pal Palics pedig a tea kitöltése közben a főhőshöz fordul: „És mondja, miért hajigálnak ezek bombákat?” A távollévő férj nyilván katona, a főhős visszaemlékezése szerint a nő időnként vaskos vicceket mesél, melyet a férjétől és ezredtársaitól hallott. Váratlan érkezésére a felesége így reagál: „Valami történhetett. Lehet, hogy áthelyezik.” Ám ebben a pillanatban még egyik szereplő sem hozza összefüggésbe ezt a fordulatot az újságban olvasott szarajevói eseményekkel. Mint ismeretes, II. Miklós orosz cár támogatásáról biztosította Szerbiát 1914. július 25-én, így Szerbia ellenállt a szarajevói merényletet követő bécsi ultimátumnak, ezt követően az Osztrák–Magyar Monarchia 1914. július 28-án hadat üzent Szerbiának. Ez a nap a háború kezdetének a napja – vagyis a nabokovi elbeszélés „végtelenül boldog” napja egyike a hamarosan gyökeresen megváltozó békés otthoni élet utolsó napjainak. A változás látszólag a pillanat műve a szerelemben – és a referenciális utalások szerint az európai történelemben is.

A boldogság motívuma ily módon két idősíkból értelmeződik: az emlékező már átlátja az összefüggéseket, már tud a később bekövetkező kataklizmáról, melynek az

elbeszélésben éppen csak jelzett következménye az, hogy a főhős kizökken a korábbi életéből: „Sok év úszott el azóta, sejtelmem sincs, hol lehet most a félénk, pufók Pal Palics. Néha azonban, amikor bárki másra inkább gondolnék, mint őrá, megpillantom álmomban, a mai életkörülményeim között.” (kiemelés tőlem M. Gy.)

Az elbeszélés a *Rul* (Kormánykerék) című napilapban jelent meg Berlinben, melynek Nabokov édesapja is egyik alapítója volt és 1922-ben bekövetkezett tragikus haláláig szerkesztője és szerzője is. A korabeli emigráns olvasóknak nyilvánvalóak voltak a történelmi-politikai összefüggések, és a mai szemmel legenigmatikusabb utalások is magukért beszéltek. Ám a szerző nem csak ezért nem hangsúlyozza túl a történelmi referenciákat. A szakítás közvetlen oka látszólag a férj váratlan érkezése, és a nő értelmezheti szeretője hallgatását a megfutamodás jelének is. Az elbeszélő-főhős tudatában azonban aznap délután lezajlik valamilyen, feltehetően általa is csak később megértett folyamat. A szerelmi történet elbeszélésébe kezdettől fogva beleszövődik egy másik narratíva is, amely hol párhuzamosan fut vele, hol keresztezi azt, hol pedig elválik tőle. A végkifejlete felé tartó kapcsolat belső dinamikája ennek a második narratív szálnak a fölfejtése mentén rekonstruálható.

Az elbeszélés nyitó jelenetében a kettesben töltött esős júliusi délutánon a hős a következő felismerésre jut:

„Valami elragadtatott egyensúly érzése fogott el: éreztem a zenei kapcsolatot az eső ezüst kísértetei és csapott vállad között, amely meg-megremegett, amint ujjaidat belenyomtad a hullámozó csillogásba. S amint magamba mélyedtem, ilyennek láttam az egész világot, ilyen teljesnek, ilyen összhangzónak, amelyet ennyire kötnek a harmónia törvényei. (...) Rájöttem, hogy a világon minden nem más, mint azoknak az egyforma részecskének a játéka, amelyekből a különböző összhangzatok összetevődnek: a fák, a víz, te magad... Mindez egységes, egyenértékű, isteni.”

Ebben a heurisztikus felismerésben, akaratlan, külső impulzusként jelentkező kozmikus létérzékelésben a szerelmi érzés összhangba kerül a zseniális zeneművel, s azon keresztül az egész világgal. A hirtelen jött, villanásszerű eksztatikus megvilágosodás a későbbiekben mintegy legyezőszerűen kibomlik, és a tökéletes harmónia pillanatnyi tapasztalata további felismerésekhez vezet:

„Azon a boldog napon, midőn szakadt az eső, te pedig olyan váratlanul nagyszerűen játszottál, megfajtást nyert az a homályos valami, ami észrevétlenül közénk állt szerelmünk első néhány hete után. Rájöttem, hogy nincs hatalmad fölöttem, hogy nem egymagad vagy a szeretőm, hanem az egész világ. A lelkem mintha megszámlálhatatlan érzékeny tapogatót bocsátott volna ki, s én benne éltem mindenben, egyszerre éreztem a Niagara-vízesés mennydörgését messze túl az óceánon és a hosszúkás arany esőcseppek neszezését és csapkodását a kert ösvényein. Megpillantottam egy nyírfa fényes kérgét, és egyszerre úgy éreztem, hogy karjaim helyén apró nedves levelekkel borított ágak hajladoznak, lábaim helyett ezer vékony gyökér fűrődik a földbe, és szívja magába nedveit. Szerettem volna beleivódni a természet egészébe, megtapasztalni, milyen lehet szivacsos, sárga tönkű öreg vargányának, szitakötőnek, napfénygyűrűnek lenni. Oly boldognak éreztem magam, hogy egyszerre nevetésben törtem ki, és megcsókoltam a vállad, a tarkód. Legszívesebben szavaltam volna, de te ki nem állhattad a költészetet.”

Nabokov ebben a költői részletben nemcsak a történetbeli férfi és nő habitusának, mentalitásának különbségeit ragadja meg, hanem egyúttal ki is jelöli saját pozícióját nagy orosz mesterei, Tolsztoj és Csehov prózaírói fölfogásához képest. Az elbeszélés ugyanis markánsan utal két műre, az *Anna Kareninára* és *A kutyás hölgyre*, a XIX. századi orosz irodalom mérföldköveire. Nabokov az *Anna Kareninát* mint rejtett kódot Pal Palics szobájának a falára helyezi: „A másik falon üvegezett keretben az Anna Karenina egy fejezete függött, melynek szövege úgy volt szedve, hogy a különböző betűtípusok fekete-

fehér játéka és a sorok rafinált elrendezése Tolsztoj arcát adta ki.” Egy kutyával sétáló hölgyel Nabokovnál a szerelmespár találkozik a parkban, útban hazafelé Pal Palicstól: „Az ösvényen egy kisasszony közeledett felénk, vállán halványzöld kendő, sötét hajában százsorszépek. Öreg, kövér foxterrier szuka szaladt az ösvényen úrnője nyomában.” (Csehovnál a hölgy szőke és sapkát visel, a kutya pedig fehér spicc.) Az elbeszélés végén is megjelenik a hölgy ugyanabban a zöld kendőben és a kutyával, és ugyanúgy unatkozik, mint Csehov hősnője. Nabokov elbeszélő-főhőse hasonló módon kezd érdeklődni utána, mint Csehovnál Gurov: „A kisasszony unatkozik, itt sétifikál a parkodban, adódó alkalommal összeismerkedünk.” Nabokovnál a szakítás után rögtön fölsejlik egy újabb szerelem lehetősége. Csehov elbeszélésében a két hete Jaltában tartózkodó Gurovnak sem kell sok az elhatározáshoz: „Ha férje nélkül van itt és ismerősei sincsenek, nem árt megismerkedni vele.”³⁶

A fiatal Nabokov prózapoétikai újítása abban ragadható meg, hogy már az elbeszélés kezdetén elmozdítja a fókusz a szerelmespárról, viszonyuk fordulatairól az őket körülvevő természet és az emberek megfigyelésének irányába. A szerelem nem az egyetlen forrása lesz a boldogságnak, a szerelem „csak” az egyik összetevő az összhangzatban, és mint ilyen, maga is tárgyává válik egy sokkal egyetemesebb és plurálisabb létérzékelésnek. Bár a szerelem révén ébred tudatára hősünk önnön hiperérzékeny percepciók képességeinek, a szerelem katalizátor ebben a folyamatban, nem pedig az elsődleges mozgató vagy a végcél, mint a nagy elődöknél. A szerelemnek nincs olyan hatalma a főhős fölött, mint Tolsztoj vagy Csehov idézett műveiben. A nabokovi hős nemcsak az élő természettel szeretne egyé válni, hanem később Pal Palics szobájában is ugyanazt az azonosulást éli át, ahogy alaposabban, „belső szemmel” figyelni kezd, és korábbi felületes benyomásait, téves emlékképeit összeveti a valósággal:

36 Anton CSEHOV: *A kutyás hölgy*. Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása In: *XIX. századi orosz elbeszélők*. Budapest, Európa Kiadó. 1984. 167.o.

„Húsos orra volt, a bal szemhéján szemölcs látszott, (...) Ebben a kis magszemben benne volt ő maga, ő volt és csakis ő. Amint mindezt felfogtam, s tetőtől talpig végigmértem, könnyű, egészen könnyű mozdulatot tettem, mintha lelken taszítanék egyet, s az már siklott is lefele a lejtőn, egyenest Pal Palics felé, s már benne is találtam magam, kényelmesen elhelyezkedtem, s immár a belsejéből éreztem ráncos szemhéján a szemölcsöt, a gallérja keményített szárnyait és a kopasz tarkóján mászó legyet. Ővé váltam. (...) A következő pillanatban ugyanazzal a könnyed mozdulattal besiklottam a te bőrödbe is, és megéreztem térded fölött a harisnyakötő gumiját, s még feljebb a batiszt csiklandozását, és helyetted gondoltam, hogy unod magad, meleged van, szeretnél rágyújtani. S abban a pillanatban táskádból elővetted arany tárcádat, és szipkádba beillesztettél egy cigarettát.”

A fenti leírásban jól nyomon követhető, hogy a figyelem itt már akaratlagos, és a felismerések nem spontán jelentkeznek, mint az első jelenetben, hanem a főhős-elbeszélő mind inkább összpontosít, sőt a későbbiekben „erőlködve” igyekszik „meghallani minden hangot”. A néma vagy alig hallható tartományok fölerősödnek, a hangok színe, erőssége, magassága egyre többet árul el a figyelmes hősnek a körülötte lévő világról. Ám mindezt képtelen közölni a szerelmével: „Egyszerre kedvem támadt, hogy beszéljek neked Pal Palics apró ráncairól, az aranyporos Izsák-székesegyházról, de alighogy belefogtam, megéreztem, hogy szavaim esetlenek, otrombák, s amikor rám szóltál »Te dekadens«, témát váltottam. Tudtam: neked egyszerű érzésekre, egyszerű szavakra van szükséged.”

A boldogság a koncentrált figyelem révén tudatosan is előhívható állapotá válik, amely állapot nem statikus, hanem a dinamikus átalakulás, átlépés, átváltozás egy neme. A beleélő megfigyelés, a határátlépés élménye azonban közölhetetlen, szeretője semmit sem ért meg belőle. A szakítás oka éppen ez a felfokozott, intenzív percepció és a nyomában jelentkező kielégítetlen közlésvágy. Amikor visszaérnek a kúriához, a nő észreveszi, hogy

Pal Palicsnál felejtette a cigarettaszípkáját. A férfi visszafut érte és Pal Palicsot könnyek között találja, rájön, hogy a tanító reménytelenül szerelmes a nőbe, akiről abszolút hamis képeket dédelget magában. Ugyanakkor azonban a tanító gyötrődése sem változtat a nap boldogságán:

„Éreztem, hogy megmártóztam valaki másnak a bánatában, más könnyei sugároznak belőlem. De ez boldog érzés volt, amilyet azóta is csak nagy ritkán éreztem: egy meghajolt fa, egy szakadt kesztyű, egy ló szeme láttán. Boldog volt, mert harmónia áradt benne. (...) Egykor millió lényre, tárgyra szakadtam szét, most eggyé olvadtam össze, holnap megint szétszakadozom. Így áramlik, modulál minden a világon.”

A másik emberrel való együttérzés közelebb viszi a hőst saját érzelmeinek megértéséhez, mintha a másik ember könnyei az ő szemét tisztítanák meg.

Az elbeszélés egyes szám második személyű narrációban íródik, ahol a Te, a megszólítás címzettje az emlékező egykori szerelme. Az egyes szám második személyű elbeszélés célja azonban nemcsak a történetek utólagos tisztázása lehet; a Te-elbeszélés arra is alkalmas, hogy a jelenidejűség, az egyidejűség illúzióját keltse, ami azt sugallja, hogy bár minden, ami történt, a múlthoz tartozik, az érzelmek nem, az ő tartományuk az örök jelen. A szerelemnek maradt olyan kristályfelülete, az intimitásnak létezik olyan lenyomata az emlékező tudatában, amely ellenáll a múlt időnek.

Nabokov a későbbiekben komplexebb módon is használja a Te-elbeszélést. A novellákban, elbeszélésekben és regényekben egyaránt előfordul, hogy megszakítja az E/3 narrációt egy ismeretlen második személyhez történő odafordulással, mintegy kiszól a szövegből egy láthatatlan és ismeretlen Te-nek. Ezek a váratlan narratív váltások rendkívül erős érzelmi töltést visznek a szövegbe, továbbá megvan az az itt is megfigyelhető hatásuk, hogy a múlt idejű elbeszélést hirtelen a jelen időbe, mintegy az író, az írás épp aktuális,

épp most történő idősjába rántják, vagy legalább fölillantják egy ilyen perspektíva lehetőségét. Az egyik legjobb példa erre a *Felhő, tó torony* (Облако, озеро, башня - Cloud, Castle, Lake), Nabokov érett korszakának gyakran idézett mesterműve. Itt az elbeszélő Vaszilij Ivanovics nevű „képviselőjének” történetét beszéli el, aki egyaránt lehet az alkalmazottja és az alteregója. A Vaszilij Ivanovics által szemlélt táj leírását két ponton is megszakítja, és egy-egy hosszú, többszörösen összetett mondatba gondolatjelek között beékeli az alábbi megszólításokat: „menni oda, örökre, hozzád, szerelmem” és „szerelmem! én szelíd kedvesem!” Az oroszul írt regények közül például az *Adomány*, a kései művek közül pedig az *Ada* című regény él az egyidejűsítésnek ezzel a módszerével. Nabokov e tekintetben sajátos módon előzi meg a későbbi posztmodern poétikák regiszterkeveredéseit és nyelvi önreflexivitását: a fikcionalitás keretei nála stabilak maradnak, a váratlan „kiszólások” nem csak és nem is elsősorban az írás folyamatára, nyelvére és/vagy szerzőjére reflektálnak, hanem az írás vagy az elbeszélés ismeretlen címzettjére, aki nem a beleértett olvasó, hanem egy konkrét személy. A titokzatos Te tartozhat az elbeszélőnek az elbeszélte történeten kívüli világához, de éppígy tartozhat a szerző, tehát az írás aktuális jelenéhez is. Nem az az érdekes, hogy megtudjuk, ki ő, hanem az, hogy a hozzáfordulás gesztusa révén megsejthetővé váljon egy szövegen kívüli tér, hírt adjon magáról a szöveghez képest külsődlegesnek tűnő, de annál intenzívebben jelenlévő személyesség. A Nabokov-szövegeknek ez a különleges, többnyire rejtve maradó dialogikussága itt összecseng Bahtyin azon elméleti belátásával, mely szerint „az, hogy a megnyilatkozásnak címzettje van, hogy a megnyilatkozás mindig fordul valakihez, olyan szerves alkotóeleme a megnyilatkozásnak, ami nélkül az ezt a nevet nem is érdemelné meg. Az ilyen másokra irányultság különféle tipikus formái és a címzettekről kialakult minden elképzeléstípus szintén olyan konstitutív tényezők, amik meghatározólag hatnak a legkülönbözőbb beszédműfajokra.”³⁷ Nabokov a leggyengédebb intimitás „beszédműfaját”,

37 Mihail BAHTYIN *A beszéd műfajai* Könczöl Csaba fordítása In: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és*

szólamát is beleszővi időnként a narratívába, és bár a „szerelem beszéde” többnyire rejtve marad, meghatározó „konstitutív tényezőt” képez a narratívában.

A *Hangok* esetében a Te-elbeszélés egyeduralkodó forma, és az elbeszélés folyamatossága csak egy helyen törik meg, amikor az elbeszélő beszámol arról, hogy Pal Palics megjelenik az álmaiban, de úgy, mint aki nem a múlthoz, hanem a főhős jelen életkörülményeihez tartozik. Ez azonban csak egyszeri és rövid közbevetés, maga az elbeszélés nem a jelenben zárul, hanem a múltbeli nyári nap végén. A *Hangok* című elbeszélés orosz változatának utolsó szava a csend (тихо), és a beálló csend egyúttal magába foglalja az összes hangot is. Hang és csend kölcsönösen feltételezik egymást, ahogy a fény és az árnyék, a nappal és az éjszaka, az öröm és a szenvedés, az élet és a halál. Ez a hangtól a csendig ívelő kompozíció felidézi Tyutcsev és Mandelstam majdnem azonos, *Szilencium!* és *Silentium* című híres verseit. Mandelstam 1910-es költeménye természetesen a mesterének tekintett XIX. századi előd versének újraírása, továbbgondolása. Nabokov költőként alaposan tanulmányozta Tyutcsev verseit is – a rá való utalások is át-meg átszővik az orosz korszak műveit. (A már említett *Felhő, tó, torony* című novella főhőse is egy kis Tyutcsev-kötetben próbál elmerülni a későbbi nácikhoz hasonlóan viselkedő brutális útitársai előtt.) Tyutcsev és Mandelstam egyaránt a nyelvvel, a közléssel kapcsolatos morális szkepszisnek ad hangot. Tyutcsev *Szilencium!* című verse (melyet Nabokov konzseniálisan fordított le angolra) egy paradoxon, hiszen szavakkal beszél a szó megbízhatatlanságáról, arról, hogy minden, amit kimondanak, szükségképpen hazugság: „Szív hol s kinek nyílhatna meg? / Ki értheti az életed? / Ki érthetné, ki vagy, mi vagy? Hazudik a kész gondolat! / Merítve sár a tiszta mély: igyál belőle s – ne beszélj!”³⁸

Mandelstam versbeszélője pedig „az eredendő némaságra” próbál rátalálni, a megtestesülés

beszédelméleti írások. Budapest, Gondolat Kiadó. 1986. 414–415. o.

38 Fjodor TYUTCSEV: 1986. Szabó Lőrinc fordítása In: *Fjodor Tyutcsev, Afanaszij Fet, Ivan Bunyin versei.* Budapest. Európa Kiadó. 1986. 23. Oroszul: „Как сердцу высказать себя / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь. / Взымая, возмутились ключи,- / Питайся ими - и молчи” ТЮТЧЕВ:, Ф.В.: *Полное собрание стихотворений.* Сов. Писатель, Москва, 1987. 106-107. o.

előtti tiszta harmóniára, ahol a szó és a zene még nem váltak el egymástól, ahol a szépség és a szerelem istennője, Afrodité sem született még meg, még csak hab a tengerben. Mandelstam versében a némaság az őstenger képeiben jelenik meg, ahol még minden együtt áramlik: (Tudom, a szám majd rátalál/ az eredendő némaságra,/ a hangra, mely fogantatása/ percében kristálytisztá már. // Maradj meg habnak, Afrodité,/ zenévé változz vissza, szó / szív, ősforrással áradó, / homályló szív, ne légy te szívvé.)³⁹ Nabokov azonban, hogy metaforával éljünk, hallani véli az őstenger zúgását is, ahogy hőse a Niagaráét azon a boldog délutánon. Nem véletlen, hogy nála a hős hangsúlyozottan hangokról beszél, és nem nyelvről, nem szavakról.

Az a probléma, hogy a nyelv nem képes vagy csak korlátozottan képes megragadni ill. modellezni a valóságot, a XX. század elejének gondolkodóit is foglalkoztatta. Brian Boyd monográfiájából tudható, hogy Nabokov édesapja ösztönzésére 12-13 éves korában ismerte meg a nagy amerikai pszichológus, William James írásait.⁴⁰ James 1910-ben írt, fő művének is tekinthető *The Principles of Psychology* (A pszichológia alapelvei) című összegző munkájában több aspektusból is elemzi a nyelvet. Kitér például a köznapi és a tudományos nyelv zavaró interferenciáira, vagy azokra a félreértésekre és súlyos hibákra, melyek abból adódnak, hogy nincs megfelelő nevezéktana a tudománynak. A *Hangok* elemzése szempontjából azonban lényegesebb a William James által kidolgozott tudatfolyam (the stream of thought – szó szerint gondolatfolyam) elmélete. Ennek első és egyik – a nabokovi esztétika szempontjából is – legfontosabb tézise, hogy minden gondolat egy személyes öntudat része, minden gondolat személyes formában jelenik meg. Mivel minden gondolat egy Énhez tartozik, minden gondolat valakié, a gondolatok nem tudnak kicserélődni, átadódni. A törvény e tekintetben James szerint az „abszolút elszigeteltség” és

39 Oszip MANDELSTAM: *Silentium* Pór Judit fordítása. 32In: *Sófényű csillagok*. Budapest, Móra Kiadó. 1991. Oroszul: „Да обретут мои уста / Первоначальную немоту,/ Как кристаллическую ноту,/ Что от рождения чиста! // Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись, / И, сердце, сердца устыдись, /С первоосновой жизни слито!” Осип МАНДЕЛЬШТАМ: *Собрание сочинений в четырёх томах*. Том 1. Арт-Бизнес Центр., Москва, 1993. 50.

40 BOYD, i.m. 90-91.o.

a „redukálhatatlan pluralizmus”. Sem az időbeli és térbeli közelség, sem a minőségi és tartalmi hasonlóság nem képes a gondolatokat egyesíteni, amennyiben elválasztja őket az a körülmény, hogy különböző személyes tudatokhoz tartoznak. A természetben James szerint ez abszolút hasadás, a legáthidalhatatlanabb rés.⁴¹ A *Hangok* szakítás-jelenetében a főhős hallgatása, érzelmeinek közölhetetlensége a fentiek értelmében nem morális kérdésként, hanem adottságként jelenik meg, úgy, mint természeti törvény, mint a világ sok jelensége közül az egyik.

Nem véletlen természetesen az sem, hogy az elbeszélés hősnője Bach-fúgát játszik. Mandelstam *Az akmeizmus hajnala* című programalkotó esszéjében, ahol az akmeizmust Tyutsev költészetéhez köti, és Tyutsev költői gondolkodásának folytatásként értelmezi, Bachot hozza fel példának: „Mi úgy visszük be a gótikát a szavak viszonylataiba, mint Sebastian Bach a zenébe.”⁴² Nabokov esztétikai gondolkodására azonban már e korai művében is jellemző az a sajátosság, amit a megelőzöttség belátásának lehetne nevezni. A műalkotás nála más természetű, mint Mandelstamnál, aki korai, akmeista korszakában úgy vélekedett, hogy az alkotás építkezés a kőként, anyagként felfogott szavakból. Amerikai Csehov-előadásában, amikor összefoglalja a tipikus csehovi elbeszélés hét alapvető ismervét, Nabokov természettudományos metafora révén állítja szembe Gorkij és Csehov elbeszélő technikáját. Gorkij Nabokov szerint molekulákként, kis anyagi részecskékként tekint a szavakra, melyekből a narráció felépül, Csehovnál viszont a szavak hullám-természetűek, ami jobban megfelel a modern tudományos világképnek.⁴³ Nabokovnál

41 „Each of these minds keeps its own thoughts to itself. There is no giving or bartering between them. No thought even comes into direct sight of a thought in another personal consciousness than its own. Absolute insulation, irreducible pluralism, is the law. It seems as if the elementary psychic fact were not thought or this thought or that thought, but my thought, every thought being owned. Neither contemporaneity, nor proximity in space, nor similarity of quality and content are able to fuse thoughts together which are sundered by this barrier of belonging to different personal minds. The breaches between such thoughts are the most absolute breaches in nature.”

William JAMES *The Principles of Psychology*. eBooks@Adelaide, The University of Adelaide Library, University of Adelaide, South Australia 5005 2015.
<https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/william/principles/index.html>

42 Oszip MANDELSTAM *Az akmeizmus hajnala*. Erdődi Gábor fordítása In: *Árnyak tánca*. Esztétikai írások. Budapest, Széphalom Könyvműhely. 1992. 29.o.

43 Vladimir NABOKOV: *Anton Chekhov* In: *Lectures on Russian Literature*. A Harvest Book. Harcourt,

pedig, folytathatnánk az analógiát, a szó egyszerre részecske és hullám, akár a fény a kvantumfizikában. Ezért is lehet olyan kitüntetett szerepe a *Hangok* című elbeszélésben a megfigyelésnek, hiszen a megfigyelés, a világ jeleiből való „olvasás” nem passzív szemlélődés csupán, hanem a lehető legaktívabb részvétel, amely változásokat is képes előidézni. A természet hangjai és az ember által okozott zajok vagy tudatosan alkotott hang-költemények, amilyen a Bach-fúga, Nabokov e korai művében (és ahogy látni fogjuk, lényegében később sem,) nem jelentenek lényegi minőségi különbséget. Az emberi nyelv csak egy szólam a természet sokféle akusztikus megnyilvánulása közül. Nabokov, azáltal, hogy a természeti jelenségek sorába vezeti vissza az emberi beszédet és a zenét, kölcsönös analógiákat teremtve a világ zajai és az ember hangzó alkotásai között, részben megőrzi, részben pedig fel is oldja Tyutsev és Mandelstam nyelvi paradoxonát. Nála az esztétikai létérzékelés és a költői megnyilatkozás éppen olyan elementáris és meggátolhatatlan, mint az eső vagy a szél hangjai, még ha erősségben nem is vetekedhet velük. A figyelem, amelynek az elbeszélésben a zenei hallás a metaforája, lehetővé teszi az átlépést, átlényegülést az abszolút műalkotásként felfogott Univerzum harmóniájába, a boldogság pedig ilyen értelemben aktív részesedés e harmóniából. Az angol, s így a magyar változatból is kimaradt az a mondat, amely az orosz eredetiben tovább magyarázza ezt az összefüggést: Ничего нет слаще уходящей музыки. (Kb. Semmi sem édesebb a távolodó zenénél.) Pal Palics reménytelen szerelme és a hirtelen szakítás érzelmi, morális problémája egyaránt zenei témává lényegül át.

Nabokov a *Szólj, emlékezet!*-ben újraírja ezt a korai elbeszélését is. (A memoár egyúttal írói breviáriumnak is tekinthető, mivel legalább annyira táplálkozik az önéletrajzi tényekből, mint a korábban megírt művekből.) A *Tizenegyedik fejezet* az ihlet első moccanását, a költővé válás első mozzanatát idézi fel. 1914 szokatlanul viharos nyarán, egyszer, épp mikor az eső elállt, elkezdődött az első vers. „Azon a nyáron – írja Nabokov –

Inc. 1981. 262.o.

még túlságosan fiatal voltam ahhoz, hogy megteremtettem volna a »kozmoszhang« gazdagságát ... Arra azonban rájöttem, hogy aki költő szeretne lenni, rendelkeznie kell egy képességgel, egyszerre több dologra gondolni.” (Az eredetiben „*cosmic synchronisation*”, *kozmosz szinkronizáció* szerepel, a szakirodalomban Nabokov esztétikai gondolkodásának egyik legfőbb elveként tekintenek erre az egyébként Nabokov által ironikusan fiktív filozófus barátjának tulajdonított kategóriára, Hetényi Zsuzsa is így hivatkozik rá Nabokov-monográfiájában.⁴⁴) A vers születésének délutánján megjelenik a falusi tanító, Pal Palics egyik modellje: „Az első versem születését kísérő bágyadt kószálásban összefutottam a falusi iskolamesterrel, aki lelkes szocialista volt, jó ember, és apám nagy rajongója (örömmel üdvözlöm ezt a képet), mindig sűrű kis vadvirágbokréta szorongatott, mindig mosolygott és mindig verítékezett.” A versírás révületébe merült tudat nem érzékeli a teret, leginkább csak a hangokat képes érzékelni a külvilágból:

„A változatos helyzetekben változatos hangok értek utol: ez egyaránt lehetett az ebédjelző gong, vagy valami szokatlanabb, például egy kintorna pocsék zenéje. (...) A szürkületkor elindított családi fonográf volt a másik zenélő masina, amelyet strófáimon keresztül is hallottam. Az erkélyen, ahol rokonaink és barátaink összegyűltek, a réztölcsérből harsogott a nemzedékem által olyannyira kedvelt *ciganszkije romanszi*. (...) E dalok világát zokogó fülemülék, virágzó orgonabokrok és a földbirtokos nemesség parkjait díszítő susogó fák alkották. A fülemülék trilláztak, és a lenyugvó nap tüzes vörössel csikozta be egy fenyőliget fatörzseit. A sötétedő mohán mintha tamburin hevert volna. Egy fátyolos alt hang utolsó hangjai űztek még egy darabig az alkonyon át. Mire visszatért a csend, elkészült első költeményem.”⁴⁵

Az emlékirat következő szakaszában Nabokov önmaga legkönyörtelenebb bírálójaként „silány kotyvaléknak” nevezi a művét, melyben „kizárólag Tyutcev

44 HETÉNYI i.m. 32. o. Igaz, a barát neve Nabokov nevének anagrammája: Vivian Bloodmark

45 Vladimir NABOKOV 2006 *Szólj, emlékezz!* Pap Vera-Ágnes fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó. 2006. 231–238. o.

mennydörgésének visszhangja és Fet megtört napsugara megbocsátható.” A téma negyven évvel későbbi, jóval professzionálisabb és ironikusabb újraírása továbbviszi a korai elbeszélés mintázatát, és mivel a „silány kotyvalékhoz” nem illene Bach emelkedettsége, itt a kintorna és a népszerű dalokat játszó gramofon képezi az emberi zene háttérfüggönyét, ugyanakkor azonban itt is a távolodó, emlékké halkuló zene és a beálló csend lesz az előzménye a költői hang megszólalásának. A költői gondolat, a vers egyszerre szövődik hangokból és csendből, lesz egy új, ujjongó akkord az összhangzatban, a Kozmosz hangjegye.

3. Veszteség, halál és az alkotás időtlensége

Nabokov életének legnagyobb, legfájdalmasabb vesztesége kétségkívül édesapja elvesztése volt, aki 1922. március 28-án lett orosz fasiszták áldozata, miközben egy nyilvános berlini politikai gyűlésen megvédte párttársát, a Kadet Párt egyik vezetőjét, az Ideiglenes Kormány volt külügyminiszterét, Pavel Miljukovot a merénylők golyóitól. A merénylők a célba vett Miljukov helyett őt lőtték le. A sors váratlan, tragikus fordulata, a véletlenül, kiszámíthatatlanul és megjósolhatatlanul bekövetkező katasztrófa egyik meghatározó témája lesz a továbbiakban Nabokov műveinek. Boyd Nabokovnak egy 1922. májusában már Cambridge-ből írt levelére hivatkozva írja, hogy a száműzetésben töltött első tavaszok mindig eszébe jutatták a fiatal Nabokovnak, hogy otthon, Oroszországban ilyenkor szoktak kiköltözni Szentpétervárról Virába, a birtokukra, ahol ilyenkor már virágoztak az orgonák. Nabokov számára az 1922-es év tavasza édesapja elvesztése miatt kétszeresen is kegyetlen volt, és ahogy édesanyjának írta, olyan súllyal nehezedett rá, hogy szinte eszét vesztette tőle, de fájdalmát mégis el kellett rejtenie, mivel, írta, vannak dolgok és érzések, amelyekről soha senkinek nem kell tudnia.⁴⁶

46 BOYD, i.m 194. o.

A gyásszal való megküzdés alapjaiban érintette Nabokov írói identitását és stratégiáit is. Nabokov több elemzője, köztük Boyd és Shroyer is úgy vélekedtek, hogy e tragikus veszteségnek döntő szerepe volt abban, hogy Nabokov, aki ugyan korábban is írt néhány elbeszélést, a 20-as évek közepétől egyértelműen a prózaírás felé fordult. Az első írói reakció azonban még versben fogalmazódott, és a rövid költemény a *Rul* húsvéti számában jelent meg, ahol Nabokov Szirin álnéven a lap megalakulásától kezdve heti rendszerességgel publikálta verseit, esszéit, kritikáit:

Húsvét // apa halálára // Úgy látom a ragyogó felhőt, / a fényes tetőt a távolban, mint tükröt.
Hallom, / ahogy lélegzik az árnyék és csöpög a fény.... / Miképp lehetséges hát, / hogy nem vagy
többé? Te meghaltál, ma pedig / nedvektől fényes a világ, közeleg az Úr tavasza / növekszik, hív....
És te nem vagy. // De ha mindaz, amit a patakok a csodáról kezdtek énekelni, / ha a harangzúgás és
a vízcseppek aranya /--- nem vakító hazugság, / hanem remegő hívás, a legédesebb »támadj fel« / a
nagy »virágozz« ---- akkor te ebben a dalban / te ebben a csillogásban / te élsz!⁴⁷

A versben a *Húsvét* vallási értelme, liturgiája összefonódik a megújuló természet képeivel. Az egy évvel később íródott 1923-as *Istenek (Бозу)* című elbeszélés pedig egy elragadtatott tavaszi monológ, ahol a beszélő, egy fiatal férfi, egy író, aki szerelmét, a kisgyermekét elvesztő anyát vigasztalja a temető felé tartva a tavaszi megújulás robbanásszerű, dinamikusan sorjázó képeivel, melyekben a gyerekkori mesék az orosz szimbolizmus mitopoétikai történetképzését idéző elemekkel szövődnek össze. Majd a néma monológ így zárul: „Körülöttem csönd és tavaszi üresség. A halál nem létezik. (...) Szeretnék felemelkedni, karomat hatalmas ölelésre tární, csodás, ragyogó beszédet tartani a

47 *Пасха* // На смерть отца // Я вижу облако сияющее, крышу / блестящую вдали, как зеркало... Я слышу, / как дышит тень и каплет свет... / Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня / сияет влажный мир, грядет весна Господня, / растёт, зовет... Тебя же нет. // Но если все ручьи о чуде вновь запели, / но если перезвон и золото капли – / не ослепительная ложь, / а трепетный призыв, сладчайшее "воскреси", / великое "цвети", -- тогда ты в этой песне, / ты в этом блеске, ты живёшь!..

láthatatlan tömegnek. Így kezdeném: »Ó, szivárványszín istenek...«⁴⁸ A gyors egymásutánban váltakozó történet-töredékek változatos korokból és helyszínekről, Pompejitől a XVIII. századi Párizsig azt jelzik, ahogy a tavaszi átalakulás érzékelésének eksztatikus élménye összekapcsolódik a fiatal író megzabolázhatatlan képzeletével, amely kitágítja a lehetségesnek gondolt valóság határait. Ily módon az alkotás folyamata egyenértékűvé válik a természet újjászületésének feltartóztathatatlanságával. Az *Istenek*, a *Hangokhoz*, és a *Húsvét* című vershez hasonlóan az élet primátusának győzelmét hirdeti a halál fölött, a halál általa hamisnak gondolt perspektíváját a felfokozott perceptivitás és a teremtő képzelet analógiájában mutatja föl.

Az 1924-ben írt, és 1925 áprilisában megjelent *Húsvéti eső* című elbeszélés svájci környezetbe helyezi át az alaptémát: Josephine, az egykor Oroszországban nevelőnőként dolgozó idős asszony idézi fel a múltat, és látogatja meg emigráns orosz ismerőseit abban a reményben, hogy velük együtt ünnepelhet és emlékezhet meg a régi húsvétokról. Ám a látogatás elég kényszeredettre sikeredik, mivel Platonovék nem otthonról ismerték Josephine-t, nincsenek valós, megosztható közös emlékeik, és Josephine igyekezete a tojásfestéssel, az orosz szokások imitálásával a régi rítusok groteszk paródiájává válik. Josephine tüdőgyulladást kap, és a súlyos krízisben látott lázálmodok visszaviszik őt egy sajátos, boldog, régi orosz világ szürreális víziójába. Ahogy magához tér a betegség után, megtanul más szemmel nézni a jelenre, felfedezi benne azt a vidámságot és boldogságot, amelyet magányos hétköznapijait ellensúlyozandó hiába próbált a múltnak a képzeletében megszépített emlékeivel megkonstruálni. A novella zárlatában elered az eső, és Josephine úgy érzi, újjászületett, feltámadott, „hogyan visszatért valahonnét, a boldogság, a csodák, a húsvét távoli, tündöklő kódéből.”⁴⁹ Ebben az elbeszélésben a betegség, a krízis olyan

48 Vladimir NABOKOV: *Istenek* Pap Vera-Ágnes fordítása In: u.ő: *Egy naplemente részletei*. i. m. 81. o.

49 Vladimir NABOKOV: *Húsvéti eső*. Soproni András fordítása In: U.ő: *Első szerelem (Összegyűjtött elbeszélések II.)* Európa Kiadó, 2015. 506.o.

fordulópontot jelent, amely kiemeli a hőst a megrekedt lelkiállapotából, újjászületése mentális megújulás, szabadulás a nosztalgiától, s vele együtt az állandó veszteség-tudattól. Az április, a Húsvét motívuma több későbbi Nabokov-műben, novellában és regényben egyaránt visszatér, változatos konnotációkban.

A *Húsvéti esővel* éppen ellenétes végkifejletű az 1924 júniusában megjelent *Véletlen* című elbeszélés, mely a későbbi nagy sikerű regény, a Luzsin-védelem első vázlatának is tekinthető, amennyiben itt bukkan fel először a Luzsin név, és az a motívum, hogy Alekszej Lvovics Luzsin, a főhős olyan rögeszmés gondossággal tervezi meg öngyilkosságát, mintha sakkfeladványt készítené. Luzsin az emigrációban deklasszáldott, elszegényedett orosz nemes, aki pincérként dolgozik egy német vonat étkezőkocsijában. Ahogy létezésének tere egy szűk és bűdös fülkére redukálódik a vonaton, tudata is beszűkül: rászokik a kokainra, mivel nem tud megbirkózni a veszteség fájdalmával. Luzsin folyton elveszett otthonára, szentpétervári dolgozószobájára és a feleségére emlékszik, ám „az óriási acélingán”, a vonaton, ahol él és dolgozik, valójában emlékezni sincs igazán ideje. A cím arra utal, hogy Luzsin épp azon a vonaton szolgál fel, amellyel a felesége is utazik, miután sikerült megszöknie Oroszországból. A férj és feleség azonban a véletlenek összjátéka folytán nem találkoznak a vonaton: Luzsin házasságuk évfordulóján végrehajtja régóta tervezett öngyilkosságát, a vonat kerekei alá veti magát. Az elbeszélés azért is említésre méltó, mivel itt jelenik meg először Nabokov prózájában a rögeszme témája, pontosabban a rögeszmétől való megszállottság személyiségtorzító hatása. A *Véletlen*ben Luzsint kettős rögeszme veszerli: a drog hatása alatt eleinte részletes terveket sző felesége felkutatására, a józanság időszakában viszont eluralkodik rajta a reménytelenség, és végül a saját halálát kezdi tervezni. Fontos körülmény, hogy a drog-függőség az öngyilkossági gondolatokkal kerül párhuzamba, amennyiben mindegyik a szenvedő embert fenyegető gondolkodási hibából eredeztethető: a szenvedő abszolutizálja a veszteségeit, beleesik abba

a csapdába, hogy a saját fájdalmán kívül semmi mást nem képes érzékelni. Luzsin esetében az elbeszélő hangsúlyozza a tervezések gondosságát, aprólékosságát, amely arra utal, hogy a főhős a múlt váratlan veszteségei miatti fájdalom következtében a jövő uralhatóságának illúzióját kezdi kergetni. A rögeszmés tervezés azonban nem tudja bekalkulálni saját projekcióiba a véletlent, illetve csak a szerencsétlen fordulatokkal számol egy idő után s ezek végtelen sorozatából igyekszik megszabadulni a megrendezett halállal. A drog, amely ideig-óráig enyhítette szenvedését, megbetegíti, és már nem képes tudatosítani magában egy homályos emlékképet, amikor egyik régi ismerőse, az öreg Uhtomszakaja hercegnő felbukkan az étkezőkocsiban. Pedig a hercegnő lehetne a kapocs közte és a szintén a vonaton tartózkodó felesége, Jelena között, mivel Berlinben egy kupéba szálltak be. (A jelenet felidézi az Anna Karenina hasonló részletét, amikor Anna és Vronszkij édesanyja a fiaikról beszélgetnek Szentpétervárról Moszkvába tartva, és Anna később a kocsifolyosóján felismeri a mellette elhaladó Vronszkijt – az a véletlen pillanat ott a szerelem kezdete.) Amikor Luzsin lemond az életéről, csak magára képes már gondolni, és nem kalkulál azzal, hogy valahol a felesége is ugyanúgy szenved, és ugyanúgy keresi őt. Amikor a feleség elveszíti a jegygyűrűjét egy tolakodó utassal történő afférja következtében, az olvasó még remélheti a kedvező fordulatot: a férj találja meg a gyűrűt benne a nevével és a házasságkötésük dátumával. De a gyűrűt Max, Luzsin német kollégája veszi észre, aki kínainak nézve a cirill betűket, elteszi anélkül, hogy bárkinek szólna róla. A gyűrű elvesztése szimbolikus esemény, a visszafordíthatatlan veszteségre, Luzsin halálára utal, és mint ilyen, a címbeli véletlen fogalmát a végzet kiszámíthatatlanságával és értelmetlenségével azonosíthatja. A fatalista olvasatnak azonban ellentmond az öreg Uhtomszakaja hercegnő alakja és életszemlélete, amikor Luzsinról és a régi életükről szomorúság nélkül beszél, mivel „tudta, hogy a boldog dolgokról csak boldogan lehet beszélni, és nem szabad gyászolni, amiért eltűntek”.⁵⁰ Luzsin nem

50 Vladimir NABOKOV: *Véletlen*. In: U.ő.: *Egy naplemente részletei*, i.m. 89. o. Soproni András fordítása.

tekinthető pusztán a sors, a vak végzet áldozatának, az ő tragédiája nem pusztán a külső körülmények szerencsétlen összjátékával magyarázható, az ok saját habitusában is kereshető, amennyiben rossz válaszokat ad az őt ért csapásokra. A feleség, ha rátalálna is, már nem ugyanazzal az emberrel találkozna, hiszen „a túl sűrű kokainszippantások megtámadták az elméjét”. A múlt boldogságának megőrzése nem lehetséges sem mesterséges pótlékokkal, sem a gyászba való rögeszmés bezárkózással. A gyűrű elvesztése ilyen értelemben az asszony új életének kezdetét is jelentheti, a múlt szimbolikus és tényleges elengedését, a régi élet folytathatatlanságának belátását. Nabokov a két, korábban egymásba fonódó élet szétválását a lekapcsolt étkezőkocsi motívumával is jelzi: Jelena a gyűrűt keresve a vonat végén már nem találja az étkezőkocsit, a sötét semmibe néz ki, míg a szintén mit sem sejtő Max a Luzsint elgázoló, párhuzamosan elhaladó vonat kivilágított ablakainak sávját látja. A távolba vesző sínek sötét ékének és az ablakok fényes sávjának képeiben vizuálisan felcserélődik az élet és a halál, a világos és a sötét, a jó és a rossz hagyományos (mitikus) bináris oppozíciója és nem csak relativizálódik, hanem a képi sík egyúttal kijelöli az értelmezés tágabb körét is: kiemeli a narrációt a morális perspektívából és az egymást kereső, egymás felé mozgó, de mind fizikailag, mind mentálisan egymás mellett elszárguló szerelmesek tragédiáját a párhuzamosok végtelenben való találkozásának esztétikailag megjelenített kozmikus távlatába helyezi.

Az 1924 végén megjelent *Szenteste* (*Пождество*) című elbeszélés a kamasz fiát váratlanul elvesztő apát állítja a középpontba. Szlepcov a betegségben meghalt fiát karácsony előtt temeti el a Szentpétervártól nem messze található birtokukon lévő családi sírboltba. Az apa gyásza elviselhetetlenné fokozódik, amikor bemegy a fia nyári szobájába, és végignézi holmiját, a lepkészeti kellékeket, és beleolvas a naplójába, melyben a fia egy lányról ír, akibe beleszeretett, de akivel nem volt alkalma még csak megismerkedni sem:

A 'boldog' jelző az angol változatban szerepel ('happy'), az orosz eredetiben a 'jó' ('хороший') jelző áll a helyén.

„Ma fogtam az első gyászlepke példányt. Tehát ősz van. Este esett. Ő biztosan elutazott, így hát nem ismerkedtünk meg. Isten veled, Boldogságom! Rettenetesen hiányzol.”⁵¹ (Az orosz eredetiben a 'boldogságom' helyett szó szerint 'az örömöm' szerepel.)

Szlepcov rádöbben, hogy semmit sem tudott a fia titkáról, észrevétlen maradt számára annak szenvedéssel teli átalakulása, gyermekből férfivá válása. Szlepcov nevében a 'szlepoj', azaz vak szótő rejtőzik, utalva arra, hogy teljesen elvakítja a fájdalom, elhatározza, hogy követi a fiát a halálba. Ám szenteste váratlan dolog történik: a fia fűtetlen szobájából a magához átvitt kekszes dobozban, melyben a fiú egy indiai lepke bábját őrizte, a meleg hatására beindul a metamorfózis: „... most kirobbant, s lassú csodaként nőtt a lény. Lassan kibontakoztak a gyűrt rongyok, a bársonyos bojtok, erősödtek, levegővel teltek meg a legyező alakú támasztó erek. Olyan észrevétlenül lett szárnyas a lény, ahogy gyönyörűvé válik egy fiú férfiasodó arca.” A novella zárata a csehovi nyitott végű elbeszéléseket idézi: „És aztán a négy kiterjeszkedett, szélein enyhén fölpöndörödő, sötétbársony, csillámfoltos szárny a gyengéd, elragadtatott és már-már emberi boldogság sóhajára libbent.” A magyar fordításban az utolsó mondat úgy is értelmezhető, mintha a lepkeszárnyakat az átalakulást figyelő Szlepcov boldog sóhaja lebbentené meg, az orosz eredetiben a novella utolsó szava, a boldogság (счастье) egyértelműen a lepkére vonatkozik: a lepkeszárnyak telnek meg levegővel (mivel a lepke a szárnyával lélegzik), tehát a lepke „születése” hasonlít az emberi boldogságra. Azt, hogy Szlepcovot a szeme elé táruló látvány hogyan érinti - nem tudjuk meg. A novella orosz címe, a 'rozsgyesztvó', a karácsony a 'rozsgyénije', azaz a születés szóból származik. Szlepcov fia nagyon sajnálta, hogy az indiai báb a nyaralóban felejtődött, mert meg volt győződve róla, hogy a lepke a téli hidegben el fog pusztulni. Az egzotikus lepke váratlan „feltámadása” utalás arra, hogy a halál nem végleges állapot, hanem egy újabb

⁵¹ „Сегодня – первый экземпляр траурницы. Это значит-- осень. Вечером шел дождь. Она, вероятно, уехала, а я с нею так и не познакомился. Прощай, моя радость. Я ужасно тоскую... „

metamorfózis az átváltozások hosszú sorában. A görög mitológiában a lepke lélek-jelkép is egyben, itt a novellában jelzi a lélek újjászületését, illetve annak lehetőségét, hogy a tragédia okozta súlyos lelki válságból lehet kiút Szlepcov számára is.

Sharyer, aki többek között Jonathan Sisson, D. Barton Johnson, Ellen Pifer és főként Vladimir Alexandrov kutatási nyomán a másvilág és az evilág metafizikai kettősségében értelmezi Nabokov elbeszéléseit, úgy tekinti a novella „emberi boldogsággal megkoronázott” végét, mint a katarzis lehetőségét Szlepcov számára. Szlepcovot a fia naplójának olvasása, s benne a szerelemnek, amely Shrayer szerint Nabokovnál „otherworldly state”, azaz túlvilági, metafizikai állapot és a lepkészetnek, amely pedig kiemelten esztétizált szenvedély („markedly aestheticized passion”) összekapcsolása, felkészít a közelgő csodára, és megóvjá az öngyilkosság kísértésétől. Véleményem szerint azonban legalább ilyen fontos a naplóban a fiú szenvedése is az első szerelem gyötrő vágyakozása miatt. Az első szerelem kínja, a kamaszkori átalakulás számára is fájdalmas volt – erre utal az ismeretlen lánytól való elválás idején fogott gyászlepke. Ez a pár sor fordított analógiát rajzol: a fiú halt bele az átváltozásba, míg a lepkéje túlélte a kritikus stádiumot. Shrayer szerint, jóllehet Nabokov túlnani világa az eltávozók idealizált jelenlétének helyéül is szolgálhat, soha nem válik egyenlővé a tradicionális vallásoknak a túlvilági életet hirdető konvencionális felfogásával.⁵² E megállapítást azzal egészíteném ki, hogy voltaképpen nem történik semmilyen természetfölötti csoda: a lepke átalakulása racionálisan is megmagyarázható. A szerző ebben a - Shrayer kifejezésével – „unortodox karácsonyi történetben” – voltaképpen újraértelmezi a karácsony hagyományos keresztény misztériumát azáltal, hogy a gyermek halálát az egzotikus indiai lepke bábból való kibújásának jelenetével ellenpontozza. Egy olyan világ, melyben lehetséges, hogy a szülő

52 „...while Nabokov's otherworld may harbor an idealized presence of the deceased, it is never to be equated with a conventional afterlife in traditional religions „ Maxim D. Shrayer: *The World of Nabokov's Short Stories* I.m. 59.o.

elveszítse szeretett gyermekét, ahol lehetséges az első szerelem viszonzatlansága, az azzal járó fájdalom és elszigeteltség - egy ilyen világ értelmetlennek tűnhet a szenvedő számára. Szlepcov „úgy érezte, hogy immár egész a végéig belátható, világos és végtelenül csupasz, iszonyúan nyomorúságos, megalázóan céltalan, csodafosztott, gyümölcstelen a földi élet”, és elutasítja a szolgálja által felkínált vigaszt, a hagyományos karácsonyi zöld fenyőt. A lepke születése viszont kimozdítja őt ebből a beszűkült tudatállapotból, és egy másfajta dialógust kínál föl elvesztett fiával: azt az örömet, amit a fiú is érezne, ha látná a lepkét „feltámadni”. Szlepcovnak a lepke szeme láttára lezajló metamorfózisa révén nyílik esélye bepillantani a fia világába, megérteni valamit a gyermeke titkaiból, s talán eljuthat ahhoz a belátáshoz is, hogy a gyermek valójában már életében elszakadt tőle, megkezdődött saját külön története, a felnőtté válásnak, az elkülönülésnek az apával többé a halálban sem megosztható tapasztalata.

4. Búcsú a nosztalgiától: *Levél Oroszországba*

Az 1925-ös *Levél Oroszországba*, amely soha nem ért oda egy fiktív levél, amelynek írója válaszol Szentpéterváron maradt egykori szerelmének, aki felidézi, milyen önfeledten csókolóztak iskola helyett a dohányszelencére hasonlító poros kis Szuvorov Múzeumban. Ez a rövid kis prózai darab Nabokov korai korszakának cselekmény nélküli szövegeihez tartozik, ilyen a *Szó*, a *Vihar* és *Berlini útmutató* is. A levélíró, aki történetesen egy emigráns író, nem akar a múlt intim boldogságába visszarévedni: „... mert mi, emigráns írók, kötelesek vagyunk átérezni, milyen magasztosan pironkodó a kimondott szó”. A levél nyelvében létrejön az elkülönződés az emlékek spontán felidézése és írásban rögzítésük problémája között. Az írás révén az emlék nem csak felidéződik, hanem meg is

konstruálódik: „... én meg már legelső soraimban semmibe veszem a szépséges tökéletlenség jogát, és jelzőimmal megsüketítem az emlékezést”.⁵³ A megformált emlékezet egyúttal ki is oltja az „eredeti” emléket, a továbbiakban mint szöveg-emlék rögzül a tudatban. Nabokov alkotói pályáján mindvégig jelen van a személyes és az írói emlékezetnek ez az elkerülhetetlen megkettőződése. A *Szólj, emlékezet! Ötödik fejezetében* így ír erről: „Gyakran észrevettem, hogy miután regényeim hőseit felruháztam múltam valamelyik drága darabjával, a kincset felemésztette a művi világ, ahova olyan hirtelen elhelyeztem. Bár az elmémben tovább élt, személyes melegsége, retrospektív varázsa eltűnt, és rögvést inkább regényemmel kezdett azonosulni, mint korábbi énemmel, amely mindaddig óvta a művészi bitorlástól.”⁵⁴

E korai novellában a levélíró megszakítja az intim emlékekkel való írói visszaélés folyamatát, és helyette úgy dönt, hogy a jelenről ír egykori kedvesének, akit már 8 éve nem látott: azokról a képekről, amelyeket a levél írásakor érzékel, ha körülnéz maga körül. A szentpétervári emlékek gazdag, jelentésteli, szikrázó délidejéhez képest Berlinben éjszaka van, és a levélíró megfigyelőként tekint szét egy számára idegen környezetben. A nézőpontja egyre távol, egyre nagyobb tereket fog be, ír a szegényes lakásában szipogó vízvezetékéről, az esőáztatta berlini aszfalton tükröződő fényekről, az utca kanyarulatán túl lévő moziról, melynek vásznán éppen hatalmas glicerinkönnycsepp gördül alá a színésznő óriási arcáról, az utcasarki prostituáltól, egy láthatatlan emberről, aki éppen hazaér és villanyt gyújt az előszobában, és arról a kis öregasszonyról, aki a pravoszláv temetőben néhány napja öngyilkos lett a férje sírján. A jelentek sora a víz és a fények hol elváló, hol összekapcsolódó metafora-láncolatára fűződnek föl. A víz-metaforák a sírásra, a könnyekre, a magányra asszociálnak, (a csövekben „gurgulázik a víz, mintha hüppögése feltörne a ház torkába”); a fények pedig mintha folyamatosan ellensúlyoznák ezt, és általuk

53 Vladimir NABOKOV: *Levél Oroszországba, amely soha nem ért oda* Hetényi Zsuzsa fordítása In: U.ő: *Egy naplemente részletei* i.m. 209. o.

54 Vladimir NABOKOV: *Szólj, emlékezet!* I.m. 99.o.

a percepcióban megjelenik a *Hangokban* is tapasztalt boldogság-érzés: „gránátvörös fény csillog egy tűzjelző lánán”, a hazatérő ember kapujának üvegablaka mögött „a mélyben lágy ragyogás” időzik „egy csodás pillanatra”, a mozi bejáratának „briliáns fényei fodrozódnak”, az utca fölötti hídon átszáguldó vonatnak „nevet minden ablaka”, a sarki kávézóban táncoló párok szemeiben „egyszerű emberi öröm csillog”. Egy ilyen végtelenül idegen és szívfájdítóan magányos berlini éjszakán vetett véget életének egy hetvenéves orosz hölgy is férjének sírján. A magány és elhagyatottság tovább nem fokozható fájdalmának jelenete után írja a levélíró:

„tökéletesen boldog vagyok. Boldogságom egyfajta kihívás. Ahogy az utcákon és tereken és a csatornaparti rakpartokon kószálok, gondolataimba merülve érzem a nedvesség ajkait kopott cipőtálpamon keresztül, és büszkén hordozom magammal ezt a megfogalmazhatatlan boldogságot. Évszázadok fognak eltelni, iskolások fognak ásítozni a körülöttünk zajló felfordulás történetén, minden el fog múlni, minden el fog múlni, de az én boldogságom, az én boldogságom, édesem, meg fog maradni, az utcalámpák nedves visszatükröződésében, a csatorna fekete vizéhez vezető lépcsők óvatos kanyarulataiban, egy táncoló pár mosolyaiban, mindenben, amivel Isten olyan bőkezűen körülveszi az ember magányát.”⁵⁵

A Levél Oroszországba... fontos állomás Nabokov esztétikai gondolkodásában, világosan mutatja annak elmozdulását, a múlt elengedését mind lélektani, mind pedig esztétikai értelemben, és a jelen valóság hangsúlyosabbá válását prózapoétikájában. Mintha egy olyan belátás munkálna itt, hogy mindarról, ami a személyes múltban szép volt, mindarról, amit a kölcsönös szerelem boldogsága jelent és a természetben csodaként mutatkozik, gyönyörűen lehet írni a mesék, a mitológiák, a legnagyszerűbb irodalmi alkotások kimeríthetetlen eszköztárának felhasználásával és továbbfejlesztésével, ám

55 Vladimir NABOKOV: *Levél Oroszországba ...* i.m. 214.o.

hogyan küzd meg az író a tragikus tapasztalatokkal, a veszteségekkel és a szenvedéssel, hogyan találja meg mindebben azt a harmóniát, amelyet a *Hangok* és az *Istenek* elbeszélője felfedezni vélt? A fenti idézetben megjelenik az az elem, amely az öt évvel később keletkezett Bunyin-recenzió végén is perspektívát nyitott a bunyini esztétika továbbgondolására: a jelen szenvedését okozó történelmi kataklizma múlékonyága, unalmas történelem-leckévé fakulása, a veszteség érzésének ideiglenessége. Nabokov ezzel szembeállítja a személyes érzékelésben feltáruló időtlen, metafizikai tapasztalat lehetőségét. A nagy kihívás, mellyel ebben a rövid írásban kísérletezik: túllátni a veszteségen, a jelen kilátástalanságán, de nem valamilyen elképzelt, idealizált jövő nevében, hanem azáltal, hogy az itt és most számára adottban fedezi föl és alkotja meg a megfigyelő a szépség és harmónia jeleit.

Shrayer ezt a metafizikai tapasztalatot mint a túlnani világ érzékelését tételezi a jelen hétköznapi sivárságával, közönségességével szemben. Véleményem szerint azonban Nabokovnál nincs ilyesfajta, két világra történő hasadás, mivel a narrációban és a szemantikai hálózatokban megképződő „fizikai” és „metafizikai” szintek ennél bonyolultabban, és az idő előrehaladtával és a mesterségbeli tudás növekedésével egyre sűrítettebben rétegződnek és hatnak egymásra, kerülnek fedésbe vagy éppen mozdulnak el egymástól. A korai elbeszélések szövegközpontú elemzése éppen azt látszik igazolni, hogy az elbeszélők tudatában nemcsak a térben megfigyelhető fizikai jelenségek érzékelhetőek egyidejűleg, hanem az időben egyszerre zajló mozgások és változások is, és a kozmikus szinkronizációnak ez az egyszerre téri és idői sajátossága szorosan összefügg az örökkévalóság metafizikai fogalmának nabokovi értelmezésével.

5. Az alkotás „erotextusa”⁵⁶

56 Az 'erotextus' kifejezés Hetényi Zsuzsa terminusa, melyet a *Lolita* elemzése kapcsán vezet be monográfiájában: „A poligenetikus motívumokra épülő szinkretikus szöveg születését már láttuk *A Luzsin-védelem* értelmezésében. A *Lolita* szövegének újdonsága az, hogy párhuzamosan jelenik meg az

D. Barton Johnson *Worlds in Regression* című könyvében úgy vélekedik, hogy Nabokov metafizikája és a művészetének formai aspektusai között reciprok viszony áll fenn, és nála az esztétikai kozmológia hozza létre, táplálja, biztosítja a személyes kozmológiát („aesthetic cosmology may provide a personal cosmology”)⁵⁷. Kétségtelen, hogy Nabokov író-hősei számára sokszor a saját lét-érzékelési képességük és alkotó tehetségük jelenti a legnagyobb talányt és a legmegmagyarázhatatlanabb „csodát”. A kivételes írói tehetség témája áll az utolsó oroszul írt regény, az *Adomány* (Дар) középpontjában is.

E regény egyik előtanulmányának is tekinthető, több szempontból is, az immár ismert és elismert író által 1935 februárjában írt *Lomha füst* (Тяжёлый дым – Torpid Smoke) című rövid elbeszélés. Az elbeszélés főhőse egy fiatal emigráns író, aki szobája félhomályában vár az ihletre a kanapén, miközben apja az övéből nyíló másik szobában Berlin térképét vizsgálja, a nővére pedig ugyancsak az ő szobájából nyíló társalgóban szerelmével csókolózik. Apa és lánya összevesztek korábban, ezért a lány a fivérét kéri meg, hogy szerezzen az apjától cigarettát. Az egyszerű, mindennapos történetek mellett párhuzamosan zajlik egy öntudatlan folyamat is. Amikor a Grisa nevű főhős felkapcsolja a lámpát a divány fölött, a fény nemcsak a szobája tárgyait helyezi új megvilágításba, de ezzel párhuzamosan elindít valamit az elméjében is, valamit, ami furcsa, megmagyarázhatatlan belső „rándulásokkal” adott hírt magáról korábban a látszólag semmittevő, órák óta félálomszerű állapotba süllyedt hősben. A tudatosnak és a tudattalannak szimultán működését érzékeltetik a narráció nézőpontjának váratlan, alig észrevehető változásai, amikor az E/3. személyű elbeszélés szabad függő beszédbe, majd pedig E/1-be, én-elbeszélésbe vált. (Ez a narrációs technika meghatározó szerepet kap

erotika vadászként tematizálása és a szövegben a motívumok vadászata, a koherenciáját megteremtő motívumok felfedezésében pedig a szövegértés beavatás-jellege. Az Erősz izgalmát és gyönyörét így módon a szövegbe átsugárzó, a kettőt ötvöző módszerrel létrehozott szöveget nevezem erotextusnak.”

57 D. Barton JOHNSON: *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985. 1-2. Idézi Shroyer i.m. 18. o. Oroszul: Дональд Бартон Джонсон: *Миры и антимирсы Владимира Набокова*. Перевод Татьяны Стрельковой. Симпозиум, Санктпетербург, 2011.

majd az *Adomány* című regényben is.) „Azzal a mélységes utálattal érezte meg önmagát (...), amelyet újra meg újra átélt, valahányszor visszatért testi mivoltához ama bágyatag ködből, melyben ott dereng – mi is? Milyen alakot ölt fel végre ez a lelket ingerlő, gyötrő erő? Honnét ez a valami, ami itt növekszik bennem?” Végül a jelen minden események, a kósza, esetleges gondolatok, az aznap látott véletlenszerű képek hirtelen összeállnak: „Hatalmas, eleven verssor úszott elő benne kanyarogva, a fordulóban édesen és forrón felizzott a rím, s nyomban előbukkant, mint árny a falon (...), kirajzolódott az újabb sorok imbolygó sziluettje.” A vers hasonló, már-már erotikus örömben (Hetényi Zsuzsa terminusával élve erotextusként) bukkan elő, mint ahogy a hatalmas indiai lepke bújt elő a bábójából a *Szentestében*. A múmia-szerű állapot, a tudat ködzónái, a mozdulatlanság mind-mind a halál, a halálos dermedtség lét-állapotát imitálják az elbeszélésben, melyet az ihlet egyszerre tudatos és tudatlan erői törnek meg: „Alliterációk olasz zenéjétől, az élni akarástól, régi szavak – a *hús*, a *lég*, a *hőn* – új csábításától megittasult, együgyű, esendő költemény volt, mely, mire a következő nyomdába ér, bizonyosan elfonnyad, miként elfonnyadt sorra mind a többi, amelyeket a fekete füzetbe körmöltem: ebben a pillanatban hiszek a még lélegző, még lüktető vers lelkesítő ígéretében, arcom könnyben ázik, szívem boldogságtól zakatol, és tudom, hogy ez a boldogság a legnagyobb dolog ezen a földön.”⁵⁸

(Kiemelések az eredetiben)

Az erotextus a korai novellákban a természeti képekkel, a megfigyeléssel és az alkotással kapcsolódik össze, a szerelem erotikájának prózanyelvi reprezentációja későbbi fejlemény, és valóban a *Lolita*-ban éri el a legtökéletesebb megvalósulását.

58 Vladimir NABOKOV: *Lomha füst*, In uő: *Első szerelem. Összegyűjtött elbeszélések II.* i.m. 101. Soproni András fordítása . Oroszul: „Пьяные от итальянской музыки аллитераций, от желания жить, от нового соблазна старых слов -- "хлад", "брег", "ветр",-- ничтожные, бранные стихи, которые к сроку появления следующих неизбежно зачехнут, как зачехли одни за другими все прежние, записанные в черную тетрадь; но все равно: сейчас я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще вращающегося стиха, лицо мокро от слез, душа разрывается от счастья, и я знаю, что это счастье -- лучшее, что есть на земле.”

III. A BOLDOGSÁG POLITIKÁJA – *Morn úr tragédiája*

Nabokov irodalmi boldogság-konstrukcióiban ritkán kerül előtérbe a boldogság társadalmi dimenziója, a történelmi fordulatok, a kor politikai diskurzusai csak nagyon áttételesen, utalás-szerűen jelentkeznek. Az ok, amiért mégis fontosnak tartom a boldogság-konstrukcióik vizsgálatát politikai nézőpontból is, az, hogy jobban megértsem, milyen természetű Nabokov elzárkózása a társadalmi kérdésektől, és miben áll pontosan az irodalom autonómiájának következetes védelmezése. Az irodalom és általában a szólás szabadságának liberális nézeteit Nabokov mondhatni családi örökségként kapta: édesapja Vlagyimir Dmitrijevis Nabokov az Oroszország nyugati típusú alkotmányos monarchiává alakítását célul kitűző Kadet Párt egyik alapítója, mecénása, parlamenti képviselője volt, apai nagyapja pedig a Felszabadítónak is nevezett II. Sándor cár igazságügy-minisztereként az orosz jogrendszer modernizálásán dolgozott. Ő maga azonban mindig is távol tartotta magát a politikai küzdelmekről, jóllehet pontosan ismerte, értette és elismerte édesapja politikai törekvéseit. Sőt, osztotta is édesapja politikai nézeteit, mikor önmagát „régivágású liberálisként”, vagy „fehér oroszként” határozta meg. Dana Dragunoiu *Vladimir Nabokov and the Poetics of Liberalism* (Vladimir Nabokov és a liberalizmus poétikája) című könyvében⁵⁹ részletesen elemzi az apai örökségként kapott orosz liberális politikai, etikai és esztétikai nézetek megjelenését Nabokov életművében, főleg a legapolitikusabbnak tartott regényekben. Az én célom azonban nem az, hogy politikai kontextusba állítsam Nabokov művészetét, hanem az, hogy a korai korszak műveiben

59

Dana DRAGUNOIU: *Vladimir Nabokov and the Poetics of Liberalism*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011., 318.o.

bemutassam a boldogsággal kapcsolatos korabeli politikai koncepciók reflexiót a nabokovi irodalmi konstrukciókban. E fejezet középpontjába Nabokov töredékben fennmaradt ötfelvonásos drámájának, a *Morn úr tragédiájának* részletes elemzését állítottam, de nem csak amiatt, mivel Nabokovnak ez a műve a leggazdagabb az orosz forradalommal kapcsolatos reáliák tekintetében, hanem azért is, mert ebben a műben tárul fel a legkomplexebb módon a húszas évek művészi útkereséseinek a történelmi-politikai valósággal való kapcsolata. A mű részletes elemzése és a hatástörténeti vizsgálatok együttesen arra utalnak, hogy Nabokovot mint író a politikának az a felülete érdekli elsősorban, ahol az a művészettel érintkezik, azaz az illúziókeltés vonatkozásában. Nabokov édesapja kiváló szónok volt, a politikai retorika nagy hatású művelőjének bizonyult mind a Duma képviselőjeként, mind pedig közíróként. (Nem csoda, ha életét szélsőjobbról is és szélsőbalról is állandó veszély fenyegette: az elsők között szerepelt a feketeszázas mozgalom halállistáján, később pedig mint az Ideiglenes Kormány tisztségviselője a bolsevikok célkeresztjébe került. Végül aztán orosz fasiszták nem neki szánt golyója ölte meg Berlinben. A fejezetben idézett visszaemlékezéseiben nem csak világos, lényegretörő és erős láttató erővel rendelkező stílusa a figyelemreméltó, hanem az az érzékenység is, melynek révén a politika színházának megnyilvánulásait érzékelt és értékelte mind az Ideiglenes Kormány miniszterelnökének teátrális viselkedésében, mind pedig a bolsevik propagandában.

Nabokov drámájában a boldogág mint politikai vízió kerül a középpontba, olyan vízió, amelyet egy tehetséges uralkodó, egy kiemelkedő képességű vezető egyfajta „visszaható valóságként” képes megvalósítani. Csakhogy működésbe lehet hozni ellentétes előjelű „visszaható valóságokat” is, mai szóhasználattal „át lehet programozni” a tömegek tudatát. Nabokov drámájában az ellenfelek, a Király és a Forradalmár mindenekelőtt a politika *színpadán* küzdenek meg egymással: két világnézet, két attitűd, kétfajta lélektani

beállítódás feszül egymásnak, és a politikai tét az általuk képviselt értékend és magatartás hitelessége a nép előtt.

Martin Seligman a *Bevezetés*ben idézett művében egy olyan politikát javasol a világ államainak, amely nem kizárólag a GDP-ben méri saját sikerességét, hanem a jóllét, azaz a boldogság szintjének növekedésében is, és a pozitív pszichológia hosszú távú céljaként azt tűzi ki, hogy 2051-re a világ lakosságának 51%-a éljen örömallapotban. Kelet-európai tapasztalatokkal és kulturális háttérrel hajlamosak vagyunk gyanakvással fogadni az ilyesfajta számunkra utópisztikusnak ható célkitűzéseket. A boldogság vagy jóllét lehetőségével kapcsolatos szkepticizmus összefügg egy adott ország aktuális mentális állapotával is.⁶⁰

Nabokov kérdése a művészet és politika vonatkozásában nem az, hogy hogyan kell működniük a társadalmi intézményeknek ahhoz, hogy biztosítani lehessen az alkotás és a kutatás szabadságát és autonómiáját, hanem az, hogyan éljen az író a mestersége legnagyobb és egyúttal legveszélyesebb eszközével, az illúziókeltés, a fikcióképzés mechanizmusaival úgy, hogy ne essen a politikai, vallási vagy egyéb propaganda, „izmus” csapdájába, de ne elégedjen meg pusztán a személyes tapasztalatok, érzelmek közvetítésével sem. Nabokov számára az irodalom autonómiája ilyen értelemben nem külső tényezők függvénye, hanem a mesterség legbensőbb ügye, amely rendkívül nagyfokú tudatosságot és felelősséget is igényel mind az író, mind pedig az olvasó részéről.

1. A mű keletkezése, „felfedezése” és hatása a Nabokov-kutatásra

⁶⁰ Érdekes adalék ezzel kapcsolatban, hogy 2009-ben a Cambridge-i Egyetem kutatói tudományos módszerekkel megmérték Európa országainak boldogság-szintjét: az Orosz Föderáció az utolsó helyen állt a táblázatban, Magyarország hátulról a hatodik. (A legboldogabbak pedig: Dánia, Svájc és Finnország.) Idézi SELIGMAN i.m.: 37.o.

Az 1923-as *Hangokkal* közel egy időben 1923-1924 telén Prágában írta Nabokov első nagyobb lélegzetű művét, a *Morn úr tragédiája* című ötfelvonásos drámát, amely sok szempontból különleges helyet foglal el a nabokovi életműben; többek között abból a szempontból is, hogy talán sehol máshol nem foglalkozik annyit Nabokov a boldogság különböző lehetséges konstrukcióinak definiálásával és ütköztetésével, mint ebben a szakirodalom által relatíve későn felfedezett és értékelt művében.

A berlini években Nabokov, barátjával Ivan Lukassal rendszeresen dolgozott a Kék madár nevű orosz kabarénak, melyet az ismert pétervári színházi kávéház, a Бродячая собака (Kóbor kutya) mintájára hoztak létre. Nabokov nemcsak drámaíróként, szkeccsek, egyfelvonásos jelentek szerzőjeként vett részt a berlini orosz színház életében, hanem színészként is, fellépett többek között a Balagan színház megnyitójára készült Boccaccio-pantomimben, eljátszotta a kor híres rendezőjének és drámaírójának, Jevreinovnak a szerepét is egy úgynevezett „irodalmi perben”, valamint statisztaként dolgozott filmforgatásokon. A berlini évekből hét színpadi műve maradt fenn: a *Смерть* (Halál), a *Полюс* (A Sark), a *Дед* (Nagyapa), a *Скитальцы* (Vándorok) és a *Человек из СССР* (Az SZSZKSZ-i ember) teljes egészében, az *Ахасфер* (Ahasvérus) és a *Трагедия господина Морна* (Morn úr tragédiája) pedig töredékben. Később Párizsban Nabokov még két drámát írt, melyeket nagy sikerrel be is mutattak: *Событие* (Az eset), *Изобретение Вальса* (A Valcer-találmány). Ez utóbbit – egyetlenként a drámai életműből – Nabokov angolul is publikálta *The Waltz Invention* címmel.⁶¹ Nabokov berlini színházi tevékenységéről és az oroszul írt drámákról részletesen ír Tompa Andrea *Színház és teatralitás V. Nabokov életművében*⁶² című doktori értekezésében – kivéve épp a *Morn úr*

61 E két dráma orosz irodalmi párhuzamairól, mindenekelőtt a gogoli és csehovi allúziókról írt Simon KARLINSKY *Illusion, Reality and Parody in Nabokov's Plays* című tanulmányában. In: Nabokov: *The Man and His Work*. The University of Wisconsin Press, szerk. L. S. Dembo, 1967., 183-194.o.

62 TOMPA Andrea: *Színház és teatralitás V. Nabokov életművében*
http://www.academia.edu/10114488/Színház_és_teatralitás_V._Nabokov_életművében

tragédiáját, ennek mellőzését a szerző azzal indokolja, hogy csak olyan műveket vett figyelembe, melyek Nabokov életében megjelentek nyomtatásban.

A *Morn úr tragédiája* azonban nem jelent meg nyomtatásban és nem is adták elő soha Nabokov életében, leszámítva néhány berlini felolvasást. Igaz, ezek egyike rangos helyen történt, 1924 márciusában a Leon Kávéházban Ajhenvald, az egyik legkitűnőbb kritikus Irodalmi Klubjában (Литературный Клуб). A kéziratot Nabokov több kiadónak is elküldte - eredménytelenül. A mű oroszul először 1997-ben jelent meg (sok hibával) a Zvezda című folyóiratban, majd az Andrej Babikov által újraserkesztett és javított változatot a szentpétervári Azbuka Kiadó adta ki 2008-ban.⁶³ Az angol fordítás, Anastasia Tolstoy és Thomas Karshan munkája ez utóbbi alapján készült, és 2012-ben látott napvilágot Londonban a Penguin Books-nál; ezt elő is adták felolvasószínházi megoldással (London, 2012).⁶⁴

Bár a mű befejezettnek tekinthető, bizonyos részei hiányoznak a kéziratban. Mivel a dráma a shakespeare-i tragédiák formátumát követi, és feltehetőleg azok terjedelmét is imitálta volna, Brian Boyd, a drámához a családi archívum részeként legkorábban hozzáférő kutató úgy kalkulál, hogy a klasszikus, öt felvonásos, 3000 blank versben írt sorból álló shakespeare-i drámához képest a fennmaradt kéziratnak körülbelül a tíz százaléka hiányzik: a két utolsó jelenet jelentős része. Nabokovnak a dráma egy korábbi változatához írt jegyzetei és vázlatai alapján lehetett kikövetkeztetni a cselekmény hiányzó fordulatait, jóllehet a megvalósult mű számos ponton eltér a jegyzetektől. (Nabokov abban a hiszemben adta át a kéziratot az amerikai Kongresszusi Könyvtárnak, hogy a mű teljes egészében fennmaradt, csak később, amikor Amerikában a drámák kiadása napirendre került, derült ki, hogy a *Morn úr* kéziratából jelentős részek hiányoznak. A berlini

63 Владимир НАБОКОВ: *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Азбука-классика, Санкт-Петербург. 2008. Elektronikus változat: http://www.e-reading.club/chapter.php/111491/862/Nabokov_-_Tragediya_gospodina_Morna.html (A disszertációban szereplő idézetek forrása az elektronikus változat.)

64 Vladimir NABOKOV: *The Tragedy of Mister Morn*, Penguin Classics, Penguin Books Ltd., London, 2012, fordította Thomas Kharsan és Anastasia Tolstoy. E-book: Knopf, Borzoi Books, New York, 2013.

korszakban inkább anyagi okai voltak annak, hogy egy fiatal, akkor még alig ismert emigráns szerző nem talált színpadot és kiadót öt felvonásos drámájának.)

Az orosz kiadás megjelenése ugyanakkor jelentős mértékben módosította Nabokov korai korszakának és drámaírói tevékenységének értékelését. Több kutató is úgy vélekedett, hogy a *Morn úr tragédiája* sokkal jelentősebb írói teljesítmény, mint Nabokov más, ugyanebben az időben publikált művei, és hogy drámaíróként sokkal progresszívebb és érettebb szerzőnek mutatkozik ekkor, mint prózaíróként. A Nabokov-kutatás e fordulatát foglalja össze Andrej Babikov a 2008-as kiadás, a Nabokov drámai életművét bemutató *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме* című kötet előszavában⁶⁵: „Az, hogy a »Tragédia« hiányzott Nabokov publikált művei közül, olyan belső akadálynak bizonyult, melynek elhárítása nélkül lehetetlen reálisan megítélni az általa megtett utat. Úgy tűnt, hogy művészetének fordulópontja az volt, amikor a versek, elbeszélések és fordítások után áttért a *Másenykára*, az első regényre, amelyet 1925-ben írt. A *Tragédia* publikálása a korai Szirint új megvilágításba helyezte, és arra készítette a kutatókat, hogy művészetének kronométerén néhány évvel korábbra állítsák a mutatókat. Nyilvánvalóvá vált, hogy Nabokov áttérését a bonyolult elbeszélő szerkezetekre 1925-ben, az 1923–1924-ben megalkotott a bonyolult kompozíciójú, tematikai szempontból többszintű, pszichológiailag hiteles »*Morn úr tragédiája*« megalkotásának, valamint prózában történő előzetes kifejtésének tapasztalata tette lehetővé.”⁶⁶

Gennagyij Barabtarlo *Nabokov's Trinity (On the movements of Nabokov's themes)*

65 Андрей БАБИКОВ: *Приобретение театра* (A színház feltalálása) In i. m.: Владимир Набоков: *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*.

66 „Отсутствие «Трагедии» среди опубликованных произведений Набокова стало той внутренней преградой, без устранения которой невозможно было по-настоящему оценить пройденный им путь. Считалось, что поворотным пунктом его искусства явился переход от стихотворений, рассказов и переводов к «Машеньке», первому роману, написанному в 1925 году. Публикация «Трагедии» представила раннего Сирина в новом свете и заставила исследователей перевести стрелки на хронометре его искусства на несколько лет назад. Стало очевидно, что переход Набокова к сложным повествовательным конструкциям в 1925 году оказался возможен благодаря опыту создания в 1923—начале 1924 года композиционно-сложной, тематически-многоярусной, психологически выверенной «Трагедии господина Морна» и ее подробного предварительного изложения в прозе.”

(Nabokov Szentháromsága. A Nabokov-témák fejlődéséről)⁶⁷ című tanulmányában részletesen elemzi az általa „hihetetlenül magas drámai és költői minőségűnek (incredibly high dramatic and poetical quality)” értékelt alkotást. A Puskin-szakértő Barabtarlo a Shakespeare-párhuzamok mellett kimutatja Puskin kis tragédiáinak hatását, valamint a Borisz Godunov-allúziókat is felfed a drámában. Mindemellett úgy vélem, hogy nem csak Puskin műveit, hanem a puskini személyiséget, művészetfelfogást és az életutat is érdemes figyelembe venni a mű értelmezése során, különös tekintettel Puskin végzetes párbajára, mivel a párbaj Nabokov drámájának is központi eseménye.

Siggy Frank 2012-ben megjelent, Nabokov és a színház kapcsolatáról szóló, a témában legteljesebbnek számító monográfiájának előszavában részletesen kitér arra, miért értékelte alul a kritika – néhány kivételtől eltekintve - Nabokov drámaírói tevékenységét, és külön fejezetben elemzi a *Morn úr tragédiáját*.⁶⁸

A mű szereplőinek nevei a Shakespeare-drámákat idézik, és egyúttal relatíve könnyen fölfejtethető „beszélő” nevek is. Tremens, a folyton betegeskedő forradalmár neve a delírium tremenszre, az alkoholizmus végső stádiumára utal. Ganus, a szökött fegyenc, ex-forradalmár neve Janusra, a római mitológia kétarcú istenének, az átjárás és a kapuk védőszellemének a nevére rímel. (Valóban ő az, aki inkognitóban és törvénytelenül átlépi a határokat, és aki szenvedélyes természete miatt folyton az ítélőképességét meghaladó alternatívák között hányódik.) Morn, az álruhás Király neve angolul reggelt jelent, de a név hangzása asszociálhat a mourn-ra, a gyászra is. Midia, Ganus csalfa hitvese, aki a férje száműzetése idején Morn kedvese lesz, majd őt is elhagyja a titkár, Edmin kedvéért, felidézheti a görög mitológia gyilkos varázslónőjének, Médeiának az alakját, de a név utalhat egy ősi nomád királyságra és egy fekete-tengeri kikötőre is. Dandilio, az öreg

67 Gennady BARABTARLO: *Nabokov's Trinity (On the movement of Nabokov's themes)* In: *Nabokov and his Fiction. Cambridge Studies in Russian Literature*. Edited by Julian W. Connolly, Cambridge University Press, 1999. 109–138. o.

68 Siggy FRANK: *Nabokov's Theatrical Imagination*, Cambridge University Press., 102-110. o.

műgyűjtő és életművész nevében a dandelion, azaz a pitypang szó köszön vissza. Tremens vejének, és a forradalmárok „udvari” költőjének, Kliannak neve Clio istennőre, a történetírás múzsájára utalhat, nyilvánvalóan parodisztikusan – ahogy a többi névadás sem nélkülözi a paródia elemét.

Jóllehet a dráma shakespeare-i „maszkja” késő-reneszánsz világot idéz meg, Nabokov intenciója a dráma első változatához írott jegyzeteiben egy romantikus korszak illúziójának felkeltése volt: „Ez a kor – a neoromantika. A király, a társadalom, a tömeg, az egész élet, maguk az utcák is ebben a harag és háborgás korszakából ragyogóan magához térő fővárosban – romantikusak. Van benne valami Casanova XVII. századi Velencéjéből és a harmincas évek pétervári korszakából. A romantikus csüggedést felváltotta a romantikus életöröm.”⁶⁹ Az 1830-as évek Pétervára történetesen egybeesik Puskin legtermékenyebb alkotói korszakával, és tragikus halálának idejével is. A dráma cselekménye viszont e többféle történelmi és irodalmi allúziót ötvöző téridőhöz képest és Nabokov saját korához, az 1920-as évek Berlinjéhez viszonyítva is a távoli jövőbe helyeződik. Az idősíkok között átjárást a Külföldi (Иностранец) nevű szereplő biztosítja, aki a referenciális utalásokból kikövetkeztethetően az 1917-es forradalom utáni Oroszországból, vagyis a szerző jelenéből érkezik, amely azonban a szereplők számára már csak valami távoli, ködbevesző, végérvényesen a gyerekkor meséibe költözött világgént létezik:

(KÜLFÖLDI) A Huszadik Századból jöttem, egy északi országból, melyet úgy hívnak, hogy...

(Suttog)

MIDIA Hogy? Ilyet nem ismerek.

69 „Это — неоромантика. И король, и общество, и толпа, и вся жизнь, и самые улицы в этой столице, блистательно очнувшейся после годин гнева и грома, — романтичны. Есть в ней что-то от венецианского XVII столетия времен Казановы и от тридцатых годов петербургской эпохи. Романтическое уныние перешло в романтическую радость жизни.” In: Владимир НАБОКОВ: *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме* A kötet jegyzetanyagában. (Az elektronikus verziót olvastam. (Utolsó látogatás: 2017. jan. 15.)

DANDILIO Ugyan már! A gyerekmesékben, hát nem emlékszel? Látomások.... bombák.... templomok arany cárevicsek... Lázadók köpönyegben.... Hóviharok...

MIDIA De én azt gondoltam, hogy ez nem létezik.

KÜLFÖLDI Lehetséges. Egy álmképbe léptem be, önök pedig biztosak benne, hogy egy álmképből léptem ki .)⁷⁰

A Külföldi alakjáról még nem történik említés Nabokov fennmaradt jegyzeteiben; a Külföldi beléptetése olyan formai újítás, olyan metafikciós elem, amely ebben a korszakban még nem jellemzi Nabokov prózai műveit, és egyike azon műfogásoknak, amelyek miatt a kutatók olyan nagyra értékelik ezt a drámát. Babikov idézett előszavában a Külföldi alakjához köti a dráma kulcskérdését is: „A »Tragédia« alapkérdése: valós-e a cselekmény, vagy az egész csak a Külföldi bonyolult álomlátása, maga után von egy következőt: ki az igazi szerzője ennek a drámának, maga a Külföldi, a »részeg költő«, a Szovjet Oroszország komor valóságából, vagy pedig Morn, a nép álmainak megteremtője. Már a »Tragédia« kétértelmű címadása is felveti a szerzőség kérdését.”⁷¹

Az idősíkok játékba hozása ellenpontozza a dráma kétségkívül meglévő, tudatosan alkalmazott referenciális utalásait, és Nabokov közelmúltjának történelmi eseményeit általánosabb érvényű mintázatként mutatja föl. Brian Boyd drámáról adott összefoglalója szerint a Külföldi szerepeltetése révén az illúzió és a realitás síkjai állandóan mozgásban vannak. Boyd a dráma alapkérdését, fókuszát máshova helyezi, mint Babikov: „In the

70 ИНОСТРАНЕЦ Переехал я из Века / Двадцатого, из северной страны, / зовущейся / (Шепчет) / МИДИЯ Как? Я такой не знаю... / ДАНДИЛИО Да что ты! В детских сказках, ты же помнишь? / Виденья... бомбы... церкви...золотые / царевичи... Бунтовщики в плащах... / метели... / МИДИЯ Но я думала, она / не существует? / ИНОСТРАНЕЦ Может быть. Я в грёзу / вошёл, а вы уверены, чти я / из грёзы вышел...”

71 „Фундаментальный вопрос «Трагедии»: реально ли ее действие или же оно является только сложным сновидением Иностранца, влечет за собой другой: кто истинный автор этой драмы, этот самый Иностранец, «пьяный поэт» из «пасмурной действительности» Советской России, или же творец народной мечты Морн? Само двусмысленное название «Трагедии» побуждает задуматься об авторе.”

other 1923 plays, *Death*, *Granddad*, *The Pole*, Nabokov had shown people staring death in the face. In *The Tragedy of Mr. Morn* character after character does the same – Morn himself, Ganus, Tremens, Ella, Dandilio, Klian – sometime in lines reminiscent of Hamlet's and Claudio's great speeches. And yet this is a *tragedy about happiness*.⁷² (kiemelés tőlem M. Gy.) (Más 1923-ban írt drámáiban, a *Halálban*, a *Nagypapában*, a *Sarkban* Nabokov olyan hősöket mutatott, akik szembenéznek a halállal. A *Morn úr tragédiájában* a szereplők, Morn maga, Ganus, Tremens, Ella, Dandilio, Klian – is rendre ezt teszik, időnként Hamlet és Claudio nagymonológjaira emlékeztető sorokban. És mégis, ez a tragédia a boldogságról szól.)

2. A dráma cselekménye

Mivel a dráma viszonylag nehezen hozzáférhető, ezen a ponton érdemes alaposabban is áttekinteni váratlan fordulatokban bővelkedő cselekményét.

A drámában a forradalmat leverik, győz a Király, aki négy év alatt erős, virágzó országot hoz létre, ahol a Külföldi elfogulatlan szeme csupa boldog embert lát:

„Lenyűgöz a tágassága, a kivételesen tiszta levegője: a zene különlegesen hangzik itt, a házak, a hidak, a kőboltozatok, az épületek körvonalai – felmérhetetlenek itt, és könnyűek, mint a fenséges csöndbe szálló legboldogabb sóhaj... Lenyűgöz a mindig vidám gyalogosok járása is; a nyomorékok hiánya; a léptek, a paták éneklő hangja; a szántalpak repülése a fehér tereken ... És azt mondják, mindezt egyedül a király hozta létre...”⁷³

⁷² BOYD, im 225. o.

⁷³ „Я поражен ее простором, чистым, / необычайным воздухом ее: / в нем музыка особенно звучит; / дома, мосты и каменные арки, / все очертанья зодческие — в нем / безмерны, легкие, как переход / счастливейшего вздоха в тишину / высокую... Еще я поражен / всегда веселой поступью прохожих; / отсутствием калек; певучим звуком / шагов, копыт; полетами полозьев / по белым площадям... И, говорят, / один король все это сделал...”

Még a munkatáborból megszökött forradalmár, Ganus is kénytelen elismerni, hogy a Király mindent megvalósított a forradalom követeléseiből, és ennél fogva a lázadás már valóban büntett volna.

„Mondd meg Tremens, mert nem értem: mit akarsz? Amikor az országban vándoroltam, észrevettem, hogy a ragyogó világ négy év alatt – a háborúk és a felkelések után – az ország csodálatosan megerősödött. És ezt egyedül a király valósította meg. Akkor mit akarsz még? Újabb megrázkódtatásokat? De miért? A király működő, jól szervezett hatalma engem ma úgy lelkesít, mint a zene... Nekem magamnak is furcsa, – de megértettem, hogy lázadni – bűn.”⁷⁴

Le is számol forradalmár múltjával, egyedül az érdekli, hogy viszontlássa a feleségét.

Ella, Tremens lánya, aki színésznek tanul, azt találja ki, hogy Othellónak maszkírozva viszi el őt arra az estélyre, ahol viszontláthatja a feleségét, anélkül, hogy felismernék. A találkozó azonban rosszul végződik, mivel Ella is csak a helyszínen döbben rá, hogy Midia már mást szeret. Ganus, aki akkor már napok óta nem aludt, és sokat ivott, nem bírja tovább a feszültséget, felfedi kilétét. Morn (akiről a titkárán kívül senki sem tudja, hogy azonos a Királlyal), megverekszik a dühös vetélytárssal, akit két ütessel a padlóra küld. Ganus párbajra hívja ki, Morn nevetve fogadja a kihívást. Edmin kétségbeesetten próbája megakadályozni a párbajt, és a kockázatot, hogy a Király esetleges halálával a fél világ is elpusztuljon, ezért felfedi Ganus előtt Morn kilétét. Ganus visszaretten attól, hogy megölje a Királyt, ezért kártyán vetnek sorsot, aki veszít, öngyilkos lesz. A kártyán Morn húzza a vesztes lapot, és látszólag könnyedén veszi tudomásul a végzetét. Ám a döntő pillanatban nem képes meghúzni a ravaszt, ehelyett az életet és a szerelmet választja. Valójában azonban azért menekül el, mert fél a haláltól. Inkognitóban

74 „Скажи мне, Тременс, непонятно мне: /чего ты хочешь? По стране скитаясь, /заметила, что за четыре года / блистательного мира — после войн /и мятежей — страна окрепла дивно. / И это все свершил один король. / Чего ж ты хочешь? Новых потрясений? / Но почему? Власть короля, живая / и стройная, меня теперь волнует, / как музыка... Мне странно самому, — / но понял я, что бунтовать — преступно.”

egy déli országba utazik Midiával és Edminnel. Ám nem lesz boldog, mivel saját magát nem tudja becsapni, elveszti önbecsülését, ráadásul mindaz, amit épített, összeomlik. Az elhagyott országból érkező újságok teli vannak a távozása után kitört véres anarchia mind borzalmasabb híreivel. Időközben ugyanis Tremens, aki egész idő arra várt, hogy mikor követ el hibát a Király, megtudván, hogy a Király „meghalt”, forradalmat szít, kezdetét veszi a gátlástalan rombolás és a forradalmi terror. Morn mindinkább bezárkózik, magányos, morózus lesz, Midia emiatt kiábrándul belőle, és elcsábítja Edmint, aki már régóra szerelmes bele titokban. Ganus nem vesz részt az újabb forradalomban, kegyvesztett lesz, és mindinkább isteníti legyőzöttnek hitt ellenfelét. Midia a száműzetésből levelet ír elhagyott a férjének, mivel szeretné, ha Ganus utána küldené a legyezőjét, amit otthon felejtett. Midia arról is beszámol, hogy ott van vele Morn és panaszkodik, hogy boldogtalan. (Midia sem tudja még ekkor, Morn azonos a Királlyal.) A levél először Ella kezébe jut, mivel Midia Tremens lakására címzi, hiszen úgy tudja, nála lakik Ganus. Ganus abban a tudatban, hogy a Király miatta halt meg, nem akar tudni a hűtlen Midiáról, kolostorba akar vonulni, hogy megpróbáljon megbékélni háborgó lelkével. Összetépi a levelet és a papírkosárba dobja. Később azonban, Tremens-szel beszélgetve nem bír ellenállni a kísértésnek, és mégiscsak kiszedi a papírfecniket, így értesül arról, hogy Morn, azaz a Király még él. Számára ekkor vége a világnak, Isten meghalt, mondja, Morn él, és elindul, hogy bosszút álljon. (A borítékon lévő postabélyegző elárulja neki a szökevények tartózkodási helyét.) Morn útjára bocsátja Midiát Edminnel, és várja Ganust, mint az elkerülhetetlen végzetet. Ganus meg is jelenik, (ismét iszik a döntő találkozás előtt), – ám elvéti a lövést, Morn csak a fején sérül meg könnyebben.

Tremens minden képzeletet fölülmúló kegyetlen forradalma, ahol iskola repül a levegőbe harminc gyerekekkel, ahol kirabolják és fölégetik a középületeket, megkínózzák a politikai foglyokat, és az általános pusztulásban végül a pestis is fölüti a fejét, lassan

ellenhatást vált ki: az elgyötört nép, az értelmetlen, őrvongó pusztításba belefáradt lázadók között újra terjedni kezd a Király kultusza, álmodoznak, mesélnek róla és várják vissza, mint a Messiást. A hír, hogy a Király él, és a szerelmet választva volt csak távol, erőt ad az ellenállásnak és tovább erősíti a Király alakjának romantikus auráját. A királpárti erők leverik a forradalmat, a statárium következtében meghal Dandilio, a magzatát az üldöztetés során elveszítő Ella, Klian és persze maga Tremens is. A Király visszatér, az országban helyreáll a rend, sőt Midia is, aki időközben Edmint is elhagyja, megpróbál visszatérni az immár diadalmaskodó Királyhoz, de Morn nem fogadja vissza. A győztesek boldogsága már korántsem olyan felhőtlen, mint a dráma elején: a harcokban pótolhatatlan veszteségeket szenvedtek, be nem hegedő sebeket hordoznak. Morn a visszaszerzett hatalom és dicsőség csúcsán úgy dönt, hogy megteszi, amivel adós maradt: kimegy a teraszra egy pisztollyal, hogy megölje magát. Az időközben hozzá visszatért hűséges titkár, Edmin ezekkel a szavakkal néz a távozó alakja után: „Senkinek nem kell látnia, ahogy királyom felmutatja az egeknek Morn úr halálát.”⁷⁵

Miben is áll tehát Morn úr tragédiája? Saját értékelése szerint, az ötödik felvonás második jelenetében, az egész uralkodása hazugságon és megtévesztésen alapult:

„Alkalmatlan voltam királynak: láthatatlan voltam, udvaroncok nélkül, csalással irányítottam.... Minden hatalmam a titokzatosságomban rejtett.... A törvényeim bölcsessége? Az uralkodás alkotása és öröme? A tömegek szeretete? Igen. De üres és hazug az uralkodó lelke, mint sápadt bohóc holdfényes lebernnyegben! Hol a trónteremben jelentem meg maszkban, hol divatos szeretőm szalonjában.. Csalás! A szökés – hazugság, egy gyáva – hallod? – cselfogása!”⁷⁶

75 „...Никто не должен видеть, / как мой король являет небесам / смерть Господина Морна.”

76 „Я дурным / был королем: незримый, без придворных, / обманом правил я... Вся мощь моя / была в моей таинственности... Мудрость / законов? Творчество и радость власти? / Любовь толпы? Да. Но пуста и лжива, / как бледный гаер в лунном балахоне, / душа у властелина! Я являлся /то в маске на престоле, то в гостиной / у щегольской любовницы... Обман! / И бегство — ложь, уловка — слышишь? — трус!”

Akármilyen hatékony és vonzó is volt a boldog ország víziója, akármilyen tehetséges uralkodó volt is Morn, uralma évszázadok hatalomról szőtt meséin és a saját titokzatosságán alapult, egy olyan titkon, amelynek nem volt meg a fedezete: a maszk mögött nem állt igazi Király. Morn, ahogy magát jellemzi, hol a szeretője budoárjában jelent meg, hol a trónteremben, de egyik szerepében sincs teljesen jelen. Úgy játszott, mintha a játéknak nem lett volna igazi tétje. A könnyed játék mindenkit a bűvkörébe vont, de abban a pillanatban fordult a kocka, ahogy a színen megjelent egy ember a maga nevetséges, sírástól elmaszatólódott Othello-maszkjában, és kétségbeesetten próbált küzdeni a szerelméért, akiről éveken álmodozott a fogsága idején. Jóllehet az önző és meglehetősen ostoba Midia egyik férfi szerelmére sem volt méltó, Ganus fájdalma akkor is mély és valódi fájdalom volt. Morn kinevette és megütötte Ganust, megalázta a szenvedőt – nem gondolva bele tettének következményeibe.

Nabokov azonban dupla csavart alkalmaz a cselekményben: amikor a kártyalap kihúzására kerül a sor, Tremens, ahogy ezt később bevallja Ganusnak, csal: a szerencse Mornnak kedvez, ám ő kicseréli a lapokat, hogy megmentse egykori harcostársát. A csalást ráadásul észreveszi Morn barátja, Dandilio is, aki egyben Tremens lányának, Ellának a keresztapja, ám nem teszi azt szóvá. Később azzal indokolja némaságát, hogy a két küzdő fél közül az állt hozzá közelebb, akinek a szenvedélye hevesebb volt, azaz Ganus. Morn azonban nem szerez erről tudomást, és Ganust sem tudja megállítani a tény, hogy csalásnak köszönhetette a kedvező lapot, meg sem hallja Tremens vallomását. Valójában tehát Mornt nem a vak véletlen bünteti, hanem – tudtán kívül – a legnagyobb ellenfele, és nagyon is tudatosan az egyik legjobb barátja, aki ráadásul még azt is tudja, hogy ő a Király. Tremens csalásának fordulata azt sugallja, hogy Morn úr saját magának köszönheti a sorsát, mivel az erős és virágzó királyságra nem a bujkáló forradalmárok jelentik az igazi veszélyt, hanem az, ha az uralkodó saját magán sem tud uralkodni, és könnyelműen kockára teszi

(ez esetben kártyára bízva) önmaga és vetélytársa életét, és az egész királyság sorsát.

A dráma értelmezésem szerint azt az utat mutatja meg, hogyan bizonyul a hatalommal és a szerelemmel való boldog, könnyed és szabad játék illúziónak, és a tragédiák hosszú sora után végül hogyan születik meg a Király – egy új értelemben. Mornnak meg kell halnia, azaz le kell lépnie színről, hogy csak a Király maradjon. A megoldás paradox, hiszen ha Morn meghal, a Király is meghal vele. Csakhogy a Király mindig is mese volt, történelmi fikció, az alattvalók sohasem látták az izzadt és elgyötört testet a fényes páncél mögött. („Не знает одураченная чернь, / что скованное в сказочные латы / темно и потно рыцарское тело...”) Morn nem akarta ezt a páncélt fölvenni, illetve fönntartotta magának a jogot, hogy a palota titkos átjáróján át közlekedjen a polgári, hétköznapi élete és a királyi méltósága között. Morn állandóan szökésben volt a szerepétől, de bizonyos értelemben ez a kalandosság és játékosság volt sikerének a legfőbb titka is. Ganus belépésekor azonban megfélemedezett a Királyról, követte indulatait: szerelemföltésből ő is hajlandó lett volna ölni.

A számos idősíkkal operáló drámában a király egy időtlen eszmény reprezentációja. A Király a legendák és a népmesék hőseihez hasonlóan viselkedik, és a nép nem azért engedelmeskedik neki, nem csak azért csodálja, mert jó törvényeket hoz, vagy mert igazságos, hanem azért, mert megtestesíti a vágyakból és álmokból szőtt mesét, még az öreg szenátorokat is elbűvöli és a legjobbat hozza ki mindenikből. Az emberi valóság azonban egy ponton súlyosan összeütközik a mesével: a Király nem az a bátor és romantikus hős, aki nem retten vissza semmitől, a haláltól ő is fél, és félelmét hazugsággal leplezi.

„A megszakított álom nem tud folytatódni, és a királyság, amely álomban úszott előttem, hirtelen a földön állónak bizonyult. Hirtelen betört a valóság. A hús és vér, mely áttetsző éterként látszott mozogni, hirtelen durva óriásként, mindent szétaposva lépett be az álmomba,”⁷⁷

⁷⁷ „Сон прерванный не может продолжаться, / и царство, плывшее в мечте передо мной, / вдруг оказалось просто на земле /стоящим. / Вторглась вдруг реальность. Та, /которая и плоть, и кровь,

A drámában jól láthatóan megmutatkozik, hogy a fiatal Nabokov számára nem annyira a halál kérdése a fő probléma, hanem inkább a halálfélelemé. A halálfélelem paradox jelenség: a Király ellenfele, Tremens nem fél a haláltól, sőt keresi, szomjazza a pusztulást. Tremens történetében a szeretett feleség elvesztése, korai halála jelenti a törést: Tremens abbahagyja a festést, lemond az életről, lányára, Ellára sem figyel, nem kíméli, végül a pusztulásba sodorja őt is. Tremens nihilizmusa és pusztításvágya mögött végletes, az örülettel határos, fájdalmas bosszúvágy munkál. Az utolsó felvonásban, közvetlenül a haláluk előtt Dandilióval filozófiai beszélgetést folytatnak a halálról és a boldogságról. Dandilio szerint a világban minden isteni eredetű: a Tér az Atyaisten, az Idő a Szentlélek, az Anyag pedig Krisztus. Az ember, amikor meghal, fizikai alakját visszaadja a Térnek, az emlékezetét az Időnek, a szeretetét pedig az Anyagnak. A halál Dandilio értelmezésében visszatérés az isteni rendbe, a nagy egészbe, melynek az ember az élete során partikuláris megtestesítője. Dandilio korábban arról beszél, hogy amikor az emberek a boldogságot keresik, sorra föltörlik a kagylókat a vágyott gyöngy után, és csalódottan szórják szét a törött kagylóhéjat, mert nem veszik észre, hogy az egész tenger gyöngyházba van foglalva – vagyis nem vesznek tudomást a nagyobb összefüggésről, a teremtet világ tökéletességéről. (Dandilio nézetei erősen korrelálnak a *Hangok* főhős-elbeszélőjének felfogásával, Dandilio figurája úgy hat, mintha benne Nabokov saját elképzelt öregkori önarcképét alkotta volna meg ironikus formában.) Tremens, aki elvileg egyetért a Dandilio által felvázolt világképpel, nem tudja megbocsátani a saját veszteségét és fájdalmát, ezért fellázad az isteni rend ellen, mint a mitológiai titánok. Tremens lázadása mindazok ellen irányul, akik a boldogságra törekszenek, és így válik legfőbb ellenségévé az ismeretlen és titokzatos Király, aki boldoggá tudja tenni az embereket és virágzó országot hoz létre.

казалось, /ступала, как эфир / прозрачный, вдруг / растопавшись, как грубый великан, /вошла в мой сон,”

Tremens azonban passzivitásra van kárhozthatva. Ganus visszatérésekor igyekszik elmagyarázni a rá alig figyelő egykori bajtársának, hogy lehet az, hogy a lázadók közül mindenkit letartóztattak, egyedül őt, a vezérüket hagyták szabadlábon. Tremens mindent megtett, hogy ő is osztozzon a sorsukban, álnéven följelentette magát. Ám a király küldötte (a későbbiekben kiderül, maga Morn) közölte vele, hogy csaléteknek fogják használni őt, mágnesnek, aki majd segít összegyűjteni a lázadni vágyókat, mert így könnyebb lesz velük leszámolni. Tremens, ha nem akar árulónak látszani, mert hiszen ebbe a szerepbe, látszatba kényszeríti bele a Király, mindaddig kénytelen passzívan várakozni mindenkitől elhagyatva, hidegrázástól gyötörve, amíg a Király nem vét az általa képviselt eszmény ellen, amíg rés nem keletkezik a tökéletesnek látszó pajzson. Jóllehet az után, hogy Ganus rálő, és elvéti, Morn felszabadulhatna a párbaj következményei alól, hiszen senki más nem tudja az igazságot a meneküléséről, csak ő maga. Emiatt lesz a drámában a halálfélelem problematikája roppant bonyolult kérdés, hiszen ahogy Tremens, Dandilio sem fél a haláltól, de egészen különböző okokból: Tremensnek már nincs mit veszítenie, a fájdalom elvette az eszét, a felesége halála őt is megölte valami módon, emellett fűti a személyes harag a Király ravasz húzása miatt. Dandilio viszont úgy gondolja, hogy a halállal semmit sem veszít, a halál is része a tökéletes kompozíciónak. Morn e két ellenpólus között helyezkedik el, akárcsak Klian, Tremens udvari költője és későbbi veje. Klian bármi áron is az életet választja, akármilyen lefokozott, nyomorúságos formájában is, és úgy tűnik bármire hajlandó a túlélésért. Az ő tragédiája ellentétes is, és párhuzamos is Mornéval. Morn ugyanis valami nagyszabású elvesztésétől fél, és Királyként a halálának is dicsőségesnek kellene lennie. (Ez a vágya persze ellentmond uralkodása titokzatos karakterének.) Klian viszont, bármennyire retteg is a haláltól, a döntő pillanatban mégsem képes magára hagyni a gyermekük elvesztése után súlyos betegen fekvő feleségét, Ellát. A szerelem, amely Mornnak ürügyet szolgáltatott a halál elől való menekülésre, Kiant

váratlanul képessé teszi arra, hogy legyőzve halálfélelmét, ne meneküljön el a királypárti katonák által körbezárt házból. A dráma egyik nagy kérdése, hogy vajon mindenáron az életet kell-e választani, és mi az értéke vagy értelme a halál választásának mint morális lépésnek. Mi a különbség a forradalmi célokért feláldozott emberéletek és a királyság eszméjéért meghaltak áldozata között? Mi a különbség Klian szűkülő gyávasága és Morn megfutamodása között? Morn halála, azaz kilépése az üvegajtón a kék éjszakába áldozat-e a nemlétező eszmény, a megalapozatlan legenda oltárán, vagy inkább beteljesülés, amikor a személyiség képessé válik arra, hogy igent mondjon a sorsára, bármilyen fájdalmas is? Lehetséges-e a boldog halál?

Bármilyen megoldást is találunk a drámában explicált problémákra, folyamatosan szem előtt kell tartanunk, hogy mindaz, amit olvasunk, ill. a színpadon látunk, nem a valóság, nem is annak modellje, hanem csupán egyetlen ember álma, a Külföldi képzelődése. A Külföldi a dráma elején éppen egy költészetről szóló beszélgetés közepébe „lép be”, ez is jelzi a szerzői síkhoz való tartozását; majd épp így, előzmények, magyarázat nélkül bukkan föl az utolsó előtti jelenetben is. Emellett a díszletekre vonatkozó szerzői utasítások is azt célozzák, hogy a nézők mentális tereként is érzékeljék az egyes jelenetek helyszíneit: azokban a terekben, ahol Morn is megjelenik (Midia szalonja, dolgozószoba a királyi palotában, a déli villa, ahova menekül) nagy üvegfelületek (üvegajtók, magas ablakok, tükrök) lennének hivatva megjeleníteni a maguk áttetszőségével, a lámpák és gyertyák felületükön tükröződő fényeivel a megfoghatatlan álmok, az illúziók, az emlék-, vágy- és fantáziaképek imaginárius terét.

A mű első recenzense, Jevgenyija Kannak a Rúl 1924. április 6. számában írt tudósítást a Leon Kávéház-beli felolvasásról. A cselekmény rövid ismertetését követően úgy jellemezte a mű felépítését, hogy abban minden egyes szereplő minden drámai megmozdulása tükröződik a többi szereplőjében. („Вся вещь так построена, что каждое

драматическое движение того или иного лица отражается на всех остальных.”) A nagy üvegfelületekkel való díszletezés egyúttal a dráma struktúrájának vizuális leképezéseként is fölfogható. A jegyzet további fontos megállapítása, hogy a tragédia a személyiségek, individuumok tragédiája, amelyek arisztokratikusak, mint minden individualitás, és a tömeg csak valahol a második síkban jelenik meg, akár a tenger távoli morajlása. A szerző értékelése szerint a *Morn úr* mindenekelőtt romantikus mű, de olyan alkotás, amely, miután létrehozta a mesét, maga rombolja le azt.⁷⁸ Különösen ez utóbbi mondat tapint rá a mű konstrukciójának lényegi elemére: a romantikus művészeti mintázatok és korok imitációja nem pusztán nosztalgikus újrateremtésüket célozza, hanem korlátaik megmutatását és integrációjuk, megőrzésük mellett innovatív meghaladásuk igényét is.

3. A történelem reprezentációja és a reprezentáció politikája a *Tragédiában*

Az angol kiadáshoz írt előszavában Thomas Karshan kiemeli, hogy a *Morn úr tragédiája* Nabokov azon ritka alkotásai közé tartozik, melyekben Nabokov közvetlenül is utal magára a bolsevik forradalomra:

„Míg a *Morn*ban sok tekintetben felismerhetőek Nabokov nagy regényeinek csírái, olyan elemeket is tartalmaz, amelyek lenyűgözően különböznek minden későbbi művétől, és amelyek olyan témákra reflektálnak, amelyek Nabokov életében is jelen voltak az írás idején, a legfontosabb ezek közül a forradalom. (...) Nabokov ellenszenve a szovjet rezsimmel szemben a legtöbb írásában kifejeződik, legfőképpen a *Meghívás kivégzésre* (1935–1936) és a *Baljós kanyar* (1940) című regényekben. De soha sehol nem fog még egyszer olyan direkt módon írni magáról a

78 „Трагедия эта — трагедия личностей, индивидуальностей, аристократических, как всякая индивидуальность. Толпа остается где-то на втором плане, как далекий гул моря. (...) Господин Морн прежде всего — натура романтическая; но, создав сказку, он сам разрушает ее...”In.: Владимир НАБОКОВ: *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме* Akötet jegyzetanyagában.

forradalomról, vagy olyan mélységben kutatni annak ideológiáját, mint ahogy azt a *Morn*ban tette. A dráma két forradalmárjának, Tremensnek és Kliannak alakjában a nihilizmus politikáját és poétikáját ábrázolja, amely az Orosz Forradalom mozgatóereje volt.”⁷⁹

Jóllehet Nabokov nyilatkozataiban számos alkalommal élesen elhatárolta művészetét mindenféle társadalmi kérdéstől, szociális problémától, és nem sokra becsülte azokat a szerzőket, akik politikai vagy ideológiai témákat boncolgattak műveikben, a történelmi változások, a politikai hatalom, az ideológia és a művészet viszonyának problematikája változatos konstellációkban jelenik meg művei egy részében. Míg nyilatkozataiban és deklarációiban Nabokov a művészet autonómiájának modernista hitvallását képviseli, ugyanakkor – ahogy ez véleményem szerint a *Morn úr tragédiája* kapcsán is kimutatható – már egészen korai művei is olyan poétikai jegyeket mutatnak a saját médiumukhoz való erősen reflexív, ön-reflexív és kritikai attitűd tekintetében, valamint – ezzel összefüggésben – a politikához való viszony vonatkozásában is, amelyek mintha a posztmodern esztétikák csírait hordanák magukban. A *Morn úr tragédiájában* a Külföldi alakja révén megkonstruált metafikciós szint, illetve a shakespeare-i és puskinsi motívumok re-teatralizálása révén létrejövő meta-dramaturgiai sík mellett az itt és most perspektívája is helyet kap az egyébként fikatív téridejű műben, és ez az a sajátosság, amely a mai olvasót erősen emlékeztetheti a posztmodern poétikák regiszterkeveredéseire, a fikatív és a faktuális, a kitalált és a dokumentáris diskurzusok szimultán alkalmazásaira.

Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism*, azaz a Posztmodern politikája

79 „While *Morn* is in many respect the seedbed for Nabokov's major novels, there are also elements in it which are fascinatingly unlike anything in his later work, and which reflect issues in Nabokov's life at the time of writing. Most prominent of these is revolution. (...) Nabokov's hatred of the Soviet regime is directly expressed in much of his writing, most prominently his novels *Invitation to a Beheading* (1935-36) and *Bend Sinister* (1947). But he would never again write anywhere nearly so directly about the moment of revolution itself, or so probingly about ideology, as he did in *Morn*. In the play's two revolutionaries, Tremens and Klian, Nabokov depicts a politics and poetics of nihilism which, it is implied, was the driving force behind the Russian Revolution.”

című művének legfontosabb állítása, hogy az ún. „posztmodern állapot”, mely persze önmagában is heterogén jelenség- és elméletthalmaz, legfőképpen abban különbözik a modernitás kultúrájától, alapállásától, hogy míg a modern művész, akárcsak egy La Corbusier-tervezte modern épület az őt körülvevő város épületegyütteséből, önmagát kiszakítani igyekszik a történelmi kontextusból, függetlenséget igényel mind a múlt determinációival, mind pedig az aktuális politikai viszonyokkal, ideológiai diskurzusokkal szemben, a posztmodern alkotás szerzője föladja a politikai sterilitás, a politikai „ártatlanság” vélelmét, mint tévedést és illúziót, és úgy is mint veszélyes naivitást. Hutcheon, bár tisztában van vele, hogy elmélete élesen szembefordul a posztmodern-értelmezések uralkodó tendenciáival, mégis arról igyekszik meggyőzni olvasóját, hogy a rendelkezésre álló történet- és metaforakészletek ironikus és narcisztikus kisajátításának posztmodern gyakorlata, bár sokat átvesz a modern formai újításaiból, nem a modern gondolkodás történelmi-politikai semlegesség-igényének folyományaként értelmezhető, hanem ellenkezőleg: a posztmodern tudatosítja önmaga és a befogadó számára is mindazokat az ideológiákat, történelmi adottságokat, amelyekben maga is benne áll, ám ezeket megkérdőjelezi. A posztmodern az uralkodó hatalom és dominancia kritikája, de olyan sajátos kritika is egyben, amely elismeri „bűnrészességét” (complicity) azzal. A modernnel szemben a posztmodern mű nem annyira koncepcióra épül, sokkal inkább problémára, amelyben az esztétikai és a politikai nem választható szét egymástól. A posztmodern mű nyitott, gyakran töredékes, fragmentum-szerű, jellemző rá a műfajok és diskurzusok keveredése. A posztmodern mindenekelőtt elismeri önnön alkotásairól, hogy maguk is reprezentációk, és a reprezentáció módja az, amire rákérdez. A modern általában nem tekinti saját alkotásait reprezentációknak – a formalista-strukturalista irodalomtudomány például a narratív művészet esetében annak belső nyelvi-retorikai törvényszerűségeit, szabályszerűségeit igyekszik föltárni, és nem tartja feladatának a mű

referenciáinak, koronként-kultúránként változó jelentéseinek kutatását. Márpedig Linda Hutcheon elmélete szerint magának az elméletnek is mindig megvan a maga politikája. Mindez persze nem új, és nyilván nem is speciálisan posztmodern jelenség. Ami új, az többek között a reprezentáció komplexitásának és ellentmondásosságának felismerése, a kulturális konszenzusok, dogmák és doxák, általában minden olyan vélekedés kritikája, amely magát „természetesnek” tartja, a diskurzusok pluralitásának hirdetése, a gyakran egymást kioltó tendenciák jelenlétének elfogadása, a differencia és a decentralizáltság iránti érdeklődés.

A reprezentáció politikája mindazonáltal nem tévesztendő össze a politika reprezentációjával. Hutcheon – Barthes-ot idézve állítja: a politika ellenáll a mimetikus másolásnak, sőt, ahol a politika kezdődik, az imitáció ott végződik. Könyve első fejezetében, mely *A posztmodern reprezentációja (Representing the postmodern)* címet viseli, a szerző, miután elmagyarázza, miért választotta vizsgálódása tárgyául éppen narratív művészetet és a fotográfiát, a következőképpen határozza meg, mi az, amit ő posztmodernnek nevez:

„A regényirodalom és a fotográfia az a két forma, melyeknek története erősen gyökerezik a realista reprezentációban, de amelyek, mióta a modern formalista terminológia újraértelmezte őket, ma abban a helyzetben vannak, hogy szembesülhetnek, konfrontálódhatnak mind saját dokumentáris, mind formai impulzusaikkal. Ez az a konfrontáció, amelyet én posztmodernnek fogok nevezni: ahol a dokumentáris történelmi aktualitás találkozik a formalista ön-reflexivitással és paródiával. A dolgok ilyen állása mellett a reprezentáció kutatása nem a mimetikus tükrözés vagy a szubjektív projekció stúdiumává válik, hanem annak a módnak a feltárása lesz, ahogy a narratívák és a képek meghatározzák, strukturálják azt, ahogy magunkat látjuk és ahogy megkonstruáljuk fogalmainkat az énünkről a jelenben és a múltban.”⁸⁰

80 „These are fiction and photography, the two forms whose histories are firmly rooted in realist representation but which, since their reinterpretation in modernist formalist terms, are now in a position to confront both their documentary and formal impulses. This is the confrontation that I shall be calling postmodernist: where documentary historical actuality meets formalist self-reflectivity and parody. At this conjuncture, a study of representation becomes, not a study of mimetic mirroring or subjective

Hutcheon abból indul ki, hogy mindennek, ami hatással lehet a gondolkodásunkra és ennél fogva a döntéseinkre, így a művészetnek is megvan a maga politikai aspektusa. A kultúra és a politika kölcsönösen áthatják egymást. Ezt sokkal könnyebb belátni, ha régi korokra tekintünk vissza, mint ha saját viszonyainkat vizsgáljuk. Jan Assmann *A kulturális emlékezet* című nagy hatású művében többek között a következő megállapításra jut: „A megalapozó történeteket »mítosznak« nevezzük. Ezt a fogalmat a »történelemmel« szokták szembeállítani. E szembeállításhoz két ellentétpár kapcsolódik: fikció (mítosz) és realitás (történelem). Mindkét fogalompár régóta arra vár, hogy hatályon kívül helyezzék. ... Amit itt (ti. az óorkutatásban - M.Gy.) az emlékezetben őrzött múlt alakjaiként vizsgálunk, szétválaszthatatlanul tartalmaz mítoszt és történelmet. Az a múlt, amely megalapozó történetté szilárdult és bensővé lett, attól függetlenül mítosz, hogy koholt-e vagy tényszerű.»⁸¹

A történelem és a mítosz közötti határ lebontása, ill. komplex újraértelmezése a kortárs művészet- és kultúraelméletben olyan belátásokon alapul, melyek megfeleltethetőek a nabokovi dráma történelemszemléletének: Morn uralkodása a mitikus álmokból és vágyakból szőtt mesén alapul, és a szerző jelene mint a jövő gyerekmeséje jelenik meg benne. A Külföldi egy álomba lép be, míg az álom szereplői úgy gondolják, hogy egy áloból lép ki. A dráma cselekményében a békés prosperitás váltakozik az őrjöngő pusztítással, és emögött nincs racionális terv vagy megfontolás, sokkal inkább hiedelmek, vágyak, csalódások, mentális torzulások – azaz olyan individuális érzelmi és tudati mintázatok, amelyek a hatalmi reprezentációk mechanizmusán keresztül mozgósító erővel hatnak a tömegekre is. És fordítva: a nép álma teremti meg a Király alakját, ahogy –

projecting, but an exploration of the way in which narratives and images structure how we see ourselves and how we construct our notions of self, in the present and in the past.” Linda HUTCHEON: *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989. 7.

81 Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet (Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban)* Hidas Zoltán fordítása, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 1999. 76. o.

más megközelítésben – az olvasó vágya is alakítja a szerzőt. Dandilio és Tremens a halál kapujában valójában a mítosz két ellenpólusát képviselik. A Külföldi, aki a szerző és a nézők akkori jelen idejéből érkezik a szereplők hozzájuk képest jövőbeli világába, rögtön megérzi a készülődő katasztrófát, mivel ő már átélte ezt egyszer. A történelmi esemény, a bolsevik fordulat ily módon nem egyszeri, rendkívüli és konkrét történésként jelenik meg a drámában, hanem a történelmi katasztrófa ismétlődő mintázataként. Ennek analógiájára a referenciális utalások alapján Szentpétervárra is asszociálhatott a korabeli orosz emigráns néző, illetve olvasó, de eközben a főváros mint helyszín sajátos kronotoposzként is funkcionál, olyan mitikus helyként, amely egyszerre szolgál háttérül a mesévé váló történeti emlékezetnek is és a vágyakból szőtt utópiának is. Az utópia ebben az értelemben nem más, mint a mese projekciója, áthelyezése a jövőbe. Pontosan úgy, ahogy Assmann is jellemzi ezt a folyamatot idézett művének az emlékezet mitomotorikájával foglalkozó fejezetében:

„Szélsőséges hiánytapasztalat esetén a jelennek kontrasztot vető (kontraprezenetikus) mitomotorika forradalmivá válhat, jelesül idegen uralom vagy elnyomás körülményei között. Ilyenkor ugyanis a hagyomány nem megerősíti, hanem megkérdőjelezi az adottat, és annak megváltoztatására, fenekestül felforgatására szólít. A hivatkozott múlt nem valami visszahozhatatlan hőskornak tűnik fel, hanem politikai és társadalmi utópiának, amelyért érdemes élni, és munkálkodni.”⁸²

A fordító, Thomas Karshan idézett előszavában ezzel kapcsolatban kiemeli: „A *Morn* implicit érve az, hogy a való világ rendjének, moráljának és boldogságának érdekében az embereknek hinniük kell egy ideális világ lehetőségében. A dráma egy olyan imaginárius királyságban játszódik, amelyet többször is úgy jellemeznek, hogy az a

82 ASSMANN, i.m. 80. o.

szkazka vagy a tündérmese levegőjét árasztja.”⁸³ Karshan szerint a dráma különlegessége abban áll, hogy Nabokov itt egyszerre kutatja a megtévesztés, látszatkeltés (make-believe) és a boldogság (happiness) iker-témáit, amelyekhez ebben az összefüggésben explicit módon jó ideig nem fog visszatérni alkotói pályája során. Nemcsak a *Boldogság* címmel 1924-ben elkezdett regény terve tanúskodik a téma fontosságáról, hanem - ahogy Karshan fogalmaz -, a boldogság témája „misztikus változóként” (mysterious variable) lesz jelen az egész életműben.

Miért vezet tragédiához mégis, ha a Király úgy próbál uralkodni, ahogy egy művész hozza létre az alkotását, azaz a színlelés, a látszatkeltés révén? A katasztrófa akkor következik be, amikor a Király helye üresen marad, és hatalmi vákuum keletkezik. Morn tragikus felismerése, hogy nem elég eljátszania a Király szerepét, hanem Királynak is kellene lennie, meg is kellene testesíteni az eszményt, amely folyton szembekerül a valóság brutális gölemjével. Morn számára azonban a két létmód, a civil élet és az örökül kapott szerep tragikusan és végérvényesen meghasad. A Király uralkodása maga is színház – ám olyan színház, amely megfelel a hatalom középkori, reneszánsz, és barokk reprezentációs modelljeinek. Jürgen Habermas Carl Smittre hivatkozva így jellemzi a hatalom képviselőjének a transzcendensre, a magasabb rendűre vonatkoztatott sajátosságát *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című alpművében: „A képviselőnek pedig az az igénye, hogy az úr jelenvaló személyén keresztül egy láthatatlan létet láthatóvá tegyen: »....valami halottat, valami kisszerű vagy értéktelen dolgot, valami alacsonyrendűt nem lehet képviselni. Az ilyesmi nélkülözi a létnek azt a felfokozott módját, amely egzisztenciára, a nyilvános létbe való kiemelkedésre képes. A képviseltetésre alkalmas létnek ezt a sajátosságát olyan szavak közelítik meg, mint nagyság, magasság, felség, dicsőség, méltóság és becsület.« A képviselőnek mint valamelyik nemzet vagy

83 „The implicit argument of Morn is that for the sake of order, morality, and happiness in the real world, people must make-believe in the possibility of an ideal world. The play takes place in an imaginary kingdom repeatedly described as having the air of a *skazka* or fairy tale.”

meghatározott megbízók képviselőének semmi köze ehhez a képviselői nyilvánossághoz, amely az úr konkrét egzisztenciájához tapad és tekintélyének »dicsfényt« kölcsönöz.”⁸⁴

Morn állandó jelzője a drámában a sugárzó (сияющий), és ez a jelző a szóhasználatát is jellemzi, míg Tremens a sötétben reszket. Nabokov azonban a mesék kétpólusú világával ellentétben nem démonizálja Tremens-t, mint ahogy Mornt, a Királyt sem avatja szentté. Tremens, Klian, Morn, Dandilio és a többi szereplő a drámában ugyanannak a „családnak”, a romantikus művészeti és gondolkodási hagyománynak a leszármazottai, feltételezik egymást, mint a fény és az árnyék. Nem csak a Király operál a mesebeli boldogság ígéretével mint az ország talpra állításának hatékony eszközével uralkodása során. Tremens is a jobb élet lehetőségével kecsegteti követőit és bajtársait, de ez a programja maga is látszateltetés, olyan hazugság azonban, mely mögött a destruktív öröklet munkál:

„Te talán tényleg azt gondoltad, hogy ezzel az elszántsággal egy kitalált nép javáért dolgoztam? Az idők terein már nem egyszer vonult át --- az alacsony homlokú bűn, a közönségesség és a posványosság ... Én csak megismételtem szavaikat, nem találtam ki mást – Láttad a holdfényben a szeles éjjelen a romok árnyékát? Íme, a fokozhatatlan szépség, és én ide vezetem a világot. Miért is akarunk folyton növekedni, feljutni a hegyre, eljutni egytől az ezerig, amikor a lejtős út, – az egytől a nulláig – gyorsabb és édesebb?”⁸⁵

Tremens és Morn ellentéte a drámában nem a társadalmi problémákban gyökerezik, itt metafizikai ellentétről van szó, amely nem vetíthető rá egyszerűen az orosz forradalom történetére és annak ideológiai hátterére, még ha nyilvánvalóan érinti is azt. Tremens csak

84 Jürgen HABERMAS: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása, Századvég, Gondolat, Bp., 1993. 58. Glavina Zsuzsa fordítása

85 „Ужель ты правда думал, - монджа Ganusnak, / что вот с таким упорством я работал /на благо выдуманного народа? / Уже не раз на площадях времен /сходились — низколобая преступность, / посредственность и пошлость... Их слова / я повторял, не разумел другое, — / Ты видел при луне / в ночь ветреную тени от развалин? / Вот красота предельная, — и к ней / веду я мир. / Но отчего мы вечно / хотим расти, хотим взбираться в гору, / от единицы к тысяче, когда / наклонный путь — к нулю от единицы — / быстрее и слаще?”

kihasználja a minden korban jelen lévő elégedetlenséget, hogy annak hullámán a világot a pusztulásba vezesse. Az ő nihilista „ideológiája” éppen olyan abszolút, mint Dandilio víziója a tökéletes teremtről. Mivel egymást kizáró felfogásokról és attitűdökről van szó, a centrális kérdés a hitelesség problémája lesz. Morn áruhában elvegyül a nép közé, hogy megtudja a nép valódi gondolatait és igényeit, és bár a hintója valóban gyakran üres, és még a pénzerméken is álarcban ábrázoltatja magát, végső soron mint mesebeli perspektívát valósítja meg a valós népakaratot. Tremens lenézően beszél a népről és minden népboldogító törekvésről, és elhiteti az elégedett néppel, hogy a Király egy közönséges csaló.

4. Az Ideiglenes Kormány és a bolsevik fordulat

A hitelesség (legitimitás) problémája az újkori politikai küzdelmek meghatározó eleme is – a drámában fontos szerepet kapnak az újságok és az újságcikkek által formált közvélemény, közhangulat. Éppen ezért a dráma hutcheoni értelemben vett politikájának árnyaltabb megértéséhez fontosnak tartom, hogy megvizsgáljak „kontrollként” egy olyan politikai visszaemlékezést az 1917-es bolsevik forradalomról, amely minden bizonnyal hatással volt Nabokov történelemszemléletére, annál is inkább, mivel megemlíti a *Szólj emlékezetben!* is: édesapja, Vlagyimir Dmitrijevic Nabokov 1918-ban, vagyis az események után egy évvel, a Krímben írt visszaemlékezéseit (В. Д. Набоков: *Временное правительство и большевистский переворот*). Ez az írás, édesapja más cikkeivel, beszédeivel és tanulmányaival egyetemben egyszerre képezte részét Nabokov személyes emlékezetének és egyúttal része lett a bolsevik forradalom kulturális emlékezetének is, mivel ez volt az első, nyitó kötete az I. V. Gesszen által kiadott *Az orosz forradalom archívuma* (*Архива русской революции*) című, 1921 és 1930 között megjelenő húszkötetes

könyvsorozatnak. Mint az Ideiglenes Kormány kabinetfőnöke és a kezdetben legerősebb koalíciós párt, a Kadet Párt egyik vezetője, valamint a bolsevik megszállás előtt a Krímbe menekült kormány igazságügyi minisztere, Vlagyimir Dmitrijevics Nabokov nem csak közvetlen szemtanúja, hanem szereplője és alakítója is volt az eseményeknek. A visszaemlékezések egyik legfeltűnőbb sajátossága az objektivitásra való törekvés, az analitikus szemlélet és módszer, amely számításba veszi – mai terminussal – a szociálpszichológiai összetevőket is, valamint a már-már önkínzásig kritikus szemlélet saját maga, párttársai és a kormánytagok szerepét és felelősségét illetően. V. D. Nabokov úgy írja le azt az időszakot, amely az ún. februári forradalom és a Téli Palota elfoglalása között eltelt mint az illúziók fokozatos elvesztésének folyamatát, a periodikusan visszatérő megrázkódtatások, krízisek, végzetes hibák lidérces sorozatát, folyamatos haldoklást. A retrospektív szemléletben világosan kirajzolódik számára az Oroszországot „a bukásba és gyalázatba vezető út”, amelynek első jelei már 1917 tavaszán is megmutatkoztak:

„Ma már világosan látszik, hogy éppen ezekben a viharos napokban, amikor a forradalom győzelme után először mutatkozott meg egy pillanatra az anarchia dühtől eltorzult arca, amikor ismét, a pártbeli intrikák és a demagóg vágyálmok nevében felszínre hozták az Acheront, és a bűnös könnyelműség, amely öntudatlanul kezét nyújtott az áruló politikai számításnak, ultimátumot adott az Ideiglenes Kormánynak, és elérte nála, hogy végzetes engedményeket tegyen és meghátráljon két alapvető kérdésben – a külpolitikában és a közigazgatásban, — ezekben a napokban lezárult a forradalom első, fényes és győzelmes fázisa, és kirajzolódott - ekkor még nem világosan - az az út, amely Oroszországot a bukásba és gyalázatba vitte.”(Kiemelés az eredetiben.)⁸⁶

86 „Теперь уже ясно видно, что именно в эти бурные дни, когда впервые после торжества революции открылось на мгновение уродливо-свирепные лицо анархии, когда вновь, во имя партийной интриги и демагогических вождений, поднят был Ахеронт, и преступное легкомыслие, бессознательно подавая руку предательскому политическому расчету, поставило Временному Правительству ультиматум и добилося от него роковых уступок и отступлений в двух основных вопросах – внешней политики и организации власти, - в эти дни закончился первый, блестящий и победный, фазис революции и определился - пока – еще не ясно – путь поведший Россию к падению и позору.” Владимир НАБОКОВ: *Временное правительство и большевистский*

V. D. Nabokov alapvető felismerése, hogy már a kezdetben ott rejlett a vég, amelyet még a legokosabb, legtájékozottabb emberek sem sejtettek.

V. D. Nabokovot mint kiváló jogászt, a Kadet Párt egyik alapítóját és vezetőjét az Ideiglenes Kormány kérte fel, hogy működjön közre Mihály nagyherceg lemondó nyilatkozatának megfogalmazásában, valamint győzze meg a Kadet Párt legelismertebb vezetőjét, Miljukovot a kormányba történő visszatérésről. II. Miklós cár nem csak a saját, hanem a fia nevében is lemondott a trónról, testvére, Mihály nagyherceg javára. Mihály azonban attól tartva, hogy uralkodása akadály lehet a békés átalakulásnak, a vérontást megelőzendő, szintén lemondott a trónról, és jogköreit az Ideiglenes Kormányra ruházta. V. D. Nabokov szerint alkotmányjogi értelemben a cárnak nem lett volna lehetősége lemondani a trónról a saját nevében sem, nemhogy a fiáéban. Az Ideiglenes Kormány legitimitása V. D. Nabokov szerint jelentősen csökkent a cár lemondása után, egyfajta alkotmányjogi szakadás keletkezett, és bár a cár önkényuralma tarthatatlan volt, és a Romanovok tekintélye romokban hevert, az abszolút cári hatalom megszűnése, a trón összeomlása a keveseket érdeklő jogi problémákon túl súlyos és beláthatatlan következményekkel járó lélektani megrázkódtatást eredményezett a nép körében, olyan hatalmi vákuumot hozott létre, amelyet az Ideiglenes Kormány vezetői valós katonai erő híján nem tudtak betölteni, és a bolsevikok agresszív propagandája és minden gátlást nélkülöző folyamatos térfoglalása következtében fokozatosan elvesztették a közigazgatás fölötti hatalmukat is. V. D. Nabokov maga is várta a forradalmat, rövid időre őt is magával ragadta a régi, fenntarthatatlan rendszert elsöprő forradalmi változás eufóriája, ám ezt igen gyorsan követte a súlyos kiábrándulás és a növekvő tehetetlenség érzése az elhatalmasodó anarchia láttán. V. D. Nabokov egyike volt azon keveseknek, akik korán felismerték a bolsevik propagandában rejlő veszélyeket és a tömegpszichózis jelentőségét a politikai

непесопом. Overseas Publications Interchange Ltd., London, 1988. 9–10. o.

fordulatokban.

A *Morn úr tragédiája* szempontjából egyik figyelemreméltó párhuzam az a mozzanat, hogy a Király személyes okokból hagyja el a trónt, és ezzel óhatatlanul is utat nyit az „Akheron felszínre törésének”, hogy a kárhozat alvilági folyójának V. D. Nabokov által használt mitológiai metaforájával éljünk. Talán ennél is érdekesebb azonban a V. D. Nabokov által Kerenszkijről rajzolt portré, amelyben megnyilvánul az egyébként színházrajongó politikus viszolygása a színészkedéstől a politikában. Kerenszkij úgy jelenik meg a visszaemlékezésekben, mint egy simára borotvált, színészarcú piperkőc, aki folyton hunyorog, és akinek kellemetlen a mosolya. A szerző szerint Kerenszkijt sem képességei, sem felkészültsége nem tette alkalmassá arra a szédítően magas szerepre, amely az Ideiglenes Kormány miniszterelnöki tiszte volt, így nem is csoda, ha ebbe dicstelenül bele is bukott, másfelől pedig súlyosan minősíti az őt bálványozó „politikai bagázst” is, hogy éppen egy ilyen jelentéktelen személyben látták meg a forradalmi idők jelképét. Kerenszkij túltengő hiúsága és beteges önhittsége mellé még egy negatív tulajdonság párosult V. D. Nabokov szemében: a színészkedés (актерство), mely még szűk körben is jellemezte őt, ahol pedig mindenki jól ismerte a másikat, és senkit nem tudott becsapni. Kerenszkij mindenáron, kényszeresen hatni és imponálni akart, és abszolút tévesen mérte föl lehetőségeit és az Ideiglenes Kormányra leselkedő veszélyeket, végzetesen alábecsülte Lenint is, mivel ítélőképességét elhomályosította az önnön erejébe és hatalmába vetett hit, valamint a „demokrácia zálogának” kezdettől hamis szereptudata. És bár a maga módján ő is szerette a hazáját és a színész maszkja alól időnként előbukkant a valódi érzés is, alapvetően képtelen volt arra, hogy bátran és egyenesen cselekedjen, és minden önhittsége és hiúsága mellett hiányzott belőle az igazán erős embereket jellemző szilárd meggyőződés. A beszédeit V. D. Nabokov úgy jellemezi, mint „egy cezaromániás pszichopata szakadatlan, hisztérikus jajveszékélése”.⁸⁷ (То, что он говорил, ... было

87 Владимир НАБОКОВ: *Временное правительство и большевистский переворот*. 59.o.

....сплошным истерическим воплем психопата, обаянного манией величия.)

Amint látható, V. D. Nabokov visszaemlékezései több szinten is elemzik a februári forradalom eredményeképpen létrejött Ideiglenes Kormány kezdettől fogva gyenge legitimitásának okait: a monarchia „önfelszámolásának” alkotmányjogi és néplélektani következményeit, a válasz nélkül hagyott, szabadjára engedett bolsevik propagandát, valamint a miniszterelnök, a forradalmat megtestesítő személy alkalmatlanságát és hiteltelenségét. (Az emlékirat mindezek mellett kitér egyéb sorsdöntő hibákra is, mint amilyen például Miljukov végzetes vaksága a háború folytathatatlanságára, érzéketlensége a teljesen kimerült nép békevágására.) Apa és fia műve, a tényyszerűsége törekvő, dokumentarista memoár és a fiktív dráma között a leglényegesebb közös pont a tragikus illúzióvesztés nagy és összetett témája.

5. Színháztörténeti perspektíva: Nabokov és Jevreinov⁸⁸. A boldogság színházi utópiája

Ha színháztörténeti perspektívába helyezzük a drámát, megfigyelhető, hogy a maga korában kiemelkedően progresszívnek ható műfogások tekintetében is kiváló orosz mesterei voltak Nabokovnak a századelőn. A színház iránti szenvedély is az az érdeklődési terület a lepkészet, az ökölvívás és az irodalom szeretete mellett, melyet édesapjától örökölt. A korabeli orosz színház meghatározó jelentőségű volt Nabokov esztétikai gondolkodásának alakulására és prózaírói tevékenységére egyaránt. Tompa Andrea már említett doktori értekezésében részletesen bemutatja a XX. század elejének meghatározó

⁸⁸ Az orosz rendező nevének (Еврейнов) átírása az angol nyelvű szakirodalomban Evreinov, a magyar nyelvű kortárs szakirodalomban, Tompa Andrea Nabokovról szóló, itt is idézett disszertációjában, valamint az általa szerkesztett *A teatralitás dicsérete* című antológiában (Országos Színháztörténeti Intézet, Bp. 2006. 257.o.), Jevreinovként szerepel, - ezt az átírási módot vettem át.

orosz színházi törekvéseit és ezek kapcsolódását a társművészetekhez. Külön fejezetben tárgyalja Nabokov és a kor egyik legkiemelkedőbb orosz színházi rendezőjének, színészének és teoretikusának, Nyikolaj Nyikolajevics Jevreinovnak a kapcsolatát, Jevreinov munkásságának hatását Nabokov műveire.⁸⁹ Jevreinov hatását is elsősorban a Nabokov által is látott színpadi rendezéseinek és teoretikus munkáinak tulajdonítja, és ezekkel veti össze Nabokov prózai műveit. Mivel a korai Nabokov-drámák megítélése szerint inkább irodalmi értéket hordoznak és nem színpadra szánt művek, elemzésükkel nem foglalkozik részletesen. Jevreinov dramaturgiájának hatása kétségtelenül megfigyelhető a *Morn úr tragédiájában* is, tetten érhető a teatralizáció változatos formáinak megjelenése tekintetében. A mű eleve egy Shakespeare-drámát imitál, egyik szereplője, Ella maga is színésznő, aki Othellónak maszkíroz egy igencsak féltékenynek bizonyuló férjet. A jelenet, ahol az elmaszatolódó színházi Othello-maszk alól előbukkan a féltékeny férj a nabokovi színpadon, igencsak emlékeztet Jevreinov avantgárdhoz köthető színpadi megoldásaira. Tompa Andrea tipológiáját alkalmazva ez a műfogás „magának a színházi konvenciónak a hangsúlyozása a színházban”, de paradox módon nem annyira elidegenítő effektus, inkább ellenkezőleg: az álcázás itt éppen az álcázott személy valódi karakterét mutatja föl parodisztikusan, hiszen a részeg Ganus inkább komikusan hat Othello-jelmezben. A *Morn úr tragédiája* esetében az Othello-jeleneten kívül a teatralizáció Morn hatalomgyakorlásának leírásában is jelentkezik. Ez az elem Tompa Andrea tipológiáját alkalmazva úgy is értelmezhető, mint a színházi konvenció átvitele „a történelem, a hatalom megjelenítési formáira, szélesebb értelemben... a társadalmi térre és normáira”. Tompa Andrea Jurij Lotman *Театр и театральность в строе культуры начала XIX. века* című tanulmányát idézi, mely „a hatalmi formákat és megnyilvánulásait,

89 A Jevreinov-hatást már Vladimir E. Alexandrov is elemzi Nabokov metafizikájával összefüggésben az általa szerkesztett *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* című kötetben, *Nabokov and Jevreinov* című rövid tanulmányában. (Routledge, New York, 1995., 402-405.o.) S. Senderovich és E. Shwartz pedig Nabokov *Meghívás kivégzésre* című regényében mutatják ki részletesen a Jevreinov-allúziókat: САВЛИЙ СЕНДЕРОВИЧ-ЕЛЕНА ШВАРЦ: „Старичок из евреев” Комментарий к „Приглашению на казнь” Вл. Набокова. In: Russian Literature, North-Holland, 1998. 297-327. o

a hatalmat birtokló egyén viselkedésének teátrális konvencióit vizsgálja egy adott történelmi korszakban. A világi vagy egyházi hatalom gyakorlásának nyilvános módozatai, önmegjelenítési formái a különböző korokban gyakran hordoznak teátrális elemeket; az állami ünnepek, katonai díszszemlék, egyházi szertartások, nyilvános büntetőrituálék, harci ütközetek, az önkényuralmak erőfitogtatásai vagy egy-egy választási beszéd: a hatalom és az erő megjelenésének megannyi teatralizált változata, amelyek mind szemiotikai vizsgálatok tárgyát képezhetik.”⁹⁰

Ugyanakkor a képviseletnek ehhez a modelljéhez hozzátartozik a titok is, mint az a mód, ahogy a környezet, az alattvalók, azaz színházi terminológiával a közönség egyszerre képezi részét a reprezentáció körének és záródik is ki belőle: „Ennek a kizárásnak egy titok felel meg a nyilvánosság belső körében: a nyilvánosság arkánumon alapul; a misét és a bibliát latinul, nem a nép nyelvén olvassák.” Habermas szerint

„Az udvari-lovagi nyilvánosság reprezentációja legutolsó tiszta alakját a XV. század francia és burgundi udvaraiban éri el. A híres spanyol szertartási rend ennek a kései virágzásnak a kövülete. Ebben a formában még évszázadokig fennmarad a Habsburg-udvarokban. A reprezentatív nyilvánosság a korai kapitalista Észak-Itália városias nemesi kultúrájából kiindulva, először Firenzében, majd Párizsban és Londonban formálódik újjá. Éppen a humanizmussal már elkezdődő polgári kultúra asszimilációján keresztül őrzi meg erejét (...). A korai fejedelmi nevelők tevékenységének következtében (...) a humanista módon képzett udvari ember váltja fel a keresztény lovagot. Ennek a típusnak felel meg később az óangol gentleman és Franciaországban az *hôte homme*. Derűs és ékesszóló társas hajlam jellemzi az új, az udvarra mint középpontjára vonatkoztatott »társasságot«.”⁹¹

Morn maga is nagyra értékeli a művészeteket, ő maga is esztétizálja a világot maga körül,

⁹⁰ TOMPA Andrea, i. m. 9-10. o.

⁹¹ Jürgen HABERMAS: i. m. 60. o.

kivételesen ékesszóló és megnyerő egyéniség, ha nem lenne Király, a költői mesterséget választaná, és egyik árulkodó tulajdonsága, amely kis híján leleplezi Tremens előtt: a nevetése.

Művének új kiadásához írt előszavában Habermas kitér arra is, hogy Bahtyin hatására átértékelte a népi kultúra szerepét, azt a felfogását, melyet a fentiekben is idéztünk, ahol a népet, a „környezetet” passzív szemlélőként, sajátos díszletként jellemezte:

„... a népi kultúra belső dinamikájára csak M. Bahtyin nagy műve, a *Rabelais és világa* (...) hívta fel figyelmemet. Ez a kultúra nyilvánvalóan nem csupán díszlet volt, vagyis az uralkodó kultúra passzív kerete, hanem periodikusan visszatérő, fojtott-erőszakos lázadás is a hatalom hivatalos ünnepeket és hétköznapi fegyelmet magába foglaló hierarchikus világa ellen. Csak ezzel a térszerű látással ismerhető fel, hogyan idéz elő egy kirekesztő mechanizmus, amely kizár és elnyom, egyúttal nem semlegesíthető ellenhatásokat.”

Tompa Andrea részletesen bemutatja az olasz és velencei karnevál, a *commedia del'arte* mellett az ennek megfelelő orosz népi hagyomány, a farsang, a vásári mutatvány megjelenését az orosz századelő képzőművészetében és színházában. Nabokov drámájában az antikvárius Dandilio egy, a régi időkből fennmaradt farsangi maszkot ajánl föl a forradalmár költőnek, Kliannak, hogy elmenekülhessen. A karnevál idején játszódik Jevrejinov *Самое главное* (Ami a legfőbb) című négyfelvonásos színpadi műve is, amelynek a külföldi fordításokban gyakran *A boldogság komédiája* címet adják. (Ahogy korábban említettem, Brian Boyd a maga interpretációjában a *Morn úr tragédiáját* a *boldogság tragédiájának* nevezi.) Nabokov elvileg ismerhette Jevreinov 1921-ben írt drámáját a *Morn úr tragédiájának* megírása előtt is, mivel az megjelent két kiadásban, és eljuthatott a berlini könyvkereskedőkhöz. A drámát Jevreinov emigrációját követően nagy

sikerrel játszották Európában, Olaszországban Luigi Pirandello vitte színre és eljutott a tengerentúlra is, 1926-ban játszották a Broadway-en, és *La Comedie du Bonheur* címmel film is készült belőle.

A *Morn úr tragédiája* akár úgy is olvasható, mint kongeniális válasz Jevreinov nagy hatású színpadi művére és színházi gondolkodására. Jevreinov művének első felvonásában egy bútorozott szobákat kiadó ház egyik helyisége jelenik meg egy orosz vidéki városban, ahol a lakók mind boldogtalanok. A második felvonás helyszíne a helyi színház, ahol épp próbálják Sienkiewicz *Quo vadis?* című regényének színpadi változatát, igencsak szegényes díszletekkel és igencsak banális színészi hozzáállással – a művészet magasztos céljainak elkötelezett rendező küzdelme a provinciális adottságokkal a szórakoztató jelenetek során alkalmas arra, hogy elidegenítse a nézőket a színház médiumától. Nabokovnál is a boldogtalanság kronotoposza jelenik meg elsőként: Tremens szobája, ám ez a tér, ez a polgári lakás látszólag nem sokban különbözik Midia lakásától, mely a boldogság pezsgőbuborékaiban úszik. Jevreinovnál a főhős egy, a dráma során négyféle alakban is megjelenő különös alak, aki először jósként „épül be” a lakók közé, és a jóslás hókuszpókuszaival valamint modern pszichológiai eszközökkel (pl. hipnózissal) kideríti az egyes lakók boldogtalanságának néha önmaguk számára sem tudatosított mélyebb okát. Majd ezt követően színházi impresszárióként jelenik meg a vidéki színház próbáján, a nézőtérén, a sötétben figyel, majd csábító ajánlatot tesz a színészeknek: be kell költözniük a panzióba, és kinek-kinek el kell játszania azt a szerepet, amely a lakókat személy szerint boldoggá teszi. Pl. a szerelmes szerepeket alakító színészt a csúnya vénkisasszony mellé osztja be, hogy hitesse el vele: beleszeretett. A színész felesége pedig az öngyilkosságra hajlamos joghallgatóval hiteti el ugyanezt. Jevreinov eljátszik egy kísérletet a színpadon, melynek során azt kérdezi, vajon színházi eszközökkel boldoggá lehet-e tenni az embereket. A maga módján Nabokov ugyanezt kérdezi, hiszen Morn

inkább csak eljátssza a Király szerepét, valódi énje máshol van. Úgy tűnik, Jevreinov válasza a kérdésre pozitív: az előadás végén a színészek, szereplők, sőt egyes tudósítások szerint maga a közönség is egyetlen nagy karneváli ünneplésben, boldog közös mulatságban egyesül. Nabokovnál viszont a tragédia oka éppen az, hogy Morn színházat csinál a hatalomgyakorlásból, összekeveri a művészetet a való élettel. Alekszandr Danyilevszkij kutatásai⁹² szerint ugyanakkor Jevreinov drámája maga is paródia: válasz Gorkij *Éjjeli menedékhely* című művére. Danyilevszkij szerint a három különböző személyiséggel és névvel megjelenő, a boldogítás céljából három nővel is házasságra lépő, és egyiktől sem elváló főhős alakjában magára Gorkijra ismerhetett a korabeli néző. A dráma alcíme: „*kinek komédia, kinek pedig dráma*” (для кого комедия, а для кого и драма), valamint az a körülmény, hogy a boldogítani kívánt szereplők közül az egyik a darab végén öngyilkosságot kísérel meg, jól mutatja, hogy Jevreinov is tudatában volt a „járulékos veszteségeknek”. A művész nem Isten, hogy tökéletes világot hozzon létre, és mindenki bajára megtalálja a gyógyírt. Nabokovnál pedig a Király, a politikai szereplő vall kudarcot a boldog ország utópiájának megvalósításával. Jevreinov a bohózat, a commedia dell'arte, a karnevál eszközével hatástalanítja a színházi realizmus Sztanyiszlavszkij által képviselt esztétikai utópiáját, de úgy, hogy a saját verziójával helyettesíti: az életet ábrázoló, az élet valóságát a színpadon bemutatni igyekvő törekvések helyett a színház mint olyan primátusát hirdeti, a színházi átalakulás, a mimikri hatalmát a stagnáló, megrekedő élet fölött. Jóllehet – ahogy ezt más kutatókhoz hasonlóan Tompa Andrea is kimutatja, Jevreinovnak a természetre is kiterjedő „pánteátrális” felfogása nagyon hasonló Nabokov kozmizmusához és meggyőződéséhez, hogy a művész az alkotás során a teremtet utánozza, Nabokovnál mind a boldogság, mind pedig a színház/művészet jóval relativisztikusabb fogalmak. A *Morn úr tragédiájában* minden szereplő sorsa függ a többi

92 Александр ДАНИЛЕВСКИЙ: Николай Евреинов. «Самое главное» – «На дне» <http://www.trediakovsky.ru/samoe-glavnoe-na-dne> (Utolsó látogatás 2017. jan. 10.)

szereplőjétől, az ő drámáját a folyamatos változások, és változásokat, elmozdulásokat generáló újabb változások jellemzik. Jevreinovnál a szereplők nem lépnek át egy határt: a színész nem zökken ki a szerepéből, nem szeret bele például az általa boldogítani kívánt „páciensbe”, csak egy illúziót kínál neki, de a dráma logikája szerint már ez az illúzió is elég ahhoz, hogy a boldogtalan ember jobban érezze magát. Sőt, Jevreinovnál ez az illúzió az, „ami a legfőbb” (*самое главное*). „Ha nem tudunk boldogságot adni a szerencsétleneknek, kötelességünk legalább annak illúzióját adni nekik...” (Если мы не можем дать счастья обездоленным, мы должны дать хотя бы его иллюзию) - mondja a darabban a főhős. Jevreinov pedig így interpretálja a darab célját: „És a drámám ... arra törekszik, hogy ezt az erkölcsi imperatívuszt meggyőző, pozitív – bár szigorúan színházi – értelemben oldja meg. Ennek eredményeképpen megmutatkozik, hogy az illúzió az »élet színpadán« sokkal tartósabb, mint a színházban, amiből az következik, hogy az »irgalom színészeinek és színésznőinek« fontos társadalmi szerepet kell betölteniük a közeljövőben.”⁹³ Nabokovnál viszont éppen az illúzióért fizetnek súlyos árat a szereplők, akik sokkal instabilabbak, változékonyabbak, bizonytalanabbak, mint Jevreinov maszkjaikat sűrűn cserélő kreatúrái. Kétségtelen, hogy Nabokov sokat tanulhatott Jevreinovtól a különböző perspektíváknak egy művön belül történő alkalmazása terén, már attól kezdve, amikor 12-13 éves korában látta Szentpéterváron Jevreinov híres, az orosz és az egyetemes színháztörténetben is korszakalkotónak számító Gogol-rendezését, ahol Jevreinov *A revizor* 5 felvonását 5 különböző színházi iskola, rendezői felfogás imitációja és paródiája révén állította színpadra.

Ugyanakkor azonban a különbségek legalább olyan fontosak kettejük esztétikai felfogása között, mint a hasonlóságok. Nabokov nem tulajdonít olyasfajta társadalmi

93 „И моя пьеса (...) пытается разрешить этот нравственный императив в убедительном (хотя и сугубо театральном), положительном смысле. В результате оказывается, что иллюзия на “сцене жизни” куда прочнее, чем на сцене театра, откуда следует, что “актерам” и “актрисам милосердия” должна принадлежать в ближайшем будущем важная социальная роль.”А. ДАНИЛЕВСКИЙ i.m.

funkciót a művészetnek, mint a fenti idézet tanúsága szerint Jevreinov. A fenti idézet részben azt is segíthet megérteni, hogy Jevreinov, aki nem volt szocialista, hogyan állhatott mégis a szovjet propaganda egyik legsikeresebb akciójának élére, hogyan vállalhatta el (valószínűleg épp a boldogságról szóló drámája írása közben) a Nagy Októberi Szocialista forradalomnak nevezett bolsevik hatalomátvétel 3. évfordulójára rendezett grandiózus színházi esemény megrendezését. Aligha valószínű, hogy Nabokov, aki a szintén emigrálni kényszerülő Jevreinovval később Párizsban személyesen is találkozott, valóban osztotta volna annak művészetéről vallott felfogását.

Alekszej Medvegyev *Перехитрить Набокова*⁹⁴ című könyvében mind az irodalomtörténeti és életrajzi tények, mind pedig az egyes művek összevető elemzése révén mutatja be a Jevreinov-hatást Nabokov életművében. Medvegyev nem említi a *Morn úr tragédiáját*, viszont más Nabokov művekben, a Párizsban keletkezett *Az eset* és *A Valcertalálmány* című drámákban kimutatja az *Ami a legfőbb* hatását, pontosabban Nabokov polémiaját Jevreinov drámájával. A *Nevetés a sötétben* és az *Adomány* című regényekben pedig szinte szó szerinti Jevreinov-átvételekre mutat rá. A Jevreinov-hatás kérdése azért olyan összetett, mert Jevreinov színházelméleti írásai, filozófiai esszéi nemcsak rendkívül szerteágazó érdeklődést, tájékozottságot mutatnak, hanem nagyfokú változékonyságot, valamint a különböző tudományterületekről vett adatok és ismeretek kezelésének önkényességét is. Szergej Sztahorszkij *A XX. század elejének orosz színházi utópiája* című monográfiájának Jevreinovval foglalkozó fejezetében⁹⁵ többek között arról is ír, miképpen egyesül Jevreinov gondolkodásában az utópikus eszképzizmus, a valóságtól való folyamatos menekülés a hedonizmus határát súroló eudemonizmussal, azaz boldogságkereséssel. (Jevreinov egyik kései, már Párizsban írt esszéje Epikurosz tanításaival foglalkozik.)

94 Алексей МЕДВЕДЕВ: Перехитрить Набокова. http://thelibrary.ru/books/medvedev_aleksey/perehitrit_nabokova-read.html Utolsó látogatás: 2016. nov. 29.

95 Сергей СТАХОРСКИЙ: *Евреинов и утопия «Театра для себя»* In: *Русская театральная утопия начала XX века*. Свободное Издательство, Москва, 2007. 239-274. о.

Vagyis nemcsak drámáit, hanem egész életművét és gondolkodását áthatotta a boldogság titkának a kutatása. Politikai nézeteiben – az adott korban nem egyedülálló módon – keverednek a szocialista eszmék és az arisztokratizmus. Az arisztokratizmus, mutat rá Sztahorszkij, nem annyira világnézet volt nála, mint inkább az individualitás valamifajta túlzó kiterjesztése, abszolutizálása. A demokráciát és a polgári rendet elveti, mivel úgy értékeli, hogy demokratikus viszonyok és piaci körülmények között a színház kommercializálódik és megszűnik létezni. Jevreinov még emigrációja előtt írt esszéiben és drámáiban is magasztalja a despotákat, akiket az „élet rendezőinek” tekint. Medvegyev emeli ki, hogyan parodizálja Nabokov *Az eset* című drámájában Jevreinov „életalkotó” eszméit, különösen, ami „az élet ízének” jevreinovi metaforáját illeti, és ennek kapcsán idézi Jevreinov egyik legtöbbet hivatkozott alapművének, *A színház mint olyan* (Театр как таковой) című könyvnek a *Teatralitás mint étvágy* (Театральность как аппетитность) alfejezetét: „A teatralitás olyan ízletes mártás, amivel még a saját apánkat is képesek vagyunk megenni.” (Театральность это такой вкусный соус, под которым можно съесть родного отца.) Sztahorszkij szerint míg Jevreinovnak tökéletesen igaza van abban, hogy felfedezi a játékok, rituálék, szertartások közös genetikai gyökerét, súlyosan téved, amikor ezt a genetikai, történeti hasonlóságot tipológiai azonosságként kezeli. Ez a kategória-hiba vezet nála a színház fetisizálásához, az utópikus gondolkodáshoz, valamint ahhoz is, hogy bolsevik megrendelésre megrendezze a Téli Palota ostromát.

Ahogy V. D. Nabokov visszaemlékezéseiben is olvasható, a Romanov-dinasztia bukása okozta hatalmi vákuumban óriási küzdelem folyt a baloldalon a vezető szerepért. Az Ideiglenes Kormány megbuktatása sem hozta meg automatikusan a Lenin vezette bolsevik párt erős legitimációját, a párt évekig kereste és változtatta identitását ebben az ideológiai küzdelemben. James Von Geldern *Bolsevik fesztiválok 1917-1920* (Bolshevik Festivals 1917-1920) című művében azt a (nem túl hosszú ideig tartó) folyamatot elemzi,

ahogy a progresszív művészet és a hatalomra törő politika egymásra találtak és egymást erősítették a legitimációért folytatott harcban:

„A kulturális folyamatok dinamikusak és kreatívak voltak, akár a forradalom, amelyet reprezentálni igyekeztek. Az új szocialista politikai gyakorlat felvirágoztatta az ünnepségeket, melyek révén a bolsevik mítosz folyamatosan fejlődött. A fesztiválok, a propaganda más médiumaival együtt lehetővé tették, hogy a párt olyan új identitásokat alakítson ki, amelyek legitimálhatták hatalmát, és hozzájárultak ahhoz a bonyolult átmenethez, melynek során egy ideológia-vezérelt földalatti csoportosulásból vezető hatalommá vált. (...) Ami igazán lenyűgöző, az egymásra hatásuk volt és az, ahogyan kölcsönösen inspirálták egymást. A művészek olyan lehetőségeket kaptak, amelyekről nem is álmodhattak korábban, és amelyek hamarosan meg is szűntek létezni; a politikusok pedig gyakran affirmatív módon újraalkotott formákban látták viszont programjukat és mozgalmukat. A Forradalom, szemben az abban az időben érvényben lévő marxista tanítással, nem volt történelmileg determinált jelenség; állandó újraértelmezésen ment keresztül, és a meghatározó szereplők nem mindig törődtek a forgatókönyvvel.”⁹⁶

Mivel a bolsevik ideológia tagadott minden, a cári korszakhoz köthető értéket, valamint teljes egészében aláásta az Ideiglenes Kormány tekintélyét, nem jelenthetett meg úgy, mint a megelőző korszak folytatója, a politikai hatalom örököse. A bolsevik politikai identitás a kezdet mítoszára („a myth of origin”) tudott csak építeni, egy olyan kezdetére, amelyből a jövő sarjad. Ezért volt szüksége a forradalom mítoszára, egy olyan

⁹⁶ „The cultural process was dynamic and creative, like the revolution it sought to represent. New socialist practices sprang to life in celebrations; and the Bolshevik mythos continually evolved. Festivals, along with the other propaganda media, allowed the party to develop new identities that would legitimize its rule, and assist its difficult transition from a revolutionary underground inspired by ideology to a ruling power. (...) What is fascinating is to observe their interaction and their influence on one another. Artists were given opportunities that they could not have dreamed of before and that would soon cease to exist; politicians saw their program and movement imagined in new, often salutary, ways. The Revolution was not, contrary to the Marxism current during that time, a historically determined occurrence; it underwent constant redefinition, and the leading actors were not always aware of the script.” James von GELDERN: *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993. 12. o.

monumentális alaptörténetre, mint a nagy francia forradalom idején a Bastille lerombolása volt.

Az, hogy mennyire fontos volt ez a mítosz, kitűnik Lunacsarszkijnak, a párt egyik fő ideológusának egy 1920-as cikkéből is, melyben a francia forradalomra hivatkozik legfőbb mintaként, amikor az új bolsevik ünnepekkel, a május elsejével és október 25-ével (a „nagy októberi forradalom” napja a régi naptár szerint) kapcsolatos tapasztalatait, valamint elméleti és gyakorlati iránymutatásait papírra veti. Lunacsarszkij a demokráciát úgy képzei el, mint olyan berendezkedést, ahol a tömegek szabadon élnek, és a tömeg ezt az érzést a népünnepélyeken élheti meg. Robespierre-re hivatkozik, aki szerint ehhez arra van szükség, hogy a tömeg önmaga számára látványossággá váljon. Lunacsarszkij, bár ahogy írja, sok jó példát is látott korábban az ünnepi rendezvényeken, és tisztában van vele, hogy az orosz éghajlat nem igazán alkalmas a szabadtéri programokhoz, összességében mégsem elégedett az új ünnepek színvonalával, mivel azok elmaradnak a francia eszményképektől. Lunacsarszkij egyértelműen a katonai parádék mintájára gondolja megszervezni a népünnepélyeket, mivel a nép szerinte még nem elég öntudatos ahhoz, hogy önmagától is spontán módon egyszerre tudjon cselekedni. A meneteket, a közös éneklést, a nagy közös „gimnasztikai manővereket” („гимнастические маневры”) a rendezőknek afféle békebeli hadvezérekként kell megtervezni és megvalósítani. Lunacsarszkij kitér tovább az olyan aktuális körülményekre is, mint hogy a polgárháborús időkben mind az élelem, mind pedig a közlekedési lehetőségek szűkösek, de ettől függetlenül a népünnepélyeket stratégiai fontosságúnak tartja, és írásaiban ki is dolgozza az ünnepekre vonatkozó részletes terveket.⁹⁷

Mivel azonban a Bastille bevételéhez hasonló erős, látványos és egyértelmű forradalmi akció nem történt 1917 novemberében, a Téli Palota bevétele és az Ideiglenes

97 ЛУНАЧАРСКИЙ: О народных празднествах <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-massovyh-prazdnestvah/o-narodnyh-prazdnestvah> (Utolsó látogatás: 2017. jún. 20.)

Kormány tagjainak letartóztatása előre kitervelt és ravaszul végrehajtott katonai puccs volt, nem pedig valódi népfölkelés, a mítoszt utólag kellett megkonstruálni. Az ötlet, hogy a Téli Palota bevétele szolgáltassa az alapot ehhez, Dmitrij Tyomkintól, a kitűnően képzett zeneszerzőtől és zongoraművéstől származott, aki abban az időben a petrográdi katonai körzet politikai vezetőségében dolgozott, és jól ismerte Jevreinovot. Tyomkin korábban többek között a Mir Iszkussztva csoport két neves tagjának, Jurij Annyenszkijnek és Msztyiszlav Dobuzsinszkijnek (a gyermek Nabokov rajztanára) részvételével az új bolsevik ünnep, a Május Elseje tiszteletére szervezett már hasonló tömegrendezvényt.

Von Geldern szerint a színhátnak az ünnepben betöltött szerepe magyarázza a legjobban, hogy a nem-materialista, nem komoly, és abszolút nem bolsevik Jevreinov miért rendezhette meg a leghatásosabb és legmitikusabb forradalmi fesztivált. A szimbolistákkal ellentétben ugyanis, akik a színházat annak rituális gyökereihez kívánták visszavezetni, Jevreinov a színházat a játék princípiuma felől közelítette meg, és hitt a színháték jótékony erejében, és abban, hogy a játék segít új identitások megalkotásában és új szabályok szerint való viselkedés kialakításában. A játékbán elkövetett hibáknak nincsenek következményei, ezért a játék alkalmas arra, hogy biztonságosan fejlesszen ki jó életgyakorlatokat. Ugyanakkor Von Geldern is felhívja a figyelmet arra az ellentmondásra, ami a Jevreinov által színpadra állított események és a valóság között mutatkozott: azon a bizonyos napon a Palota Tér volt Szentpétervár egyik legnyugalmasabb pontja, mivel a bolsevikok sokkal inkább a vasútállomások és a postahivatalok megszerzésével voltak elfoglalva, kisebb-nagyobb konfliktusok ezeken a helyeken alakultak ki. Bár Lenin mindenáron be akarta venni a Téli Palotát, a parancsnokok nem siettek ezzel annyira, el akarván kerülni az értelmetlen vérontást inkább a védők megadására játszottak. A következő napon a védők fokozatosan adták fel állásaikat, és a Vörös Hadsereg számbeli fölénye révén jóformán puskalövés nélkül foglalta el a Téli Palotát. A Jevreinov által rendezett előadás 8000

statisztája számban jóval meghaladta a történelmi esemény szereplőinek számát. A történelem dramatizálása, a valós tények átírása a fesztiválok forgatókönyvében bevett gyakorlat volt; ahogy Von Geldern fogalmaz: „Ahogy a bolsevikok feláldozták régi elveiket az új identitás érdekében, épp úgy áldozták fel a rendezők is a történelmi igazságot a mítosz érdekében.”⁹⁸

Jevreinov a Palota Téren két nagy színpadot állított föl, az egyikben az Ideiglenes Kormány szereplői tűntek föl, vele szemben pedig a vörösök, a katonák és munkások színpada állt. Jevreinov az események közötti váltásokat óriási lámpákkal oldotta meg. Színpadra írta át a történelmet, átalakította a valóságot valami nagyszabásúbbá, teátrálisabbá. Az Auróra ágyúi csak az előadásban dördültek el grand fináléként, és a százezer néző előtt zajló tömegjelentekben valószínűleg több személy sérült meg, mint a valóságban, mégis Jevreinov verziója határozta meg hosszú évtizedekig a szovjet blokk lakóinak történelmi tudatát. A grandiózus drámai előadással párhuzamosan film is készült a produkcióról, amely később alapul szolgált Eizenstein híres, 1927-es alkotásához, a *Tíz nap, amely megrengette a világot* című filmhez. Mai fogalmainkkal azt is mondhatjuk, hogy Jevreinov minden idők egyik legsikeresebb emlékezetpolitikai manipulációját hajtotta végre, és a „сверхмьт”, az Abszolút Bohóc vidám „felhőjátékával” hozzájárult egy olyan művészetpolitika térnyeréséhez, melyben az ő zsenialitásának és invenciózusságának már nem maradt hely. És nem csak az övének: néhány év múlva Tyomkinnal, a producerrel, és Jurij Annyenkovval, a díszlettervezővel együtt Jevreinov a párizsi emigrációban kötött ki.⁹⁹

Mind Medvegyev, mind pedig Sztahorszkij kitér rá, hogy Jevreinov emigrációja

98 „Just as Bolsheviks sacrificed old principles in the interest of a new identity, directors sacrificed historical veracity in the interests of myth.” James von GELDERN i.m. 178.

99 Tyomkin, azaz ahogy később Amerikában írták a nevét, Dimitri Tiomkin az ötvenes években az Egyesült Államok egyik legelismertebb és legjobban fizetett filmzeneszerzője lett, dolgozott többek között Frank Caprával és Fred Zinnemannel, négyszer kapott Oscar-díjat és hétszer Golden Globe-ot. A párizsi Orosz Színházban pedig Annyenkov díszleteiben állították színpadra nagy sikerrel a harmincas évek végén Nabokov *Az eset* és *A Valcer-találmány* című drámáit.

után elvesztette a színház varázslatos, már-már csodatévő erejébe, a valóságnak színházi eszközökkel történő átváltoztatásába vetett hitét. Alakja és munkássága nemcsak (és véleményem szerint nem is elsősorban) abban segíthette Nabokovot, hogy megszabadulva a nosztalgikus attitűdtől ráleljen az irodalmi siker titkára, ahogy Medvegyev feltételezi, hanem intő például szolgálhatott arra is, mire képes a politikai célok szolgálatába állított művészet és mindenfajta utilitarista, az élet átalakítását, avagy az „életalkotást” célul kitűző művészetfelfogás. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk, Nabokov előszeretettel állítja középpontba és leplezi le korának művészetről alkotott hiedelmeit és mítoszait – és e művek sorában az első a *Morn úr tragédiája*.

6. A magányos király témamotívuma a későbbi művekben

Nabokov drámája nem ábrázolja a forradalmat, viszont rámutat a történelmi emlékezet és a mítosz fentebb már vázolt összefüggésére. A Királyt, de ellenfelét a felkelők vezetőjét, Tremens-t sem a maga valóságos emberi alakjában látja a tőle iránymutatást váró, az őt követő tömeg. Csak a rengeteg emberi és anyagi áldozattal járó iszonyatos vérengzések és pusztítások után ébrednek rá a forradalmárok, hogy Tremens-szel valami baj van, a saját lánya, Ella, aki elveszíti a kisbabáját a harcok során, mondja ki: az apja megőrült.

Tremens egyike az első, örülettel határos obszesszióval küzdő avagy teljesen őrült hősök hosszú sorozatának Nabokov életművében. A *Valcer-találmány* (Изобретение Вальса) című Párizsban írt, ott nagy sikerrel színre is vitt, és később Amerikában angolul is megjelentetett drámában a főszereplő Salvator Waltz, az elvetélt költőből lett feltaláló olyan eszközzel keresi fel a hadügyminisztert, amely képes távirányítással tetszőleges nagyságú objektumot egy szempillantás alatt porrá és hamuvá változtatni. (Az angol kiadás előszavában Nabokov külön is hangsúlyozta, hogy a drámát egy évvel az atombomba

feltalálása előtt írta.) A főhősről aztán kiderül, hogy teljesen bolond, és nincs semmiféle találmánya. Az elhatalmasodó hatalomvágy egyike a súlyos téveszméknek és személyiségtorzulásoknak Nabokovnál.

A sok más visszatérő motívumhoz hasonlóan a magányos király alakja is többször fölbukkan az életműben. Nabokov *Solus Rex* címmel regényt is készült írni, ennek kézirata Párizsban veszett el, azonban fennmaradt a regényből egy elbeszélésként megjelentetett, azonos című részlet. A *Gyér világ* című regény egyik főszereplője is menekülő király, akinek otthoni palotáját titkos menekülő útvonal köti össze a Királyi Színházzal; továbbá a *Baljós kanyar* című regény főhőse, Krug professzor is az államhatalom által üldözött arisztokrata.

A *Solus Rex* című elbeszélés egy északi királyságot imitál egy ugyancsak meghatározhatatlan történelmi korszakban. A főhős a Király, akinek nincs neve, a sakkfigura betűjelével, a K.-val hivatkozik rá a narrátor. K. számára az uralkodás nyűg és teher, nem is őt illette volna a trón, hanem unokatestvérét, Adulfot, azaz Duli herceget. A kivételes intelligenciával, kifinomult művészi érzéssel megáldott Adulfot folyamatos szexuális kicsapongásai, teljesen gátlástalan életvitele és felforgató nézetei miatt megölik az udvari cselszövők. Adulf és K. nézetei a történelemtől látszólag nagyon hasonlóak, bár Adulf részéről e nézetek hangoztatása inkább arra szolgál, hogy tesztelje unokatestvére gondolkodását. Szempontunkból az az érdekes, hogy ezek a parodisztikusan előadott nézetek nagyon hasonlóak azokhoz a gondolatokhoz, melyeket Morn az öngyilkossága előtt fejt ki a titkárának, Edminnek: „... országunk élete, mint valami kételtű, fejét az egyszerű északi valóságba emeli, hasa viszont belesüpped a mesébe, a sűrű, tenyésző varázslásba. Nem véletlen, hogy nálunk minden egyes mohos kő, minden egyes vén fa legalább egyszer részese volt valamilyen varázseseménynek.”¹⁰⁰ K. aztán részt vesz

100 Vladimir NABOKOV: *Solus Rex* In: Uő: *Első szerelem. Összegyűjtött elbeszélések II.* Európa Kiadó, Bp. 2015. 310. o. Soproni András fordítása

azokban az intrikákban és politikai manőverekben, amelyek látszólag a nép körében egyébként népszerű trónörököszt igyekeznek jobb belátásra és uralkodóhoz méltó viselkedésre rábírní. A változást valójában csak értelmiségiek egy kis csoportja szorgalmazza, sem a nép, sem a hadsereg, akiknek valóban okuk lehetne Adulf eltávolítására. K., aki elvi alapon szorgalmazza az állami erkölcsök megjavítását, végül azon veszi észre magát, hogy belegabalyodik az Adulf likvidálását célzó összeesküvés hálójába. Míg Morn boldogan hal meg a villa teraszának üvegajtaján kilépve, K. rosszul lesz a felismeréstől, hogy Adulf megölése esetén neki kell elfoglalnia a trónt, és elhagyja az erről tanácskozó gyűlés díszletszerű helyszínét, ám az ő távozása, minden émelygése ellenére a hatalomba – a halálos alku által megszerzett hatalom poklába - vezeti: „Ahogy K. az ajtó felé tartott, az a lidérces érzés fogta el, hogy az csak rá van rajzolva a falra, hogy a kilincs *en trompe-l'oeil*, és nem lehet kinyitni. De hirtelen igazi ajtó lett belőle, s ő egy ismeretlen fiatalember kíséretében, ki kulcsköteggel kezében, házi papucsban egy másik szobából lépett ki, elindult lefelé a hosszú, sötét lépcsőn.”¹⁰¹

Az összeesküvés hamissága, a látszatokból szőtt háló, amellyel a résztvevők igazolták a maguk motivációit és szándékait, színházi metaforákban jelenik meg. A hatalom kulisszái sötétek és véresek, és a hatalom forrása immár nem a varázslat, hanem a halálos bűnt elfedő vagy azt igazoló tömegkommunikációs manipuláció. Morn még autonóm szereplő, aki a drámában belső fejlődésen megy át, szembenéz a saját korlátaival, a saját illúzióival. K. egy fiatal tudósjelölt, aki árván nő föl, és akit nevelője, a gróf saját politikai játszmájának bábjává tesz, ezért is nincs neve. Miközben buzgón tanulmányozza a történelmet, és stúdiumai révén úgy érzi, kompetens az állam sorsának alakításában, nem veszi észre azt a sakktáblát, amelyen a végzete felé tolja őt egy nála jóval agyafürtebb játékos. A játékot nem ő találja ki, és még csak ahhoz sincs elég ereje és belső tartása, hogy tiltakozzon a rá osztott szerep ellen. Ezzel szemben a *Morn úr tragédiája* végén a halálban

101 NABOKOV: *Solus Rex* im. 336. o.

a Király és Morn egyek lesznek, az eszménykép azonos lesz egy pillanatra a valódi képpel.

IV. ELBŰVÖLŐ LÁTVÁNYOK – A KÉP HATALMA

A költői érzékelés, a poétikai percepció tapasztalatának és problémájának kitüntetett szerepét Nabokov indulásakor a disszertáció első fejezetében mutattam be. Ebben a fejezetben részben a téma további kibontása történik: Nabokov irodalmi kép-alkotásának és a képi médiumok irodalmi reprezentációinak szerepét vizsgálom a boldogságkonstrukciók vonatkozásában az orosz korszak műveiben. A Nabokov-kutatásban több monográfia is született, amelyek részletesen tárgyalják Nabokov prózájának, főleg regényeinek viszonyát a képi médiumokhoz, a festészethez és a filmhez, és a Hetényi-monográfia is az invariáns motívumok között tartja számon és részletesen elemzi az egyes regényekben többek között a fénykép, a festmény, a film, a fény, a különböző színek, a tükör motívumait.¹⁰² A vizualitás számára oly meghatározó szerepéről Nabokov maga is részletesen beszámol a *Szólj, emlékezet! Második fejezetében*, amely egyúttal az édesanyja portréja is, mivel mind szinesztéziás látása, gyerekkori látomásai, álmokképei, természetimádata, mind pedig az első festészeti leckék édesanyjához kötődtek, vele rokon attitűdöket és képességeket mutatnak. Azért tárgyalom mégis ezt a témát a boldogságkonstrukciók politikai aspektusával foglalkozó fejezet után, mert több jel is arra mutat, hogy a *Morn úr tragédiájának* írása közben tudatosodik Nabokovban a részletek és a vizuális mintázatok ábrázolásában rejlő hatalmas poétikai lehetőség. A látás mint a szemléltető a kozmossszal (avagy Maurice Merleau-Ponty kifejezésével „a világ húsával”)

102 A jelentősebb munkák: Alfred APPEL, Jr. : *Nabokov's Dark Cinema*, Oxford University Press, 1974.; Barbara WYLLIE: *Nabokov at the Movies*, Jefferson, North Carolina, London., McFarlands, 2003., Gerard de VRIES and Donald Barton JOHNSON: *Nabokov and the Art of Painting*, Amsterdam University Press, 2006., Gavriel SAPHIRO: *The Sublime Artist's Studio: Nabokov and Painting*, Evanston, Northwestern University Press, 2009.

összekötő testi (neurobiológiai) adottság és mint kulturálisan meghatározott, tanult képesség pályája kezdetétől élénken foglalkoztatta Nabokovot.

Ebben a fejezetben azt a széles és bonyolult spektrumot próbálom megragadni, amely a boldogság fizikai és mentális képeivel áll összefüggésben Nabokov orosz korszakában. Valamint annak a folyamatnak az egyes állomásait igyekszem meghatározni, melynek során az eksztatikus, individuális vizuális érzékelés narratív leképezése mellett megjelenik a képnek mint kulturális adottságnak a témája, valamint az érzékelés egyénenként változó módjai mind a saját mentális képek, mind pedig a tágan értelmezett kulturális közeg vizuális jeleinek vonatkozásában. A boldogsággal kapcsolatos várakozások, vágyak, hitek és tévhitek képi jelölést is kapnak, sőt nem egyszer ellenpontoszza az egyes művekben a cselekmény narratív síkját a vizuális mintázatok szemantikai síkja. Az esztétikai percepció problémaköre egyre inkább kitágul, mind összetettebb és egyre rétegzettebb kontextusokba kerül.

A fejezet végén az *Adomány* és a *Meghívás kivégzésre* című regények elemzése során az irodalmi portré műfaja kerül fókuszba, és ennek kapcsán tematizálódik az irodalom ambivalens szerepe a kollektív kulturális képek létrehozásában, fenntartásában és értelmezésében; valamint az író mint individuum lehetőségei egy olyan közegben, ahol a médiumot kisajátítja a politikai hatalom, ily módon a művészeti médium használatának módozata élet és halál kérdése lesz. A regények értelmezésében nélkülözhetetlen a víz összetett, és számos Nabokov-műben alapvető jelentőségű szimbolikájának elemzése. A valamilyen vízfelületen tükröződő csillag a Bunyin-költészet egyik gyakran visszatérő kozmikus metaforája.. A víz mint természetes tükör, mint fényvezető, vagy mint a jeleket olvashatatlaná tévő destruktív elem optikai tulajdonságai folytán is jellegzetes összetevője a nabokovi mintázatoknak. A regényekben a víz tudat-szimbólum is; a víz uralhatósága, az élővizek szabályozhatósága párhuzamba kerül az alkotás szabadságának kérdésével.

Jóllehet ezekben a regényekben nem a boldogság témája áll a fókuszban, a téma nem tűnik el, hanem más fénytörésbe kerül. Mint ezt a későbbiekben látni fogjuk, ahogy Nabokov írói hírneve növekszik az emigráns körökben, úgy válik egyre fontosabb kérdéssé az írói szerep is a művekben. A boldogság mentális képeiről a figyelem áthelyeződik e képek médiumára, az irodalomra. Hans Belting antropológiai megközelítése szerint:

„Minél inkább a médiumra figyelünk egy kép esetében, annál jobban »átlátjuk« irányító funkcióját, és eltávolodunk tőle. Fordított esetben pedig annál inkább felerősödik ránk gyakorolt hatása, minél kevésbé tudatosítjuk a médium képben való részesedését, mintha a kép saját hatalmának köszönhetően létezne. Kép és médium ambivalenciája abban rejlik, hogy viszonyuk minden egyes esetben majdnem korlátlan sokrétűségben alakul újra.”¹⁰³

Nabokov már a húszas évektől kezdve egyre tudatosabban játszik műveiben a kép és az azt hordozó médium viszonyának „korlátlan sokrétűségével”, tematizálja annak kulturális-intézményi-politikai beágyazottságát. Nem csak az irodalom médiumában mint technológiában rejlő „igéző erőt” (Belting) lesz képes mind virtuózabb módon kihasználni, hanem egyúttal e technológia leleplezését is elbűvölő módon gyakorolja.

1. *A Morn úr tragédiájának esztétikai tapasztalata*

Nem sokkal a mű befejezése előtt Nabokov így összegzi tapasztalatait feleségének küldött levelében:

„Amikor tizenhét éves voltam, naponta átlag két verset írtam, melyek mindegyike húsz percemet vette igénybe. A minőségük kétséges volt, de én inkább írtam, és nem törtem magam, mivel úgy

¹⁰³ Hans BELTING: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kelemen Pál fordítása. Kijárat Kiadó, Bp., 2003. 25. o.

gondoltam, hogy kis csodákat alkotok, a csodákon pedig nem kell gondolkodni. Most már tudom, hogy valójában *az értelem az alkotásban – a negatív részecske, az ihlet pedig – a pozitív, de csak ezek titkos egyesüléséből születik meg a fehér fény, a tökéletes alkotás elektromos rezgése.* (Kiemelés tőlem M. Gy.) Most, tizenhét órát dolgozva, egy nap alatt nem tudok megírni harminc sornál többet (amit később nem húzok ki), és ez már előrelépés. (...) Egyre szilárdabban meg vagyok győződve arról, hogy *the only thing that matters* – az életben a művészet. Kész vagyok kiállni a kínai kínzást is, hogy megtaláljak egyetlen jelzőt – a tudományban, a vallásban pedig csak a szín izgat és foglalkoztat, csak a pofaszakállas, cilinderes ember, aki kötélén ereszti le kéményét az első nevetséges gőzmozdonynak, amely áthalad a híd alatt és maga után húzza a kis vagonokat, melyeket betöltenek a hölgyek kiáltásai, a kis, virágos ernyők mozgása, a krinolinok suhogása és nyikorgása; vagy pedig – a vallás területén – a hideg virradatban a tűznél melegedő Péter összeráncolt homlokára és remegő, inas karjaira kúszó árnyékok és vörös visszfények...”¹⁰⁴

А белый блеск, a fehér fény és az elektromosság jelentésköréből vett metaforák, amelyek itt az alkotói folyamat mentális tapasztalatát írják le, azaz a racionális és az irracionális, tudatos és tudattalan impulzusok sajátos, titokzatos, teljes egészében nem átlátható, megérthető együtthatását, amely előfeltétele a tökéletes mű létrejöttének. A fehér fény, az elektromosságnak köszönhető mesterséges fények, új médiumok, információközvetítő berendezések (fénykép, film, rádió, telefon) jelentős szerepet

104 „Когда мне было семнадцать лет, я в среднем писал по два стихотворения в день, из коих каждое отнимало у меня минут двадцать. Качество их было сомнительное, но я лучше писать и не старался, считая, что я творю маленькие чудеса, а при чудесах думать не надобно. Теперь я знаю, что действительно разум при творчестве — частица отрицательная, а вдохновение — положительная, но только при тайном соединении их рождается белый блеск, электрический трепет творенья совершенного. Теперь, работая по семнадцати часов, я в день могу написать не больше тридцати строк (которых я после не вычеркну) и это одно уже есть шаг вперед. (...) Я все тверже убеждаюсь в том, что *the only thing that matters* - в жизни есть искусство. Я готов испытать китайскую муку за находку единого эпитета, — и в науке, в религии меня волнует и занимает только краска, только человек в бачках и в цилиндре, опускающий — за веревку — трубу первого смешного паровоза, проходящего под мостом и влачащего за собой вагончики, полные дамских восклицаний, движений маленьких цветных зонтиков, шелеста и скрипа кринолина; или же — в области религии — тени и красные отблески, скользящие по напряженному лбу, по жилистым дрожащим рукам Петра, греющегося у костра на холодной заре...” in: Владимир НАБОКОВ: *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме.* A kötet jegyzetanyagában. <http://www.rulit.me/books/tragediya-gospodina-morna-pesy-lekcii-o-drame-read-322635-219.html>

játszanak Nabokov egész életművében referenciális jelentésben és úgy is, mint a mentális folyamatok vizualizációi, metaforikus leképezései.

Az idézet második fele pedig a Nabokov számára oly fontos részletekre utal, amelyek révén a drámában is ellenpontosódnak az általánosító boldogság-koncepciók és az azokkal ellentétes ideológiák. Nabokov a levélben mintegy összegzi a művészi megismerés tapasztalatát, amelyet kiterjeszt más típusú stúdiumaira is: a nagy összefüggések keresése helyett figyelmét a jelenségekre összpontosítja, nem is pusztán magukra a tárgyakra vagy az élőlényekre, hanem arra a módra, ahogy egy adott pillanatban a megfigyelő számára mutatkoznak vagy mutatkozhatnak a tudatban, percepcióban, emlékezetben és képzeletben. Kutatási terepe, akárcsak a festőké, a színek, a fények, az árnyékok, valamint az olyan vizuális kölcsönhatások mint a tükröződés és a fényvisszaverődés. A látványok és észlelések folyamatosan változó, tűnékeny világa ez, szemben mindazokkal a vélekedésekkel, elméletekkel és ábrázolásmódokkal, amelyek a biztos alap illúzióját nyújthatják az emberi gondolkodásnak.

A *Morn úr tragédiájában* a Külföldi egy olyan városba érkezik a múltból, amely nagyon hasonlít a szülővárosára: „Kísérteties hasonlóságot látok közte és távoli szülővárosom között – azt a fajta hasonlóságot, amely az igazság és a magas szintű képzelet között szokott lenni”¹⁰⁵ А призрачное melléknév az oroszban a kísértetiesen kívül átlátszót, áttetszőt is jelent, itt nagy valószínűséggel az utóbbi két értelmében szerepel, az emlékezet és képzelet egymástól elválaszthatatlan mentális folyamataira vonatkozik, amely nem csak a művészi fikcióképzés alapja, hanem mindenfajta megismerése is. Ilyen értelemben minden megismerés és minden alkotás a konkrét, személyes emlékezetben gyökerezik.

Már amerikai professzorként Nabokov lényegében megismétli a racionális,

105 „Я нахожу в ней призрачное сходство/ с моим далеким городом родным, — / то сходство, что / бывает между правдой / и вымыслом возвышенным...”

tudományos megismerés és a művészi alkotás egylényegűségéről vallott felfogását a *Good Readers and Good Writers* (Jó olvasók és jó írók) című ars poetikus előadásában: „Úgy érzem, egy regény minőségét hosszú távon legjobban olyan formulával tudjuk mérni, amelyben együtt van a költészet precizitása és a tudomány intuíciója.”¹⁰⁶

2. A transzcendens jele

A fehér fénynek, a színeknek, a színes fényeknek, tükröződéseknek és árnyékoknak ellenpontoszó szembeállítás az idézett levélben Nabokov számos későbbi művében megfigyelhető. Medvegyev mint Jevreinovtól tanult Harlekin-motívumot emeli ki a színes rombuszok lépten-nyomon fölbukkanó mintázatát a Nabokov-szövegekben, hozzátéve, hogy a Harlekin-motívum terjedelme sokkal nagyobb Nabokov életművében, mint Jevreinovnál. A motívumnak a szakirodalomban egyik legtöbbet idézett változata a *Szólj, emlékezet! Tizenegyedik fejezetéből* való, mely a költői megszólalás kezdetét a virai birtok pavilonjával köti össze. A pavilon képe visszatérő álmoként és az álmok „művészi szignójaként” az emlékezőt egész további életében elkíséri: „A borvörös, üvegzöld és sötétkék ólomüveg-rombuszok kápolnaszerű hangulatot adnak ablakszárnyai rácsművének.”¹⁰⁷ („Wine-red and bottle-green and dark-blue lozenges of stained glass lend a chapel-like touch to the latticework of its casements.”)¹⁰⁸

A színesre festett üveg által keltett illúzió azonban nem csak a művészi képzelet szimbólumaként értelmezhető. A színes üvegen megtörő fehér fény a romantikus angol

106 „It seems to me that a good formula to test the quality of a novel is, in the long run, a merging of the precision of poetry and the intuition of science.” Vladimir NABOKOV: *Jó olvasók és jó írók*. M. Nagy Miklós fordítása. In: Nagyvilág, 1995. 3.sz. 256. o.

107 V. NABOKOV: *Szólj emlékezet!* i.m: 228. o.

108 V. NABOKOV: *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. E-book: Vintage International Vintage Books. A Division of Random House INC, New York, 1989. (A motívumot D. Barton Johnson Nabokov színesztéziájával és a műveiben fellelhető szivárvány-motívumokkal köti össze idézett monográfiájában.)

költészet egyik emblematikus motívuma Shelley *Adonais* című, Keats korai halálára írt poémájának 52. versszakából.¹⁰⁹ Somlyó György fordításában: „A sok változva száll, marad az Egy; / a földi árny fut, örök fény az Ég; / *az élet, mint színes ablaküveg, / töri az Öröklét tündöklését, /* míg a Halál szilánkra zúzza. - Légy / halott, hogy amire áhítasz, / elérd! Kövesd a többi! - Róma kék / ege, virág, rom, zene, szó, szobor / kevés zengeni őt, ki már bennük honol.” A magyar fordításában nem jelenik meg a szempontunkból fontos eredeti szembeállítás: 'az élet mint sokszínű üveggömb / töri meg az Öröklét fehér sugárzását'.¹¹⁰ Nabokovnál, akárcsak Shelley-nél a színes fények templomszerűvé teszik a teret, az angol költőnél filozofikus, elvont értelemben, Nabokovnál a konkrét, személyes emlékhöz kapcsolódóan.¹¹¹ A *Szólj, emlékezet! Második fejezetében*, ahol Nabokov a szintetizációs képességéről, „színes hallásáról” is ír, az első általa érzékelt kisgyermekkorú képek sorában ugyancsak feltűnik a fehérrel keretezett színes fények mintázata. Szentpétervári házukban este, lefekvés előtt az édesanyja ékszereivel játszik: „Akkoriban nagyon kicsi voltam, és a ragyogó diadémok, a gyöngysorok és gyűrűk ugyanolyan titokzatosnak és elbűvölőnek tündek, mint a kivilágított város a császári ünnepségeken, amikor a zúzmarás éjszaka puha csöndjében a színes – zafír, smaragd, rubin- villanykörtéből kirakott óriás névjelek, koronák és heraldikai díszítések varázslatos visszafogottsággal izzottak az utcai házak homlokzatának hókontúros párkánya felett.”¹¹²

109 A Shelley-motívumról a romantikus gondolkodásban I. Isaiah Berlin: *What is Romanticism?* c. esszéjét: „Romanticism is the primitive, the untutored, it is youth, life, the exuberant sense of life of the natural man, but it is also pallor, fever, disease, decadence, the *maladie du siècle*, La Belle Dame Sans Merci, the Dane of Death, indeed Death itself. It is Shelley's dome of manycoloured glass, and it is also his white radiance of eternity.” In: *The TLS on The Romantics*. Ed. By Michael Caines and Alan Jenkins, TLS, London, 1999. 1. o.

110 The One remains, the many change and pass;
Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;
Life, like a dome of many-colour'd glass,
Stains the white radiance of Eternity, (kiemelés tőlem – M. Gy.)
If thou wouldst be with that which thou dost seek!
Follow where all is fled!—Rome's azure sky,
Flowers, ruins, statues, music, words, are weak
The glory they transfuse with fitting truth to speak.

111 HETÉNYI Zsuzsa Nabokov-monográfiája más Shelley-művek, mindenekelőtt *A költészet védelme* című esszé hatását is kimutatja Nabokov életművében.

112 V. NABOKOV: *Szólj, emlékezet!* i.m: 36.o.

A mintázat többször felbukkan a korai novellákban is. A *Szentestében*, amikor Szlepcov reggel „kiment a hideg verandára, vidáman reccsent meg lába alatt egy padlódeszka, a fehér padra pedig *paradicsomi paralelogrammaként* (kiemelés tőlem – M. Gy.) vetült a színes ablaküvegek visszfénye.”¹¹³ A mintázat e variációjában a színes tükröződés a jele annak az erősebb valóságnak, melynek időtlen szépségét Szlepcov a tudatát elborító gyász fájdalmában egyelőre képtelen érzékelni.

A Bunyinnak ajánlott *Egy rossz nap* (Обида – A Bad Day) című 1931-ben megjelent elbeszélésben Nabokov több Bunyin-novellát is megidéző módon írja újra a kamaszkori szerelem, a felnőtté válás fájdalmas folyamatának témáját. Shroyer öt Bunyin-novellát sorol az *Egy rossz nap* tematikai és stiláris előképei közé: két azonos, *Первая любовь* (Első szerelem) című írást, az első 1890-ből, a második 1930-ból, a *Кукушка* (Kakukk, 1899), a *На даче* (A dácán, 1895) című darabokat, valamint a bunyini novellisztika egyik csúcspontjának számító, magyarul is hozzáférhető *A szerelem szentsége* (Митина любовь, 1924) című hosszabb elbeszélést. Shroyer olvasatában nem annyira a kamaszkori szerelem témájában folytat irodalmi párbeszédet Nabokov Bunyinnal, ennél sokkal lényegesebbnek látja az orosz vidéki élet irodalmi reprezentációjának hatását.¹¹⁴ Véleményem szerint a tematikai párhuzamok is fontosak, jóllehet ezen a téren Nabokov inkább vitatkozik idősebb pályatársával.

A forradalom előtti Oroszországban játszódó történetben a színes üvegek mintázata akkor jelenik meg, amikor a főhős, Putya, az érzékeny, befelé forduló fiú, aki vendégségben van egy szomszédos birtokon, játék közben rejtekhelyet keresve betér a házigazda verandájára: „Putya odamászott a sokszínű ablakhoz, és feltérdelt a fehér ablakpárkány alatt egy párnára. (...) Milyen jó mulatság lenne így várakozni, és kifelé

113 Слепцов вышел на холодную веранду, так весело выстрелила под ногой половица, и на беленую лавку легли райскими ромбами отраженья цветных стекол.)

114 M. SHROYER i.m. 254-257.o.

nézni a vitrázs színes rombuszain át, ha Tánya.....”¹¹⁵ Putya igyekszik ügyesen játszani, hogy imponáljon a vele elutasítóan viselkedő kislánynak, Tányának, akibe szerelmes; ám a verandára belépő francia nevelőnő, aki mit sem ért a szabályokból, megzavarja őt terve megvalósításában, és mire újra csatlakozhatna a többiekhez, azok már róla teljesen megfeledkezve rég mással vannak elfoglalva. Az elbeszélés első részében pedig a verandajelenet tükör-darabjaként Putya felidézi a laterna magica-vetítést, melyet Péterváron látott, amikor utoljára a vendéglátójuknál járt, ahol megismerkedett Tányával: „A falra függesztett nedves lepedőre vetített fénykörben színes képek jelentek meg”.¹¹⁶ Ám a színes fények varázslata itt is megtörik, mivel a vetítősegéd időnként tévedésből fordítva rakja be a képet Vászja Tucsikov harsány röhögésétől kísérve, aki később Putya riválisa lesz a gyerektársaságban. Az elbeszélés orosz címe sértést jelent, Tánya is, és az elbeszélés végén Vászja is azt vágja Putya fejéhez, hogy „nagyképű”.¹¹⁷ A számára két legfontosabb személy igazságtalan, kiközösítő viselkedése egy magasabb, és az elbeszélés narratív szövetében rejtetten jelenlévő szinten, a Putya számára érzékelhető vizuális környezet síkjába kódolva, a nabokovi szöveguniverzum transzcendens jelének sérülésében, megzavarodásában is tükröződik.

A fehér fény önmagában egyúttal a halál szimbóluma is a korai Nabokov-novellákban; lehet az átlépés semleges, tiszta, minden ráfogástól mentes szín-érzete is, mint a *Csorb visszatérésében*, de a fehér kísérteties, nyomasztó árnyalatot is kaphat, ha a szereplők tudatát a halál hamis kultuszai szállják meg. Az 1924-ben írt *Elégtételben*, (oroszul Мечть 'bosszú', angolul Revenge) egy angol biológiai professzor magánnyomozót fogad, mert féltékeny fiatal feleségére. Az asszonyhoz egy skót lány jár rendszeresen, aki médium, és megidézi neki a halottakat. Egy ízben egy ilyen szeánszon a fiatal feleség viszontlátja egykori ismerősét, Jacket, aki annak idején szerelmes volt belé, de a lány nem

115 V. NABOKOV: *Egy rossz nap*. Soproni András fordítása In: Uő: *Egy naplemente részletei* im. 424. o.

116 I.m. 420.o.

117 Az orosz eredetiben 'ломака', 'kényeskedő, affektáló'; az angol változatban 'poseur' szerepel.

viszonozta a közeledését. Hogy kiengesztelje a halott barátja szenvedőnek képzelt árnyékát, levelet ír hozzá, és hazudik neki, eltúlozza egykori kapcsolatuk mélységét, igyekszik megnyugtatni a szegény kísértetet. Ezt a levelet szerzi meg a magánnyomozó. A bizarr történetben a levelet elolvasó professzor hirtelen meggyülöli csalfának hitt feleségét, és elhatározza, hogy megöli. Külföldi útjáról egy púpos ember csontvázával tér haza, a hajón a bőröndjében szállítja a csontvázat, hogy majd otthon elhelyezze az egyetemi múzeumban. Amikor a vámnál be kell mutatni a bőrönd tartalmát, mindenki megdöbben körülötte. A professzornak ekkor támad az az ötlete, hogy a csontvázat fegyverként fogja használni a felesége ellen. Aznap este, amíg az asszony a fürdőszobában van, beteszi maga helyett az ágyba. A mindenhol kísérteteket látó feleségét a vacsoránál újabb rémtörténetekkel traktálja, úgyhogy mikor az lefekszik, és gyengéden megpróbálja átölelni a férjét, akit egyébként szeret és sajnál (hasonlóan ahhoz, ahogy majd Luzsinhoz ragaszkodik a felesége), a csontvázat öleli meg, és ijedtében szörnyethal. Jack megjelenését a szeánszon „a szedervirágok kísérteties fehérsége” kíséri, a csontváz koponyáját az ágyban szintén „a hold fehér fénye” világítja meg. Majd az elbeszélés végén a professzor előlép rejtekhelyéről, és felkapcsolja a villanyt.

E korai elbeszélés a populáris „pszicho-thriller” maszkjában voltaképpen a századforduló nagy világnézeti krízisére reflektál azzal, ahogy a halállal való visszaélés két módját ütközteti. A pozitivistá természettudomány és a materializmus térhódítása aláásta ugyan a hagyományos vallások tekintélyét, ám nem adott választ az ember transzcendencia iránti igényére. Az egész nyugati világban megfigyelhető volt a spiritualitás új útjainak keresése, a különböző okkultizmusok terjedése, melyek különösen nagy népszerűsége tettek szert az ilyen tanításokra kiváltképpen fogékony Oroszországban.¹¹⁸ Nabokov elbeszélésében egy angol házaspár áthidalhatatlan kapcsolati kríziseként exponálja a

¹¹⁸ E hagyomány kultúrtörténetét dolgozta föl Bernice Glatzer Rosenthal *Az okkult az orosz és a szovjet kultúrában* című monográfiájában. Európa Kiadó, Bp. 2004.

problémát. A férj „nem hisz a szellemekben, és leplezetlenül megveti a fiatal médiumot, azt a sápadt, finom szempillájú skót lányt,” aki időnként meglátogatja a feleségét. A feleség világában „a levegő fantomokkal van tele”, s mivel hisz a létezésükben, az a furcsa érzése támad, mintha megcsalta volna a férjét egy kísértettel. A professzort viszont a felesége vélt hűtlenségének traumája bizonytalanítja el szilárdnak hitt tudományos világképében: „Néha attól félek,” – mondja feleségének a végzetes tett előtt, „hogyan végeredményben a tudományom merő illúzió, hogy a fizika törvényeit csak mi találtuk ki, hogy bármi, az égvilágon bármi megtörténhet. De aki efféle gondolatoknak adja át magát, megtévelylik....”¹¹⁹ A halállal való kettős visszaélés, az okkultizmus veszélyes, lélekromboló fantazmagóriái, sarlatánsága és a tudományos objektivitás abszolutizálása, a halál materialista értelmezése és antihumánus kihasználása, a tényeknek gondolt adatok túlértékelése együttesen fatális következményekkel jár a házaspárra nézve. (Nabokov később, az 1930-ban írt *A szem* című kisregényében részletes és parodisztikus képét adja az orosz értelmiség és az Ezüstkori nemzedékének művészei körében is oly népszerű okkult rituáléknak Wienstock könyvkereskedő spiritiszta szeánszainak leírásában, ahol a kereskedő halott hírességeket, többek között Lenint is megidézi.)

A Csorb visszatérése (Возвращение Чорба – The Return of Chorb) című, 1925-ben íródott novellában szintén a halálhoz kapcsolódik a fehér fény: Csorb felesége a nászútjukon áramütést szenved. Csorb képzeletében az áramütés okozta halál különlegesen tiszta: „Úgy érezte, a felesége halála rendkívül ritka, szinte a csodával határos eset, és hogy semmi se lehet tisztább az üvegbe töltve a legtisztább és legvilágosabb fényt adó elektromos áram ütése okozta halálnál.”¹²⁰ Mint egy modern kori Orpheusz, oly módon szeretné visszaszerezni feleségét a haláltól, hogy fordított sorrendben újra végigjárja

119 V. NABOKOV: *Elégtétel* In: *Egy naplemente részletei*, Márton Róza Krisztina fordítása i.m. 113.o.

120 „Ему сдавалось, что ее смерть – редчайший, почти неслыханный случай, что ничего не может быть чище вот такой именно смерти,-- от удара электрической струи, которая, перелитая в стекла, дает самый чистый и яркий свет.” V. NABOKOV: *Csorb visszatérése* Bratka László fordítása In: *Egy naplemente részletei*, i.m. 225. o.

azokat a helyeket, ahol a feleségével együtt voltak egészen a szállodáig, ahol a nászéjszakájukat töltötték. Csorb nem értesíti a felesége szüleit, a Keller házaspárt a lányuk haláláról, és amikor megpróbálja, már túl késő, nem találja őket otthon. Viszont, hogy teljessé tegye az emlékek megőrzése érdekében a kört, az utolsó éjszakára egy prostituáltat fogad, hogy mellette legyen az ágyban, mintegy imitálva a felesége jelenlétét. Az éjszakai jelenet az *Elégtétel*éhez hasonlít: „Felébredt az éjszaka közepén, oldalra fordult, és meglátta maga mellett a feleségét. Egész bensőjéből szakadt ki a kiáltás. A fehér árnyasszony kiugrott mellőle az ágyból. Az egész testében remegő nő fölkapcsolta a villanyt; Csorb hátát a falnak vetve ott ült a gyűrt lepedőn, és széttárt ujjai közül őrült fénnel izzott az egyik szeme. Azután lassan elvette a kezét az arca elől, és lassan megismerte a nőt.”¹²¹ Nabokov ebben az elbeszélésben is kutatja a halálos veszteség traumájának veszélyességét, azt a folyamatot, ahogy a veszteséggel járó fájdalom eltorzítja a személyiséget. Csorb, abbeli igyekezetében hogy maradéktalanul megőrizze a felesége és a boldogsága emlékét, a fizikai jelenlétéhez kapcsolódó pótlékokkal, protézisekkel igyekszik helyettesíteni; jóllehet tavasz van, ő mégis a régi őszi hangulatokra és látványokra igyekszik rálelni ugyanazokban a városokban, valamifajta időtlen szobrot igyekszik állítani a feleségének az elméjében, egy olyan halhatatlan fantomot, ami csak az övé. Az emléke azonban sehogyan sem tehető jelen idejű valósággá, a meg nem osztott gyász megbosszulja magát: a felesége szülei épp akkor jelennek meg az ajtaja előtt, amikor a prostituált pánikszerűen távozik a szobából.

A halállal összekapcsolódó fehér fény megjelenik az ugyanebben az évben, 1925-ben írt *Másenyka* című regényben is, amikor a főhős, Ganyin az Oroszországból érkező egykori szerelmével való boldog viszontlátás reményében egy pillanatra megáll a panzióban haldokló öreg költő, Podtyagin ágyánál. Ebben a jelenetben a fehér fény a mozivászon attribútuma, amelyre kivetülnek azoknak az orosz emigránsoknak az árnyai,

121 I.m. 233.

akik – Ganyinhoz hasonlóan - filmstatisztaként voltak kénytelenek megkeresni a kenyerüket:

„Ganyin *fehér kezével* az ágy végébe markolt, nézte az öregember arcát, és újra eszébe jutottak a vibráló, árnyszerű hasonmások, az orosz filmstatiszták, darabja tíz márka, akik még mindig jó ég tudja, merre röpködnek a *fénylő, fehér* filmvászonon. Arra gondolt, hogy Podtyagin mégis hagyott hátra valamit, ha nem mást, mint azt a két *fakó verssort*, amelyek neki, Ganyinnak olyan szívmengető, halhatatlan életre kelve virágba borultak, ahogy egy olcsó parfüm vagy egy ismerős utcán egy cégér olyan fontos és drága lesz számunkra. Egy pillanatra maga előtt látta az életet minden reménytelenségének és boldogságának borzongató szépségében, minden mélységesen misztikusnak és fenségesnek tűnt - saját múltja, Podtyagin *fakó fényben* fürdő arca, az ablakkeret homályos visszatükröződése a kék falon, és a mellette mozdulatlanul álló két fekete ruhás nő. Klára elámulva vette észre, hogy Ganyin mosolyog és nem értette.” (kiemelések tőlem – M. Gy.)¹²²

A halálos verejték fakó fénye itt nem válik kísértetiessé, mert a Másenyka egykori szerelmes leveleiben feltűnő verssorok új perspektívát nyitnak Ganyin számára, és nincs kizárva, hogy a Podtyagin halálos ágyánál tett utolsó látogatás öntudatlanul is megérleli benne a regény végén oly váratlannak ható döntést, hogy mégis egyedül folytatja útját.

Személyes visszaemlékezéseiben, a *Szólj, emlékezet! Második*, édesanyjáról szóló részének végén Nabokov megkülönbözteti saját halottainak álombeli képét a jelenlétük éber állapotban történő érzékelésétől, melynek lehetőségét a kiemelkedően boldog pillanatokhoz köti:

122 „Ганин, сильной *белой рукой* сжав грядку кровати, глядел старику в лицо, и снова ему вспомнились те дрожащие теньеведвойники русских случайных статистов, тени, проданные за десять марок штука и Бог весть где бегущие теперь в *белом блеске экрана*. Он подумал о том, что все-таки Подтягин кое-что оставил, хотя бы *два бледных стиха*, зацветших для него, Ганина, теплым и бессмертным бытием: так становятся бессмертными дешевенькие духи или вывески на милой нам улице. Жизнь на мгновение представилась ему во всей волнующей красе ее отчаянья и счастья,-- и все стало великим и очень таинственным,-- прошлое его, лицо Подтягина, *облитое бледным светом*, нежное отражение оконной рамы на синей стене,-- и эти две женщины в темных платьях, неподвижно стоящие рядом. И Клара с изумленьем заметила, что Ганин улыбается,-- и его улыбку понять не могла.”

„Valahányszor álmaimban a halottakat látom, mindig csöndesen, gondterhelten, furcsa búskomorsággal jelennek meg, nagyon különböznek drága, ragyogó önmaguktól. Meglepetés nélkül észlelem őket olyan tájakon, amelyeket földi létezésük során nem látogattak meg, olyan barátaim házában, akiket nem ismertek. Félreülnek, komoran méregetik a padlót, mintha a halál sötét szennyfolt volna, szégyenteljes családi titok. Természetesen nem ilyenkor – nem az álmokban –, hanem a tökéletes éberség (wide awake), a nagy örömök (robust joy) és a siker (achievement) pillanataiban, az öntudat legmagasabb lépcsőfokán van esélye a halandónak átlesni önnön határai felett, kipillantani az árbockosárból, a múltból és annak palotatornyából. És bár a ködfátyolon keresztül nem sok látszik, az embert mégis megérinti az üdvözült érzés (blissful feeling), hogy jó irányba néz.”¹²³

Figyelemreméltó, hogy az önéletrajz korábbi, *Más partok (Другие берега)* című, rövidebb és jóval kevésbé komplex változatában a 'wide awake' helyett a tudat teljes fénye 'полный блеск сознания' szerepel (дается этот случай нам наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи — на мачте, на перевале, за рабочим столом... И хоть мало различаешь во мгле, все же блаженно верится, что смотришь туда, куда нужно.)¹²⁴

3. A látás mint eksztatikus egymásba fonódás¹²⁵

A önéletrajz idézett *Második fejezete* az anya alakjához kapcsolja a látás, a külső és belső vizuális élmények, a hallucinációk, az álomképek, a szinesztézia, a képalkotás Nabokov számára oly kitüntetett jelentőségű témájának kibontását, mint olyan adottságát, amelyet az édesanyjától örökölt: „Anyám mindent megtett, hogy ösztönözze mindenféle látványra

123 V. NABOKOV: *Szólj, emlékezet!* i.m. 51.

124 Владимир НАБОКОВ: *Другие берега*, Москва, Издательство Книжная палата, 1989. 36.

125 A vizualitás XX. századi francia elméleti hagyományába kitűnő bevezetésnek bizonyult Dr. Gyimesi Tímea *Nemverbális (vizuális és auditív) kommunikáció* című szemináriuma a Szegedi Egyetemen a 2014/15. tanév I. szemeszterében.

való érzékenységet. Hány és hány akvarellt festett nekem; micsoda megvilágosodás volt, amikor megmutatta az orgonafát, amely a kevert kékből és vörösből nőtt ki!”¹²⁶

A Bergson-tanítvány Maurice Merleau-Ponty *A látható és a láthatatlan* című posztumusz kiadott művének *Egymásba fonódás – A kiazmus* fejezetében beszél a látvány „ekszatiktus minőségéről”, melyet első közelítésben a szín-érzékelés példáján keresztül mutat be:

„Caudel írja valahol, hogy van a tengernek egy olyan kékje, aminél csak a vér pirosabb. A szín minősége még a környezet színéhez is alkalmazkodik: ez a piros itt az orrom előtt, csak más körülötte lévő pirosakkal való összefüggésben, a velük alkotott meghatározott konstellációban olyan, amilyen, tovább függ az általa uralt vagy az őt uraló, őt vonzó vagy éppen taszító egyéb színektől is. Egy szó, mint száz, a szín nem érzet-adatom, hanem a látható világ lenyomata: csomó az egyidejű és az egymást követő események szövedékében.”¹²⁷

Merleau-Ponty a vizuális érzékelésben a látónak és a láthatónak a kapcsolatát a taktilis érzékelés testi tapasztalatának analógiájával és a két érzékelési rendszer egymásra vonatkozásának bemutatásával magyarázza meg. Elutasítja - „ősrégi előítéletekként” - azokat a vélekedéseket, amelyek „a testet világban, a látót pedig valahol a testben helyezik el vagy éppen fordítva”, és „kölsönös egymásba illesztettséget és egymásba fonódást”, azaz kiazmust tételez fel a látó és a látott között.

„A látó – a látvány teljes részeként – a látványban önmagát is látja: íme a látás alapvetően nárcisztikus természete. A látványt pedig legalább annyira elszenvedjük a látható dolgoktól, mint amennyire létrehozuk, és rájuk kényszerítjük. Sok festő beszámolt már erről az érzésről: mintha a

126 V. NABOKOV: *Szólj, emlékezet!* I.m. 35.o.

127 Maurice MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó-Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2007. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond fordítása, 149-150. o.

dolgok néznének engem, egyszerre vagyok aktív és passzív. Ez a látásban megmutatkozó nárcizmus mélyebb értelme: nem kifelé nézni és úgy látni egy – e látás által átlelkesített – test körvonalait, ahogy azt mások is láthatnák, hanem elsősorban hagyni, hogy az lásson engem: benne létezni, beléköltözni, elcsábíttatni e kísértet által, a fogságába esni, és hagyni, hogy magától elválasszon, elidegenítsen úgy, hogy látó és látható teljesen összekeveredve egymást tükrözze, és ne lehessen többé eldönteni, hogy ki az, aki néz és ki az, akit néznek.”¹²⁸

E hosszabb idézetre azért volt szükség, mert véleményem szerint Merleau-Ponty látás-filozófiája segítségével jól modellezhető a fiatal Nabokov látás-tapasztalata is, illetve a vizuális percepció poétikai és narratív konstrukciói már a korai művek esetében is általánosabb értelmezői keretbe helyezhetők általa. A *Hangok* elbeszélőjének az érzékelt látványokba szinte testileg is feloldódó azonosság-élménye ily módon nem csak a percepció költői szépségű metaforizációjaként értelmezhető, hanem a „látás infrastruktúrájának” (Merleau-Ponty kifejezése) pontos reprezentációjaként is.

Merleau-Ponty a fejezet végén arra a „legnehezebb problémára” keresi a választ, hogy a látás infrastruktúrája és folyamatai hogyan kapcsolódnak össze a gondolatok és kifejezések keletkezésével. A filozófia itt az irodalom tudásához folyamodik: „Talán Proust volt az, aki a legmesszebbre jutott e kérdések megválaszolásában. Talán ő ábrázolta legpontosabban a látható és láthatatlan viszonyát, amikor olyan ideális képződményeket, gondolatokat állított elénk, amelyek nem ellentétei az érzékiségnek, hanem éppenséggel az érzéki anyagot kimélyítő dimenziók, belső horizontok.”¹²⁹ Merleau-Ponty értelmezésében a láthatatlan a világ „húsa”, általános létminőség, a látható egyetemes kohéziója, a létező Léte. A filozófus szerint „Akárhogyan is fogjuk végül majd értelmezni a megismerés tiszta, elvont fogalmait, a kultúra által konstituált általánosságokat, annyi már most bizonyos, hogy az elvont általánosságok az érzékelhető test artikulációi és az érzékelhető dolgok

128 MERLEAU-PONTY, i.m. 157.o.

129 MERLEAU-PONTY, i.m. 169.o.

kontúrjai mentén szüremkednek elő.”¹³⁰ Ilyen értelemben az érzéki tapasztalat nem csak valamely elvont gondolat megragadásához szolgáltat alapot, hanem a gondolat súlyát éppen az adja, „ahogyan az érzéki szívéből szétsugárzik”. A hús nélkül nincs tiszta idealitás, és nincs beszéd/nyelv sem, és fordítva: a beszéd lehetőségének már ott kell lennie a látásban és a mások által való láthatóságban:

„Amikor a néma látás bebucskázik a beszéd közegébe, és amikor a beszéd, ennek visszahatásaképpen megnyitja a megnevezhető és kimondható dolgok mezejét, átalakítva a látható világ struktúráit, saját magát visszamenőleg beírva a láthatóság közegébe, vagyis röviden, amikor a látás a szellem tekintetévé, *intuitis mentis*sé válik, ugyanaz az alapvető reverzibilitás érhető tetten, mint amelyik a néma látást és beszédet is hordozza. Ez a reverzibilitás mutatkozik meg a gondolat szinte érzéki, hússzerű létezésében, és a hús ideaszzerű szublimációjában. Bizonyos értelemben az önmagát látó és halló emberi test úgy épül fel, hogy architektúrájában, ontológiai alkatában, néma, beszéd előtti világának struktúráiban már minden adva van a beszéd összes lehetőségének megjelenéséhez.”¹³¹

A beszéd születésének alapfeltétele a másik emberi lény szintén látó tekintete, ránk irányuló pillantása. Merleau-Ponty filozófiai nyelve talán itt válik a legköltőibbé, és itt mutatkozik meg a kiazmus, az összefonódás érzékisége és ugyanakkor testen túli erotikája: „Most először, a testem a világtól és a világi céloktól teljesen eloldódik, és a másik testétől megigézve, egy másik élettől összefonódva lebeg a Létben. Saját belsejét a másik külsejévé, és saját külsejét a másik belsejévé fordítja át. Mostantól, a mozdulat, az érintés, a látás, miközben egyszerre irányulnak a másokra, és önmagukra, megfordulnak, és saját forrásuk felé emelkednek, és a vágy türelmes, csöndes munkájában kezdetét veszi a kifejezés paradoxona.”¹³²

130 MERLEAU-PONTY, i.m. 173.o.

131 MERLEAU-PONTY, i.m. 175.o.

132 MERLEAU-PONTY, i.m. 175.o.

4. A tekintet csillaga

Nabokov *Halál* (Смерть) című 1923-ban írt egyfelvonásos színpadi művében, amely Cambridge-ben játszódik szintén romantikus közegben, „Byron korában”, egy Gonvil nevű természettudós azzal kísérletezik, hogy megfejtse, mi zajlik más emberek elméjében. Mivel az *Elégtétel* biológiai professzorához hasonlóan féltékeny fiatal feleségére, Stellára és legjobb tanítványára, Edmondra, igyekszik egzakt módon megtudni, hogy van-e valami kettejük között, ezért azt hazudja Edmondnak, hogy Stella váratlanul meghalt. Edmond teljesen kétségbeesik, nem akar tovább élni, és mérget kér a professzortól, hogy véget vessen szenvedéseinek. Halála előtt mindent bevall a professzornak. Elmondja, hogyan hatott rá, ha az asszony néha átment a professzor dolgozószobáján, vagy amikor csendben olvasott a sarokban, és minden egyes alkalommal, amikor lapozott, mintha villám hasított volna Edmond lelkébe. Beszámol arról is, hogy míg Gonvil határozottan és hidegen irányította gondolkodását, a felesége a lelkét világította be távoli fénnel és érthetetlen rettegéssel. A monológ végén megkérdezi Gonvilt, hogy szokott-e időnként felnézni a csillagos égre. „Ugye, nincs semmi, ami szörnyűbb lenne a csillagos égnél?” Edmond szerelme akkor éri el a tetőfokát, amikor egy alkalommal kinéz a professzor dolgozószobájának ablakán, és váratlanul megérzi maga mögött Stella jelenlétét. Megfordul, a lány ránéz, és ebben a különös, könnyed pillantásban Edmond számára az örökkévalóság nyílik meg. Csodálatos látomása támad, mintha mindketten szárnyakat növesztettek volna, és ahogy szárnyaik lángoló végükkel összekapcsolódtak, a világ elkezdett visszafele áramlani, és ők felemelkedtek. Mindez addig tartott, amíg Stella le nem bocsátotta sötét szemhéját, és ki nem ment a szobából. („Казалось мне, что стоя друг пред другом, / громадные расправили мы крылья, / и вот концы серпчатых

крыльев наших,- / пылающие длинные концы - / сошлись на миг (....) сразу / отхлынул мир; мы поднялись; дышали на невероятном небе)¹³³ Az objektív tényeket kereső professzor szinte csalódottan veszi tudomásul, hogy ennyi volt az egész, egyetlen ártatlan pillantás, ráadásul mindössze Edmond fantáziájában, és nem érzékeli, hogy ami feltárult előtte, az egy emberi lény legintimebb valósága, legbelsőbb titka és egyúttal a teremtés titkába való bepillantás lehetősége is lett volna. Miután meggyőződött róla, hogy féltékenysége alaptalan volt, felfedi Edmond előtt, hogy nem mérget adott neki, hanem egy ártalmatlan szert, amitől átmenetileg gyengének és zavartnak érezte magát, és Stella nem halt meg. Edmond nem akar hinni neki, erre a professzor behívja feleségét a szobába, Edmond kétségbeesett tiltakozása ellenére. A darab akkor ér véget, mielőtt Stella megjelenne a színen. E romantikus és szimbolista jegyeket mutató korai dráma is ismeretelméleti fókuszra kap: Edmond számára ugyanis egyenértékű a nagy szenvedélyben feltáruló titok és a természettudományos megismerés, az érzéki tapasztalat nem elválasztható az értelemről.

Nabokov egy 1918 augusztusában még a Krimben írt versében így jelenik meg a csillaggal való kommunikáció témája: „Mire gondolok? A hullócsillagokra.../ Nézd, épp ott van egy, hangtalanul, mint a szellem / gyémántösvényként szeli a leget / és aztán útja – eloszlik...// Ne kérdezd tőlem, hova gördült a csillag / Ó, könyörgöm, hallgass, levegőt se végy! / Érzem – szikrázó szilánkokká oszlott / a lelke legmélyén.”¹³⁴ Itt a csillag látványát megelőzi a gondolat, a csillag már meglévő képze a tudatban. A vers-énnek ki kell kapcsolnia a nyelvi/gondolati közvetítettséget, és a másik tekintet interferenciáját, hogy eljuthasson a csillag tiszta, konkrét, az adott pillanatban neki feltáruló érzetéhez, amely a vele való mentális egyesülés pillanata.

¹³³ Владимир НАБОКОВ: *Пьесы*. Искусство. Москва, 1990. 55. о.

¹³⁴ „О чём я думаю? О падающих звёздах... /Гляди, вон там одна, беззвучная, как дух, / алмазною стезёй прорезывает воздух, / и вот уж путь её- потух... //Не спрашивай меня,куда звезда скатилась. / О, я тебя молю, безмолвствуй,не дыши! / Я чувствую- она лучисто раздробилась / на глубине моей души.”

Egy másik, ugyanebben az évben, szintén a Krímben írt versben a boldog szerelem és annak elmúlása szintén a kozmikus, angyali utazás allegóriájában nyer kifejezést, mint a *Halál* című kamaradarabban a Stella tekintete által előhívott látomásban:

„Kristálygömbbe zárva, a csillagok mellett repültünk veled, hangtalanul suhantunk egyik azúrkék ragyogásból a másikba. // És nem volt múlt, és nem voltak célok, az öröklét lelkesültsége egyesített minket, ölelkezve repültünk az egekben az égítetek mosolyától elvakítva. // De egy idegen sóhajtas összetörte a kristálygömbünket, véget vetett tüzes mámorunknak, megszakította időtlen csókunkat, és elválasztva minket a rab világba vetett, és a földön sok mindent elfelejtettünk: álmainkban emlékszünk csak remegésünkre, a csillagpor remegésére, és a magasság csodásan rezgő visszhangjaira // Bár a bánatunk és az örömünk különbözik már, arcodat az összes gyönyörű arc közül is fel fogom ismerni a szempillád hegyére tapadt csillagporról...”¹³⁵

A csillag motívuma Nabokov egész életművében fontos szerepet kap, gyakran az idézett versekhez hasonló mintázatban, azaz amikor a csillag nem csak a végtelen univerzum vagy a nagy szenvedély távoli jeleként, metaforájaként mutatkozik, hanem közvetlen kapcsolatba kerül az őt figyelő szereplővel, ahogy ez a *Kikötő* (*Порт*) című 1924-es elbeszélésben történik. Nyikityin, az emigráns orosz tiszt Konstantinápolyból érkezik meg egy meg nem nevezett dél-franciaországi kikötőbe, (melynek modellje valószínűleg Marseille), ahol napközben megborotválkozik az orosz borbélynál, honfitársaival beszélget, majd visszatér külvárosi, lepusztult szállodájába. Alkonyatkor, ahogy kinéz az ablakon, az utcán sétáló nőket lát, és egy nagy csillagot. Elindul, hogy

135 „В хрустальный шар заключены мы были, / и мимо звезд летели мы с тобой, / стремительно, безмолвно мы скользили / из блеска в блеск блаженно-голубой. // И не было ни прошлого, ни цели; / нас вечности восторг соединил; / по небесам, обнявшись, мы летели, / ослеплены улыбками светил. // Но чей-то вздох разбил наш шар хрустальный, / остановил наш огненный порыв, / и поцелуй прервал наш безначальный, / и в пленный мир нас бросил, разлучив. / И на земле мы многое забыли: / лишь изредка вспомнится во сне / и трепет наш, и трепет звездной пыли, / и чудный гул, дрожавший в вышине. // Хоть мы грустим и радуемся розно, / твое лицо, средь всех прекрасных лиц, / могу узнать по этой пыли звездной, / оставшейся на кончиках ресниц...”

megigyon egy sört, és az egyik kocsmá előtt meglát egy nagyon fáradt nőt, akiben váratlanul felismerni véli régi szerelmét. Az emlékkép úgy jelenik meg, mint egy hullani készülő csillag, és ennek a fikció két síkján is jelen lévő csillagnak a pályája kíséri végig a továbbiakban az egész jelenetet: „Hullócsillagként suhant át az emlékezetén valami, és söréről megfledkezve utána eredt a nőnek, aki éppen befordult egy sötét, nedvesen csillogó sikátorba.”¹³⁶ Kiderül azonban, mikor megszólítja a nőt és beszélgetni próbál vele, hogy a nő nem is orosz, hanem egy francia prostituált. Nyikityin nehezen fogja föl, hogy tévedett, majd nevetve odaadja a maradék pénzét a nőnek és elindul a kikötő felé: „Sóhajtott, ismét elmosolyodott, mélyen zsebredugta a kezét, s a csillagokat nézve, amelyek lüktetőn szikráztak, akárha gigászi fűjtatótól, elindult lefelé a partnak.”¹³⁷ Nyikityin számára minden emlék fontos és csodálatos, ami a száműzetésben a hazájára emlékezteti, és a hasadás a múlt és a jelen között nem csak fájdalmas, hanem sokszor szégyenletes és ijesztő is. A krími versek boldog bizonyosságát a szerelem emlékének változatlanságával kapcsolatban itt az emlékezet bizonytalanságának váratlan felismerése váltja fel. Az emlékezet megcsalhatja az embert, azáltal is, hogy keveredik a honvágygal, a szerelmi vágygal és a képzelettel. Az elbeszélés a hullócsillag képével zárul: „Hirtelen váratlan, ahogy a szívverés kihagy, hullócsillag suhant át előtte az égen. Erőtlen, friss fuvallat borzolta meg az éji homályban fakón derengő üstökét.”¹³⁸ A csillag „elszakadása” az égtől a kihagyó szívverést asszociálja, azaz a csillag pályája - ahogy a korábban elsőként idézett krími versben is – a szívben ér véget. A múlt valóságának fokozatos gyengülése, halványulása, bizonytalanná válása a tudatban és ellenőrizhetetlenné válása az emigráns számára idegen környezetben a képzelet és a valóság viszonyának

136 „В памяти у него пронеслось что-то, как сорвавшаяся звезда,-- и забыв о пиве, он завернул следом за ней в черный, блестящий переулочек.” V. NABOKOV: *A kikötő* In. Uő: *Egy naplemente részletei*. Barkóczi András fordítása, 102-103.o.

137 „Он вздохнул, усмехнулся опять, глубоко засунул кулаки в карманы штанов,-- и глядя на звезды, которые вспыхивали и бледнели, словно их раздували гигантские меха, стал спускаться к морю.”

138 „Прокатилась падучая звезда с неожиданностью сердечного перебоя. Сильный и чистый порыв ветра прошел по его волосам, побледневшим в ночном сиянии.” I.m. 103-104.o.

újraértelmezését szintén maga után vonja. A hullócsillag váratlan megjelenése Nyikityin horizontján ugyanakkor egyúttal annak jele is, hogy jóllehet az emlék megfakulhat, átalakulhat, de nem tűnik el nyomtalanul. Nyikityin csalódását felváltja annak öröme, hogy az emlék egyáltalán előhívódott, azaz mégiscsak vele maradt. Az utolsó mondat „éjszakai ragyogásában” (a magyar fordításban 'homály' szerepel a 'ragyogás' helyett) a múlt boldogságának visszfénye sugárzik föl.

5. A félreértett portré témája a novellákban

A belső képnek és a külvilág képének téves azonosítása a *Kikötő* című novellában új elemmel gazdagodik az ugyanebben az évben, 1924-ben keletkezett *La Veneziana* című hosszabb elbeszélésben, amely Nabokov angliai tartózkodásának térédejét imitálja. A *La Veneziana* fő helyszíne egy magánmúzeum, az Ezredesnek nevezett angol műgyűjtő kastélyának galériája. Az Ezredes legjobb barátja egy művészettörténész-restaurátor szakember, McGore, aki otthonosan mozog Európa legjobb képtáraiban. A csalások és megtévesztések bonyolult, krimiszerű fordulatainak végén kiderül: Frank, az Ezredes fia összejátszott McGore-ral Rómában, ahol Frank mindenki elől eltitkolt kivételes rajztehetsége révén hamisított egy 16. századi olasz festményt, McGore pedig lenyűgözve e tehetségtől, minden szakértelmét és tekintélyét latba vetve eredetiként és igen drágán adta el a művet az Ezredesnek. Ám azt még McGore évszázadok festészetének részletein iskolázott szeme sem vette észre, hogy Maureen, a felesége, nem csak modellje a *La Veneziana* című képnek, hanem egyúttal a festőnek, Franknek a szeretője is, aki az apjától ezen a fondorlatos módon kicsalt pénzen annak rendje és módja szerint meg is szokteti az asszonyt az elbeszélés végén.

A szerelmi csalásra való vakságnak és a hamisítás észre nem vételének motívuma ismétlődik és bővül majd ki később a *Nevetés a sötétben* című regényben, ahol a főhős, Albinus, szintén művészettörténész, aki a saját vak szerelmi szenvedélyének áldozatává válik: „Művészetkritikus volt, értett a festményekhez, és gyakran azzal szórakoztatta magát, hogy egyik vagy másik Régi Mester által szignált tájképet vagy arcképet képzelt el, olyanokat, amelyekkel a valóságban is találkozott: ez szép galériává változtatta az életét – csupa pompás hamisítvánnyal.”¹³⁹ További párhuzam, hogy McGore szintén festményként tekint a valóságra, ám ő „a világot mindössze gyöngé vázlatnak, gyatra vászonra készült, nem időtálló mázolmánynak tekintette”.¹⁴⁰

Nabokovnál a művészet és a valóság összetévesztése, behelyettesítése valami módon ugyanarról a töről fakadó hiba a gondolkodásban, mint a vágyak, érzelmek által elhomályosított tisztánlátás a hősök személyes kapcsolataiban, intim viszonyaiban. Mindkét vonatkozásban a figyelem elterelődése, az árulkodó jelek figyelmen kívül hagyása vagy téves interpretációja figyelhető meg. Az apa, az Ezredes is súlyos tévedésben van a fiát illetően: nem ismeri fel annak kivételes festői tehetségét, sem valódi érzelmeit. A képbe, amelyet mindenki lát, bele van kódolva a valódi titok, ám senki sem érti meg, mert ki-ki a saját festészetről alkotott prekoncepcióinak tükrében szemléli azt. A galéria, a műgyűjtő szenvedély nem hogy nem tanítja meg a hősöket a valóság pontosabb érzékelésére, épp ellenkezőleg: azt is eltakarja előlük a való világból, amit még művészeti illúzióik hiányában esetleg észrevehetnének. A történet iróniájának célpontja éppen a művészettel kapcsolatos hiedelmek, mítoszok, fantazmagóriák és teóriák szövevénye. A szép nő festett képe körül az emberi vágyak egész spektruma rajzolódik ki parodisztikus módon:

- a képbe való belépés, a szublimált szépséggel való azonosulás mint az esztétikai

139 Vladimir NABOKOV: *Nevetés a sötétben*. Vári Erzsébet fordítása Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 5.o.

140 V. NABOKOV: *Egy naplemente részletei*, i.m. 141.o.

megváltás kultúrtörténeti ideája;

- a műgyűjtemény létrehozása mint magas szintű intellektuális szenvedély, a beavatott kevesek passziója, mely a kiválasztottság tudatának, az idő birtoklásának a transzcendens tapasztalathoz hasonló élményével kecsegtet;
- az értékes reneszánsz festmény mint vagyontárgy és befektetés, az anyagi biztonság és a szabad, kényelmes élet lehetősége;
- a női szépség mint az erotikus beteljesülés csábítása, a tökéletes földi boldogság ígérete.

A csalás, szemfényvesztés és hamisítás áldozatai maguknak is köszönhetik Nabokov műveiben, hogy áldozattá válnak, az áldozat és a tettes hamis tudata nagyon gyakran feltételezik egymást. Így válik lehetségessé az is, hogy a hamis festmény paradox módon végül mégis az igazság megmutatásának eszköze lesz, még ha nem is a görög *aletheia* fogalmán alapuló esztétikai értelemben, hanem ennél sokkal profánabb módon: Frank leleplezi az apja által oly nagyra tartott barát hazugságát, egyúttal pedig kivívja apja büszkeségét és megszerzi a nőt, akit mindennél jobban szeret. Az igaz és a hamis relativitásának, szédítő helycseréinek briliáns iróniával megírt darabja a *La Veneziana*.

Bizonyos fokig hasonló a képlet a Nabokov érett korszakában, 1938-ban Párizsban keletkezett, *A múzeumban* (oroszul is, és angolul is a cím szó szerint *Látogatás a múzeumban*) című novellában is, ahol a múzeum mint kronotoposz az elbeszélés fókuszába kerül. Az elbeszélő főhőst, a Franciaországban élő orosz emigránst egyik sorstársa kéri meg, hogy tervezett utazása során keressen fel egy múzeumot Montisert-ben (fiktív helynév), mert azt a hírt kapta, hogy ott őrzik nagyapjának, egy szentpétervári nemesnek a francia festő, Leroy alkotta arcképét. Nabokov egy igencsak vonakodó elbeszélő-főhőst alkot meg, aki kezdettől fogva szkeptikus, mivel, ahogy magyarázza, „mindig kételkedtem, hogy a barátom meg tud maradni a fantázia határának innenső oldalán”.¹⁴¹ Esze ágában sincs teljesíteni a megbízatást, eleve hányingere van a múzeumoktól, ám a körülmények

141 V. NABOKOV: *Egy naplemente részletei*, i.m. 429.o.

véletlen egybejátszása folytán mégis a kérdéses múzeum lépcsőjére vetődik: az eső elől húzódik be oda. Legnagyobb meglepetésére a múzeumban megtalálja a kérdéses képet, és mivel a barátja álma, a múlt egy darabjának visszaszerzése valós lehetőségnek tűnik föl, innentől kezdve őt is elkapja a lelkesedés, és föladva óvatosságát, figyelmen kívül hagyva a baljós jeleket, mindenáron igyekszik megszerezni a képet. Ez a francia kisvárosi múzeum is rendelkezik a hadirokkant teremőrnék, a kiállított tárgyak kaotikus és önkényes halmazának fent már megismert attribútumaival. Ám itt minden eddigi múzeum-ábrázolásnál erőteljesebben formálódik meg a múzeumnak mint az alvilág modelljének a képzete. Az elbeszélés egész tere egy láthatatlan és nyugtalanító pont felé gravitál. Valójában már a francia kisvárost is valami infernális „térérő” jellemzi, mert itt a templomtorony nem útjelző, hanem a minden kiutat eltorlaszoló akadály, ráadásul „épp most halt meg” a polgármester, és „még nincs megválasztva”. A múzeumban pedig „Minden olyan volt, ahogy meg van írva: félfény, álmodó anyag, tárgyatalan tárgyak; egy szekrényben bársonypárnácskákon kopott érmék heverték, a szekrény fölött két bagoly (...); nyitott, poros kartonpapír koporsóban arra érdemes ásványok nyugodtak; egy kecskeszakállas, csodálkozó férfi fényképe függött az egyik lejtős vitrin főhelyét elfoglaló, különös, különböző nagyságú fekete gyöngykollekció fölött; a módfelett fagyott nyúlганéhoz hasonlító golyók fölött eltöprengve sem sejtettem, hogy minéműek lennének és mi a rendeltetésük.”¹⁴²

A Godard nevű múzeumigazgató az alvilág urához illő démoni tulajdonságokkal rendelkezik (kutyához hasonlóan nyalja meg a száját, a levelet, melyre bélyeget ragasztott, egyenesen a szemétkosárba dobja, széttépi az általa írt szerződést stb.), ám a barátja álmának bűvkörébe került elbeszélőt mindez már nem tartja vissza: a legkülönfélébb

142 I.m. 430-431.o. Hetényi Zsuzsa többek között a szabadkőművesség motívumait fedezi fel a novellában, melyek, ahogy kimutatja, nem csak megőrződnek, hanem fel is erősödnek a mű angol változatában (The Visit to the Museum) Ld: Жу́жа ХЕТЕНИ „Идеальная нагота”. Мотивы масонской инициации в рассказе Вл. Набокова „Посещение музея”, In: Studia Slavica Hung. 48/1-3 (2003) 105-121.

termeken és folyosókon át próbálja követni megbízhatatlan kalauzát, hogy nyélbeüsse vele az üzletet, miközben még józan látogatóként a régészeti leletek fölött merengve igencsak kételkedik a múltba való leásásban, mint a megismerés lehetőségében. Godard nyomában (akinek a nevében nyilván nem véletlenül kísért a God, Isten szó, ahogy majd később Beckett Godot-jának nevében is) loholva mintha a teremtés és a történelem totálisan összezavarodott téridején futna keresztül egyre nagyobb tempóban, míg teljesen el nem téved: „Újabb és újabb termek nyíltak a teremből, amelynek falain hatalmas, megdöntött képek lakkja fénylett; a képeken sűrű, vészterhes fellegek közt kék és rózsaszín lepelben lebegtek az egyházi festészet idolkái; ám hirtelen felhőfüggönyök hullámozása támadt, kigyúltak a csillárok, s egy megvilágított akváriumban áttetsző uszályukat libegtették a halak; aztán felfutottunk egy lépcsőn, fölülről, a galériáról láthattuk odalent a gigászi világmodell szemlélésébe merült esernyők és ősz fejek tömegét.”¹⁴³

A hosszas bolyongás után a friss levegőre, a havas téli utcára kilépő elbeszélő-főhős rémülten döbben rá, hogy nem a nagypapa képe által fetisizált boldog oroszországi múltba tért vissza a múzeum labirintusának „féreglyukán” keresztül, hanem a nagyon is valóságos, egyidejű és számára halálos veszélyt jelentő Szovjetunióba. Az elbeszélésben a történelem tébolyának, valamint a honvágy és a nosztalgia veszélyes tudati csapdáinak irodalmi megjelenítéséhez alkalmazza Nabokov a múzeum kronotoposztát. (Berlini évei idején Nabokov végig következetesen kiállt amellett, hogy az emigránsoknak semmilyen ígéret vagy csábítás hatására nem szabad visszatérniük a Szovjetunióba. Ekkor írt műveiben többször is megjelenik a szovjet ügynök inkább nevetséges, mint démoni figurája.) A *La Venezián*ával ellentétben Leroy portréja eredeti ugyan, de esztétikailag semmis, dilettáns mázsolmány, amelyet viszont (hamisan) felértékel, hogy egyszerre két múlthoz is tartozik: az orosz emigránséhoz és a francia kisvároséhoz, ahol a festő született. A múzeum útvesztőjében való bolyongás egyúttal az időben való eltévedés metaforája, az emigráns

143 I.m. 438. o.

traumatikus emlékezetének kivetítése. A traumatikus emlékezetben az otthon elvesztése nem tud múlttá válni, megreked az időben, és kényszeresen visszatér. Ebben a zárvány-időben az emigráns valamifajta fantom-létre kényszerül, a kontextusukat vesztett „tárgytalan tárgyakhoz” válik hasonlóvá, elveszíti kapcsolatát a jelen valóságával, és aki önmaga árnyékaként bolyong, könnyen áttévedhet a fantázia határának másik oldalára.¹⁴⁴ Nabokov hőse, aki megbízást fogadott el egy másik ember tébolyától, ahogy az elbeszélés végén fogalmaz, végül túléli a múzeumi kalandot, és a történetben nem részletezett megpróbáltatások után vissza tud szökni a szabad világba, hogy tanúskodjon a traumatikus múlt pokoli vonzerejéről.

A kultúra által létrehozott hamis ideák és kultuszok kritikája folytatódik Nabokov orosz tárgyú, de már Amerikában 1944-ben írt, *Az elfelejtett költő* című elbeszélésében is, ahol a (fiktív) költő fényképe irodalmi kultuszának vizuális jeleként szolgál, és ahogy Csernisevskij portréja is az orosz értelmiség körében, - mint arról a továbbiakban lesz még szó - szinte ikonként szentelődik meg. *Az elfelejtett költő* az orosz irodalmi emlékezet és kánonképzés parodisztikus metanarratívájaként is olvasható. Fiktív főhőse Perov, „az orosz Rimbaud”, 1849-ben, 24 éves korában vízbe fulladt, ám munkásságát később újra fölfedezi és a szerzőt kultikus figurává avatja az Orosz Írás Élharcosainak Társasága. Az elbeszélés csúcspontja az a fergeteges iróniával megkomponált vígjátékba illő jelenet, amikor egy öregember megjelenik a Társaság által Perov halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségen, kiül a színpadra saját virágokkal díszített fiatalkori portréja mellé és bejelenti, hogy ő Perov és igényt tart az emlékművére összegyűjtött pénzre. (Az esemény éve, 1899 egyúttal Nabokov születésének éve is, az Oregyezs pedig, ahol a fikció szerint Perov vízbe fullad, a virai birtokot keresztülszelő folyó, Nabokov

144 „A traumatikus esemény, amelynek múlttá kellene válnia, a jelenben vesztegel. Megmérgezi azt a tapasztalást, melyből a jövőnek kellene felépülnie. A jövőnek, amely ezen élmények hatására a jelenben megrekedve, mint előrejelzés, félelmet kelt. A traumatikus élmény időn kívülivé válik. ... Időn kívüli és egyben folyton jelen lévő” -írja a trauma időtapasztalatáról Dr. BAKÓ Tihamér „*Sorstörés. A trauma lélektana egy pszichoterapeuta szemszögéből*” című művében. Budapest, Psycho Art, 2009.

gyerekkorának meghatározó helyszíne.) Az idő-szerkezet épp a fordítottja *A múzeumban* idő-struktúrájának: nem a jelenből a múltba való visszatérés lehetőségéről, hanem a múltból a jelenbe való átlépés problémájáról van szó, olyan esetekben, amikor valami módon megszakad a kontinuitás. Mindkét elbeszélés rájátszik ugyanakkor a halálból való visszatérés mitológiai és üdvtörténeti perspektívájára is: a múzeum motívuma ezúttal a feltámadás travesztiájává válik. A színpadon megjelenő öregember az élő cáfolata a kollektív emlékezet hivatalos narratívájának, amely gyakran erősebbnek bizonyul a tényeknél: „az orosz értelmiség természetesen nem tudta volna elviselni a forradalmi eszmék lánglelkű Perovjának egy cifra disznóólban fetrengő közönséges vénemberré válásával reá mért csapást.”¹⁴⁵ Az öreget, akivel kapcsolatban az elbeszélés során végig eldöntetlen marad, hogy szélhámos, vagy valóban ő Perov; ő maga nem tud és nem is akar hitelt érdemlő bizonyítékokkal szolgálni személyazonosságának megállapításához, ezért inkább ráveszik, hogy tűnjön el újra. Perov második, szovjet kultuszának terméke lesz az obligát lakásmúzeum: „A húszas évek elején, amikor a világítás nélküli, éhező, de komoran neki-nekibuzduló hajdani fővárosban egymás után szökkentek szárba a legfurcsább kulturális intézmények (...), valaki kéthavi kenyérrevalót szerzett azzal, hogy megnyitotta a Perov Lakásmúzeumot, és ezzel másodszor is föltámasztotta a költőt. (...) Másodosztályú múlt egy nyomorúságos kis teremben. Ovális szemek és barna fürtök a Seremetyev-féle arcképen (és egy új keletű szakadás a kihajtott gallér szektorában, annak nyomán, hogy valaki megpróbálta lefejezni a portrét. A *Grúziai éjszakák* egyik elrongyolódott példánya, amely állítólag Nyekraszov tulajdonát képezte. Egy semmi kis fénykép egy falusi iskoláról, amely a költő apjának udvarháza helyén épült. Egy pár, valamelyik látogató által otthagyott kesztyű. Perov műveinek különböző kiadásai; a könyveket úgy rakták ki, hogy minél több helyet foglaljanak el. Ám mivel a szegényes

145 Vladimir NABOKOV: *Az elfelejtett költő*. Bratka László fordítása In: uő: *Első szerelem. Összegyűjtött elbeszélések II*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2015. 389.o.

relikviák sehogy sem akartak testvéri egységbe forni, Perov korának jellegzetes tárgyaival dúsították őket: írók arcképével, egy háziköntőssel, egy láncsal – előbbi rokokó dolgozószobájában fedte, az utóbbi börtönéül szolgáló szibériai fakitermelésen béklyózta egy radikális beállítottságú kritikus tagjait. És mivelhogy még e láncok sem biztosítottak kellő súlyt a kiállításnak, a nyomasztó szobácska közepén fölállították az első, a negyvenes években Pétervár és Carszkoje Szelo között közlekedő orosz lokomotív modelljét.”¹⁴⁶ A teremőr természetesen ugyanaz az immár kilencvenes éveit taposó öreg, aki korábban Perovnak mondta magát. (Pero az oroszban tollat jelent, beszélő név.) Carszkoje Szelo említése pedig Puskin-reminiszcencia is, ilyen formán Perov emlékezete egyúttal az egész orosz irodalom emlékezetének modelljévé tágu. (Amúgy Carszkoje Szelonak, a cárok nyári rezidenciájának van önéletrajzi eleme is: ott született és nevelkedett Nabokov édesapja.)

A múzeum saját rendeltetésének abszolút ellentétébe fordul, és a múlt felszámolásának eszköze lesz. A káosznak a korábbiakhoz képest új minősége a jelentéktelenség, amelyet magának a keretnek, a helyiségnek és az alapítás körülményeinek nyomorúságos volta is alátámaszt. A lakásmúzeum az öreg halála után teljesen meg is semmisül. Az elbeszélő azonban – a csehovi nyitott végű elbeszélésekhez hasonlóan - nem zárja ki, hogy a Perov-kultusz újra szárba szökken valamikor a jövőben

Mint ahogy az sem zárható ki, tekintve az elszórt önéletrajzi utalásokat, hogy Nabokovot a novellaírás közben saját műveinek sorsa és művészi egzisztenciájának kérdése is erősen foglalkoztatta. Az európai orosz emigráció központjaiban, Berlinben és Párizsban a Szirin álnéven publikáló Nabokov szinte üstökösként robbant be az irodalmi köztudatba, a Nobel-díjas Bunyin irodalmi unokaöccseként és majdani örököseként tartották számon. Ám a német megszállás és a háború megtizedelte és szétszórta e magas kultúrával rendelkező, lélekszámban is jelentős közösséget. Nabokovot Amerikában ehhez

146 I.m. 391.o.

képest alig ismerte valaki a *Lolita* 1955-ös megjelenéséig. Nabokov a novellában részletesen elemzi fiktív hőse fiktív életművét is, mint egy profi irodalomtörténész, aki rávilágít arra a roppant összetett kérdésre, hogy mi a viszony a rögzített művek immanens esztétikai értéke és a befogadó közeg(ek)nek a művektől többnyire teljesen független történelmi, kulturális, ízlésbeli stb. változásai között, vagyis hogyan képes (képes-e) megőrizni a mű az időben.

6. „Mint a víz Oféliának” - Az esztétikai percepció kérdése Nabokov *Meghívás kivégzésre* és *Adomány* című regényeiben

Nabokov 1934 júniusában, *Adomány* című regényének munkálatait megszakítva fogott hozzá *Meghívás kivégzésre* című művének megalkotásához, és két hét leforgása alatt el is készült az első piszkozattal.¹⁴⁷ A regényt még hónapokig érlelte, végül 1935-ben látott napvilágot a *Szovremennije zapiszki* párizsi emigráns folyóirat hasábjain.

A mű keletkezésének körülményei felvetik annak lehetőségét, hogy a másik regény munkálatai közben szokatlan gyorsasággal íródott új regény olyan problémát old meg, vagy olyan témát, ötletet, variációt dolgoz ki, amelyet nem volt lehetséges beilleszteni az *Adomány* keretei közé, de szorosan összefügg annak poétikai tervével. (Nabokov egy interjúban, ahol arról beszél, hogy általában lassan ír, évente 200 oldalt, a *Meghívás kivégzésre* című regényének orosz eredetijét „látványos kivételnek” nevezi, amely „csodálatos izgalomban és hosszan tartó inspiráció hatására” született.¹⁴⁸) Jóllehet a két mű

147Az adatok BRIAN BOYDVladimir Nabokov : *The Russian Years* (Princeton 1990) című monográfiájából származnak. Több, az *Adománnyal*, illetve a *Meghívás kivégzésre* című regénnyel foglalkozó tanulmány ettől eltérő időpontokat is megad, valószínűleg tévesen, illetve attól függően, hogy a folyóiratkiadást vagy a könyv alakban történő kiadást veszik-e a megjelenés időpontjának.

148„in one fortnight of wonderful excitement and sustained inspiration” In: Vladimir NABOKOV: *Strong*

poétikai stratégiáikat tekintve alapvetően különbözni látszik egymástól, mégis szorosan összefüggenek. Ezt a szoros összefüggést erősíti többek között az is, hogy a *Meghívás...* mottója egy olyan (kitalált) francia írótól, Delalande-tól származik, akit Nabokov az *Adomány*ban alkotott meg. Delalande a fikció szerint francia gondolkodó, akinek a halálról szóló gondolatmenete sajátos, kettős olvasatban „idéződik meg”: mintha a főhős olvasná, de úgy, ahogy a halála előtt olvashatta azt az egyik ismerőse. (Az ilyen nézőpont-összeolvadások, szövegösszeszövődések a nabokovi próza legjellegzetesebb eszközei közé tartoznak.)

Az *Adomány* egy fiatal orosz emigráns, Fjodor Konsztantyinovics Godunov-Cserdincev íróvá érlelődésének folyamatát követi nyomon, és a főhős mindennapi életeseeményeinek, szerelmének történetén túl magába foglalja az író készülő, ill. elkészült műveit, valamint azok kritikáit és más olvasatait is. Az *Adomány* konkrét téridőben, az 1920-as évek Berlinjében játszódik, míg a *Meghívás kivégzésre* fő helyszíne egy meg nem nevezett erőd egy meg nem nevezett városban egy meg nem nevezett évszázadban – éppúgy játszódhat a jövőben is, mint a múltban. A főhős keresztnéve neve, a Cincinnatus, latin vezetéknév, annak a római arisztokratának, Lucius Quincticus Cincinnatusnak a neve, aki a klasszikus, földművelő erényeket követő politikus mintaképe volt az i. e. 5. században. (Egy alkalommal az eke mellől hívták harcba és nevezték ki dictatorrá, majd miután legyőzte az ellenséget, a 16. napon le is mondott a pozíciójáról, és visszament földet művelni.) Nabokov főhősének vezetéknéve viszont ismeretlen, a C. jelöli – a feledésbe merült történelmi névnek és a monogrammal jelölt ismeretlennek e kombinációja tovább erősíti a mű szimbolikus-absztrakt jellegét. A név akusztikai metaforaként is működik: az egérhang asszociációja ironikusan ellenpontosza az emberi nagyság szemantikai síkon megjelenő képzetét.

Opinions, Vintage Books, New York, 1990. 68. o.

Az *Adomány* főhőiséhez hasonlóan Cincinnatus C. is író, akit „gnoszeológiai fajtalanság”¹⁴⁹ vádjával ítelt halálra a bíróság, de kivégzésének napját nem közölték vele. Cincinnatus a cellájában talált hosszú ceruzával kezd írni, és mire a vesztőhelyre viszik, a ceruzából már csak egy csont marad. Az ítélet kihirdetése és annak végrehajtása között 19 nap telik el. Míg az *Adomány* időben több mint fél évszázadot, térben pedig óriási földrajzi távolságokat, kontinensnyi tereket foglal magába, a *Meghívás...* az egyidejűség illúzióját kelti azáltal, hogy húsz fejezetre tagolódik, minden fejezet egy-egy börtönben töltött napnak felel meg, a huszadik pedig a kivégzés napja: az olvasó szinte együtt lélegzik az utolsó napjait élő hőssel. A minimálisra redukált téridőben egy testileg-lelkileg kiszolgáltatott lényt látunk vergődni, akár a papírkosárba esett egeret a regény első fejezetében. Gennagyij Barabtarlo a ceruza-motívum elemzése révén arra a következtetésre jut, hogy a *Meghívás...* kétféle időszámítással dolgozik: a ceruza fogyása együtt jár a fogoly művének növekedésével, a ceruza a szubjektív, belső idő jelképe, míg a fogság napjai, illetve a hős lineárisan elmondható életeseményei a halálos ítéletig a numerikus haladvány szerint, vagyis a matematikai, objektív, absztrakt időben zajlanak. A ceruza olyan kronométer, amely a regény teremtett univerzumának helyi idejét mutatja: a főhős hátralévő életének ideje egybeesik a regény hosszúságával.¹⁵⁰

A maga módján, körkörös szerkezete révén az *Adomány* is megteremti az egyidejűség illúzióját: mire végére érünk a regénynek, megértjük, ez az a mű, melynek feszítését érzi a főhős: a folyamatosan, megállíthatatlanul íródó regény a sorsszerű „adományról”, magáról az írói tehetségről, az alkotás képességéről szól. Mivel a műben az

149 Az orosz eredetiben гносеологическая гнусность – 'gnoszeológiai aljasság', az angol változatban gnostical turpitude -'gnosztikus aljasság'. Az oroszban a 'gn' alliteráció nyelvtörő-szerűvé teszi a kifejezést; a magyar „fajtalanság” leszűkíti, konkretizálja az orosz és az angol változat általánosabb jelentését.

150 Gennady BARABTARLO: *The Informing of the Soul (Invitation to a Beheading)*
<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>

önéletrajzi és az életrajzi fikció a fiktív művek fiktív interpretációival kombinálódik, és mindez átszövődik a referenciális és ál-referenciális utalások bonyolult hálózatával, Godunov-Cserdincev „megkettőződése”, átlépései a műveinek világa és a saját valósága között a narráció finom, alig érzékelhető váltásaival, elmozdulásaival megy végbe.

Cincinnatus „megkettőződése” szürreálisabbak, kísértetesebbek ennél, mivel nem csak a börtön ablakán nem lát ki, hanem a saját különbözőségének természetével sincs egészen tisztában, jóllehet „valami csoda folytán felismerte a rá leselkedő veszélyt és kora gyermekkorától aggályosan titkolta egy bizonyos tulajdonságát. Mivel nem bocsátotta át az idegen sugarakat, és nyugalmi állapotban az egymás számára áttetsző lelkek világában sötét, magányos, borzadályos akadályt jelentett, megtanulta átlátszónak tettetni magát”¹⁵¹. Azonban „egy fontos személy”, akinek éberségét nem tudta kijátszani, feljelentést tett ellene. Cincinnatus „törvénytelen származása”, feljelentése, a kínvallatásnak beillő vizsgálatok, tárgyalása és elítélése egy totális diktatúra működési mechanizmusait is fölidézi, melyben az eredetiség életveszélyes adottságnak számít. Az *Adomány* kombinációi felől közelítve meg a regényt, ez a kép is összetettebbé válik.

Az *Adomány* talán legizgalmasabb vállalkozása a 4. fejezet, a Csernisevskij-életrajz, melyet Nabokov hősének, Fjodornak a tollával ír meg. Érdeemes megjegyezni, hogy amikor Nabokov hőse úgy beszél Csernisevskij portréjáról, mint egy rokon hatalmas bekeretezett arcképéről, amit az emigránsok külföldre visznek magukkal, nem pusztán metaforát használ. Az *Adomány* egyik orosz irodalmi előképének, pretextusának tekinthető Bunyin-regényben - valójában fiktív önéletrajzban -, az *Arszenyev életében* szintén megjelenik Csernisevskij portréja, mégpedig éppen abban a konnotációban és fénytörésben, ahogy Nabokov hőse is látta és értelmezte azt: „...összeszorítottam a fogamat, amikor csaknem minden ismerős lakás falán Csernisevskij arcképét láttam, vagy

¹⁵¹Vladimir Nabokov: *Meghívás kivégzésre*, fordította Bratka László. Európa Kiadó, Budapest, 2007. 21.o.
A továbbiakban MK rövidítéssel jelölöm.

a csontváz-sovány, ijesztő, óriás szemű Belinszkijét, amint halálos ágyáról feltápáskodik a dolgozószobája ajtajában megjelenő csendőrök fogadására.”¹⁵²

Az ötlet, hogy egy valós történelmi személyiség, az író és közszereplő, Nyikolaj Csernisevskij „irodalmi életrajzát” fiktív hős alkossa meg a regény egyik fejezetében, annál is formabontóbb és különösebb, mivel egy olyan valós személyiségről van szó, aki a XIX. század közepén orosz talajon megalapozta azt az utilitarista és materialista irodalomfölfogást, melyet később a bolsevik korszak esztétái tovább vulgarizáltak a szocialista realizmusnak nevezett művészetelméletben. Csernisevskij fő műve, a *Mit tegyünk?* (*Чмо делать?*) című regény Lenin kedvenc olvasmánya volt, olyannyira, hogy híres forradalmi röpiratának ő is a *Mit tegyünk?* címet adta. Csernisevskijt széles körben olvasták a XIX. század végén, a *Mit tegyünk?* forradalmár hőse, Rahmetov életmódját sokan utánozták, hatással volt a Narodnaja Volja nevű terrorista szervezet tagjaira is, akik 1881-ben halálos merényletet követtek el II. Sándor cár ellen. Csernisevskij *A művészet esztétikai viszonya a valósághoz* című, 1853-ban írott doktori disszertációjának (magyarra fordította Lukács Györgyné) tézisei szöges ellentétben állnak azzal a művészetfelfogással, amelyet az életrajzát író Godunov-Cserdincev (és esszéiben, memoárjaiban, interjúiban maga Nabokov is) magáénak vall. Kézenfekvő lenne az *Adomány* ironikus hangvétellű Csernisevskij-portréját egyfajta irodalmi bosszúnak vagy leszámolásnak tekinteni, Fjodor azonban a regényben többször is cáfolja, hogy műve a marxizmusnak szánt pofon lenne, sőt a könyv tervezésének fázisában, az *Adomány* harmadik fejezetében sorra vesz minden Csernisevskij mellett szóló érvet is: „Őszintén csodálta, hogy Csernisevskij, a halálbüntetés ellensége, halálos tréfát faragott a költő Zsukovszkij gyalázatosan nyájas és gonoszul fennkölt javaslatából, hogy a kivégzéseket rejtélyes titok fedje (...), mert a kivégzésnek meghatónak kell lennie.”¹⁵³ Ez az irodalomtörténeti motívum a *Meghívás*

152 Ivan BUNYIN: *Arszenyev élete*, Gellért György fordítása, Európa Kiadó, Budapest., 1967. 218.o.

153Vladimir Nabokov: *Adomány*, fordította Pap Vera-Ágnes, Európa Kiadó, Budapest, 2010. 265.o. A továbbiakban AD-ként jelölöm.

kivégzésre lapjain úgy tér vissza, hogy ott az elítélttel a törvény értelmében – merő tapintatból - *suttogva* közlik a halálos ítéletet.

Amikor egy interjúban¹⁵⁴ Nabokovot egyik volt amerikai tanítványa megkérdezte, hogy mi az ő álláspontja Csernisevskijjal kapcsolatban, illetve, hogy mi volt a szándéka ezzel a különös regénybeli fejezettel, Nabokov a regény egyik hőséhez, Koncsejevhez irányítja a kérdezőt, valamint a *Szólj, emlékezet! Tizennegyedik* fejezetéhez.

Koncsejev a regényben Fjodor barátja és egyúttal riválisa is a berlini orosz emigráns költészetben, fiktív szereplő, akivel Fjodor hol képzeletben, hol a saját regénybeli valóságában esztétikai eszmecserét folytat az orosz irodalomról. (Egyes elemzők Hodaszevics alakját vélik fölfedezni benne.) Koncsejev a Csernisevskij-életrajzról szóló értő és dicsérő kritikájában azt mondja, hogy „amikor invázió vagy földrengés van, a menekülők magukkal visznek mindent, ami a kezük ügyébe akad, és biztosan van közöttük olyan, aki elcipeli egy rég elfeledett rokon hatalmas, bekeretezett portréját. »Ilyen portré (írja Koncsejev) az orosz értelmiség számára Csernisevskij képe, amelyet önkéntelenül, de véletlenül ragadtak magukkal az emigránsok külföldre, számos, sokkal hasznosabb dologgal együtt«; és az elképedést, amelyet Fjodor Konsztantyinovics könyvének megjelenése keltett, Koncsejev így magyarázta: »Valaki váratlanul elkobozta a képet.«¹⁵⁵ Vagyis anakronisztikus terminussal úgy fogalmazhatnánk, hogy Nabokov az *Adományban* „dekonstruálja” az emigráns közegben is továbbélő Csernisevskij-kultuszt azáltal, hogy a megszentelt arckép helyett Csernisevskij valós dokumentumok alapján megrajzolt emberi alakjának rajzát nyújtja, és egyúttal megadja ideológiájának metszően éles kritikáját is.

A *Szólj, emlékezet!* (ön)hivatkozott *Tizennegyedik fejezetében*, sőt az egész könyvben egyetlen egyszer sem esik szó Csernisevskijről, azonban Nabokov részletesen

154Alfred Appel,Jr. interjúja. In: *Strong Opinions* i.m. 65.o.

155AD. 403.o.

kitér bizonyos meghatározó emigráns csoportok ideológia-éhségére, valamifajta hit nyújtotta fogódzó utáni vágyára a sok tekintetben légüres térnek érzékelt emigráns létformában: „Irodalmi nézeteik furcsán konzervatívak voltak; számukra a lélekmentés állt első helyen, a kölcsönös segítség volt a második, és a művészet az utolsó szempont. A most hátravetett pillantás meglepő tényt tár fel: ezek a szabad irodalmárok az otthoni megbéklyózott gondolatot majmolták, amikor kijelentették, hogy fontosabb egy csoporthoz vagy korszakhoz tartozni, mint önálló írónak lenni.”¹⁵⁶ Nabokov itt nem említi, hogy ő maga mennyi kritikát kapott ezektől a csoportoktól az emigráció éveiben, inkább mentorát, barátját és szövetségesét, az általa költőként különösen nagyra tartott Vlagyiszlav Hodaszevicset hozza föl példának, aki folyamatos harcban állt e körökkel. A szellemi légkör jellemzésére elég azt a tényt megemlíteni, hogy még a *Szovremennije zapiszki* széles látókörű, munkájukban következetesen esztétikai szempontokat érvényesítő szerkesztői sem vállalták a Csernisevskij-életrajz közlését, az *Adomány* a 4. fejezet nélkül jelent meg először a folyóirat lapjain.

Voltaképpen ez az a pont, ami kulcsot adhat a *Meghívás kivégzésre* központi problémájához: a „megbéklyózott gondolat” ugyanis nemcsak a diktatúrák velejárója, hanem egy alapvetően szabad társadalomban, jó körülmények között élve is fogságában tarthatja az emberi elmét. A *Meghívás kivégzésre* cselekménye vagy helyszíne bármennyire emlékeztet is egy diktatorikus berendezkedésű államra, nem azonos vele teljesen. A *Meghívás kivégzésre* fókuszában nem annyira az egyén és a társadalom viszonya áll, mint például a disztópiákban; a *Meghívás kivégzésre*, ha mindenképpen kategorizálni akarnánk, inkább sajátos tudatregénynek tekinthető.

Cincinnatus fogvatartásának helyszínét a szerző felruhazza a várbörtönök minden jellegzetes attribútumával („az út a sziklás erdőláb körül kerengett”), vastag falak, hosszú,

¹⁵⁶Vladimir Nabokov: *Szólj, emlékezz!* Fordította Pap Vera-Ágnes. Európa Kiadó, Budapest, 2006. 303.o.

labirintus-szerű folyosók, kicsi, lőrés-szerű ablakok között tölti utolsó napjait a halálraítélt. A kelléktárból nem hiányzik az agyagkorsó vízzel az alján, és a hálóját szövő pók pokol-motívuma sem. Ugyanakkor azonban a szilárdság, keménység, mozdíthatatlanság képzeleteinek teljesen ellentmondóan kezdettől fogva jelen vannak az instabilitás és képlékenység jelei is, annak érzete, mintha az egész sziklán álló és félig sziklába vájt építmény valójában a vízen úszna, ill. bármikor elveszíthetné kontúrjait, feloldódhatna valamilyen nedves közegben. Ugyanannak a térbeli anyagi világnak ily módon kétféle „halmazállapota” van a regényben, mintha az erőd egyszerre két különböző közegben létezne. Ezt a kettősséget a narráció szintjén olyan vers-szerűen megkomponált, sűrített metafora-bokrok is érzékeltetik, mint amilyen a lépcső leírása: „Cincinnatus megindult a lépcsőn lefelé. Síkosak és a korlát-látomás tűnékeny tekeredésével keskenyre fogottak voltak a kőfokok.”¹⁵⁷. A magyar fordítás jól érzékelteti a metafora összetettségét, sűrítmény-voltát. Az orosz eredetiben: „Каменные ступени были слизки и узки, с неосязаемой спиралью призрачных перил.” 'A kőlépcsőfokok síkosak/nyálkásak és szűkek/keskenyek voltak a képzelt/kísérteties korlátok nem tapintható spiráljával.' A lépcsőfokok köve minden síkossága ellenére még az anyagi világ része, ám a lépcsőkorlát már csak a képzeletben létezik.

A *Szólj, emlékezet!* idézett *Tizennegyedik fejezete* a következő sorokkal kezdődik: „A spirál egy átszellemített kör. A legombolyodott, széttekeredett kör, ha spirálformát ölt, megszűnik ördöginek lenni, felszabadul. Ezt még iskolásfiúként gondoltam ki, amikor felfedeztem, hogy Hegel triásza (amely oly népszerű volt a hajdani Oroszországban) csupán a dolgok alapvető spirálisát fejezi ki az idő függvényében. Színes spirál egy kis üveggömbben, ilyennek látom az életem.”¹⁵⁸

157MK 17.o.

158*Szólj, emlékezet!* 292.o.

Godunov-Cserdincev is spirálszerű, körkörösén visszatérő témamotívumokból építi fel Csernisevszkij életrajzát, ráadásul az egész hosszú fejezet egy szonett két része közé, mintegy gyűrűbe foglaltatik. Az olvasott anyag, Csernisevszkij naplói, levelezése, művei, a kortársak visszaemlékezései, a véletlenszerűnek tűnő események láncolata végül kirajzolja Fjodor számára a sors végzetes mintázatait, egy lefelé szűkülő spirál örvényét, avagy egy befejezetlen mondat kanyarodásait. Csernisevszkij óriási hatása az orosz értelmiségre részben azzal is magyarázható, hogy rettenetesen nagy árat fizetett az eszméiért, minden túlzás nélkül lehetett és lehet ma is mártírt látni benne.¹⁵⁹ Fjodor regényében a véletlenek és a cári rendőrség módszereinek azt a kombinációját tárja föl/konstruálja meg, melynek eredményeképpen Csernisevszkijt a cári rend elleni összeesküvés nagyrészt koholt vádjával letartóztatják, a Péter-Pál erődben fogva tartják, ahol megírja többek között a *Mit tegyünk?* című művét, melyet a feleségének ajánlott, aki soha nem volt belé szerelmes, fűvel-fával csalta (a legfájdalmasabb a Dobroljubovval, férje legjobb barátjával – és a materialista kritika másik „alapító atyjával” - elkövetett árulás). A cár brutális büntetőapparátusa Csernisevszkijjal szemben is alkalmazza egyik legszörnyűbb kínzó módszerét, mely Dosztojevszkijt is egész életére megroppantotta: halálra ítélik, kivezetik a vesztőhelyre, és csak ott közlik az elítélttel a kegyelmi határozatot: a kivégzés Szibériába történő száműzésre való enyhítését. Fjodor életrajza nemcsak az író művét és politikai sorsát elemzi, hanem mintha csak annak saját teóriáját alkalmazná, bemutatja testi alkatát, részletesen tárgyalja rövidlátását, kapcsolatát a nőekkel stb., - vagyis teóriájának a

159Könczöl Csaba *Csernisevszkij antiesztétikája* című tanulmányában mértékadóan mutatja be azt a szellemi légkört, melyben Csernisevszkij nézetei formálódtak, és megállapítja, hogy utilitarizmusa „...egy olyan társadalomban és egy olyan korszakban alakult ki, ahol valamilyen formában minden valamirevaló gondolkodó elme, Puskindól Gogolig, Tolsztojtól Dosztojevszkijig, Plehanovtól Ivan Razumnyikig csak utilitarisztikusan, azaz csak bizonyos, ott és akkor valóban sokkal fontosabb társadalmi kérdések fényében tudta megítélni a művészetet. Nagyon elfogult és történetietlen szemlélet volna, ha mondjuk Piszarjev és Tolsztoj teljesen ellentétes előjelű, de végül is egy töről fakadt esztétikai anarchizmusában, Shakespeare- vagy Beethoven-ellenességében merő eltévelyedést látnánk, nem pedig egy nyugatitól eltérő fejlődésű társadalom legadekvátabb eszmei kifejeződését.” (Valóság, 1979. 11. sz. 59.o.) Nabokov maga is élesen bírálta Tolsztoj és Dosztojevszkij más előjelű, de ugyancsak haszonelvű esztétikai nézeteit, ám az akkori cári berendezkedés brutalitásával szembehelyezkedő Csernisevszkij politikai bátorságát mindenképpen nagyra értékelhette, legalábbis az *Adományban* Fjodor elismerően nyilatkozik erről.

valóságához való viszonyát is.

Ezek a témamotívumok - az erőd, a kikapós feleség, a koholt vádak alapján meghozott halálos ítélet, az írás és olvasás a börtönben - mind megtalálhatók Cincinnatus vonatkozásában is a *Meghívás kivégzésre* lapjain, és ezek azok a párhuzamok, amelyek miatt nem tekinthetünk el annak a lehetőségnek a figyelembevételétől, hogy Cincinnatus alakjában nem csak egy diktatúra esendő és kiszolgáltatott áldozatát kell látnunk, és nem is csak az anyagi és a nem-anyagi valóság között hányódó (létbetett) kreatúrát, hanem a saját labirintusában, a valóságról alkotott hamis konstrukciói között tévelygő gondolkodó embert is. Vagyis hogy Cincinnatusban más lehetséges előképek mellett ott van Csernisevskij - és persze az *Adomány*ban vele párhuzamosan formálódó Cserdincev is.

¹⁶⁰ Fjodor, miközben pontosan és lelkiismeretesen beszámol Csernisevskij büntetésének brutális szigoráról (az életfogytiglani szibériai száműzetésből csak 25 év múlva, Nabokov igazságügyminiszter – az *Adomány* valós szerzőjének, Vladimir Nabokovnak a nagyapja - közbenjárására engedik el az akkor már beteg, megtört öregembert), megrajzolja a büntetésnek egy másik, az emberi igazságszolgáltatás gépezeténél elkerülhetetlenebb, sorsszerű, „már-már mitológiai” ívét is.

A rövidlátásban szenvedő Csernisevskij öt évig foglalkozott az örökmozgás problémájával, egy olyan gépet szeretett volna feltalálni, melynek segítségével az egész emberiség jólétéhez szükséges anyagi feltételeket biztosítani lehetne. Godunov-Cserdincev ebben látja hőse sorsának azt az első mozzanatát, amely mintegy utat nyitott a későbbi szerencsétlenségek egész sorozatának:

160A Nabokov-kutatásban erősen megoszlanak a vélemények Cincinnatus alakját illetően. Akik a regényben parodisztikus anitutiót látnak, hajlamosak Cincinnatusban Csernisevskij alakját felfedezni. Alexander Dolinin két kutatóval, Nora Buhks-szal és A. Danilevskijjel vitatkozva „*A puskinsi szubtextusok a Meghívás kivégzésre című regényben*” című tanulmányában (<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/dolininpush.htm>) azt állítja, hogy Cincinnatusnak semmi köze Csernisevskijhez, ellenben vérokonság fűzi Puskinhoz. Én azt gondolom, hogy Cincinnatusnak vannak puskinsi és csernisevskiji vonásai is, egyidejűleg.

„Abszurd kísérletei leírásában, a hozzájuk fűzött kommentárokbán, a tudatlanság és okoskodás keverékében már felfedezhető az alig észrevehető, de végzetes tévedés; itt a rés, amelyben a bosszú fészkel, mert ennek az érzékeny ifjúnak, aki – ne feledjük – csakis az emberiség egészének jólétével van elfoglalva, olyan a szeme, mint a vakondoké, és világtalan, fehér kezét egy másik síkra tereli tévedő, ám makacs és fejlett elméje. Amihez hozzányúl, darabokra esik. Szomorú, amikor naplójában a felhasználni kívánt szerkezetekről olvasunk – mérlegnyelv, ingasúly, parafa dugó, mérlegserpenyő -, és semmi nem forog, vagy ha mégis, akkor nem a megfelelő törvények alapján, akaratával ellenkező irányban: örök motor, ami fordítva működik – hiszen ez teljes rémálom: az absztrakció, amely véget vet minden absztrakciónak, a mínusz végtelen, és ráadásul egy eltört korsó.”¹⁶¹

Cincinnatus várbörtöne fokozatosan lepleződik le, végül teljesen összeomlanak az ügyetlenül összetákolt, rosszul megfestett díszletek. Csernisevszkij azonban soha nem fog kilátni saját világnézetének hamis kulisszái mögül. Ő, aki az anyagi világot és az Életet (nagy betűvel) tekintette az egyetlen valóságnak, Fjodor életrajzában tanúsága szerint valójában alig tudott valamit az anyag és az élővilág természetéről, így aztán folyton a „saját dialektikája döfte hátba”. Fjodor találó és szellemes értelmezésében a *Mit tegyünk?* című regény középpontjába is egy örökmozgó kerül, ezúttal morális értelemben: az embereket ebben a felfogásban saját igényeik, számításaik irányítják, ám ezek a legracionálisabb számítások végül is a legnagyobb önzetlenséghez vezetnek, pontosabban az elmélet szerint oda kell, hogy vezessenek, és így áll elő a paradox következtetés, melynek értelmében végül is a legtisztább egoizmus az altruizmus.

Tanulságos ezen a ponton összevetni a Csernisevszkij és Cincinnatus vízhez való viszonyát a két regényben. Amikor a halálos ítéletet a törvénynek megfelelően suttozva közlik Cincinnatussal, és kitámogatják a tárgyalóteremből, úgy tűnik számára, mintha

161AD 284. o.

elfelejtett volna járni, úgy érzi, „mintha bármelyik lépésnél elsüllyedhetne, mint aki álmában egyszer csak azt látja, hogy a vízen jár.”¹⁶² A valóság-érzékelés elbizonytalanodása nem csak a külvilág vonatkozásában jelentkezik, vagyis nem csak abban, hogy a főhős folyékonyan érzi a lába alatt a szilárd talajt, hanem olybá tűnik neki, mintha nem is lenne ébren, mintha az álombéli érzékelés venné át a szerepet a tudatában. A lebegés, folyékonyág képzei legfőképpen a főhős mentális folyamataira vonatkozó hasonlatokban és metaforákban jelennek meg: emlékekben, álmokban, érzelmekben, a képzeletben, valamint az olvasás, az írás és a gondolkodás nem-szándékolt és irányíthatatlan folyamataiban. A vízen járás ezzel együtt Krisztus-motívum is: egyszerre hordozza a lelki szenvedés és a föltámadás képzetét.

Az *Adományban* Fjodor ezt írja a szülővárosából, Szaratovból Szentpétervárra került fiatal Csernisevszkijről: „Szerette a Néva kékségét, áttetszőségét – micsoda vízbőség a fővárosban, és milyen tiszta ez a víz (gyorsan tönkre is tette vele a gyomrát); de különösen szerette a szabályos vízelosztást, az ésszerű csatornákat;”¹⁶³ Jakutskban pedig, száműzetése színhelyén „jobb dolga nem lévén, csatornákat ásott – és szinte elárasztotta a viljujszki lakosok egyik legtöbbet használt útját.” A vízhez kapcsolódik a „könnyek témája” is a regényben, Fjodor szerint „Csernisevszkij szívesen és gyakran sírt”, a kéziratokon feltűnnek a könnyek miatt elmázolódott szavak: „»Három könnycsepp gördült alá» - jegyzi fel rá jellemző alaposágával a naplójába -, és az olvasót egy pillanatra önkéntelenül megzavarja a gondolat, hogy lehet-e páratlan számú könnyet ejteni”.¹⁶⁴ A Csernisevszkij-életrajzban a víz, közegének természetével ellentétben, numerikus, megszámlálható, matematikailag tervezhető, és (a valósággal ellentétben) tökéletesen tisztának tűnik. A könnyek, még a valós szenvedés könnyei is, megszámlálhatnak.

¹⁶²MK 11. o.

¹⁶³AD 282. o.

¹⁶⁴AD 288. o.

A másik regény, a *Meghívás kivégzésre* egyik legtalányosabb vízzel kapcsolatos metaforája az Úszó Könyvtár. A második fejezetből, mely a főhős addigi életútját lineáris időrendben, számtani haladvány szerint mutatja be, megtudjuk, hogy Cincinnatus 15 éves korától kezdve esténként „a hullámok lomha, lágy csobogása közepette ódon könyvekbe merült az Úszó Könyvtárban, amelynek névadója, dr. Szinyeokov épp ott fulladt a város folyójába... Dűnnyögő láncok, csobbanások, rózsaszín lámpaernyők a kis galérián, holdfénytől ragacsos víztükör, és a távolban, a magas híd fekete pókhálóján átfutó fényecskék. De aztán a nedvesség rongálni kezdte a drága köteteket, és a végén el kellett téríteni a folyót;”¹⁶⁵ A könyveknek és a víznek az összekapcsolása több szinten történik: részben a valós, fizikai tapasztalatokkal összhangban (a folyó nedves közege tönkreteszi a könyveket, ezért a vizét elvezetik), és képletesen, tudat-metaforaként is (Cincinnatus úgy merül a könyvekbe, akár a vízbe), illetve oly módon is, hogy a szimbolikus/abszurd és a realisztikus/tapasztalati elválaszthatatlanul egymásba olvad, mint abban az információban, hogy a könyvtár névadója (akinek beszélő neve Kékszeműt jelent,) nem intellektuális munkásságával vívta ki, hogy róla nevezzék el a könyvtárat, hanem azzal, hogy épp ott fulladt a folyóba. A víz itt önmagában is ellentmondásos elem: átlátszó, mégis nagyobb tömegben tükörfelületként képes működni, egyetlen cseppje optikailag felnagyítja a betűt a papíron; az élet és a tudat forrása, (agyunk több mint 80%-a víz), de egyúttal veszélyes közeg is, könnyen végzetessé válhat a tüdővel lélegző ember számára.

A víz szimbolikájának ez az ellentmondásossága végig jellemző a regényre. Cincinnatus életének első moccanása is víznél kezdődik, édesanyja, Cecília C. „a Tavaknál esett vele teherbe”. Cecília C. bábaként dolgozik egy menhelyen, és amikor meglátogatja a fiát a börtönben, nagy vihar közepette érkezik meg: „Fekete esőkabátjában és legyűrt karimájú, ugyancsak vízhatlan kalapjában úgy festett Cecília C. mint egy halász a

165MK 24. o.

viharban.”¹⁶⁶ Cincinnatus azonban a sok hazugság, paródia és csalódás után már nem tudja elhinni, hogy tényleg az anyja jött el hozzá, hiszen csak egyszer látta őt életében, végig gúnyolódik vele, egyetlen pillanatot kivéve, épp mielőtt Cecília elbúcsúzna: „És abban a pillanatban elkapta Cecília C. pillantását; egy pillanatra, ó csak egy pillanatra, de olyan érzése volt, mintha valami kétségbevonhatatlan valóság szüremlett volna át e pillantáson (ebbe a világba, ahol minden kétségbevonható), mintha visszahajlott volna ennek az iszonyatos életnek a széle, hogy egy pillanatra felvillanjon rejtelmeket rejtő hátoldala. Cincinnatus az anyja pillantásában elkapta azt a biztos, mindent megmagyarázó, mindentől megóvó szikrát, amelyet magában is ki tudott tapintani.”¹⁶⁷

Sajátos módon magának az írásnak a folyamata is a vízben való mozgáshoz, az áttetsző közegben való tájékozódáshoz válik hasonlatossá: „és minél tovább forgolódom és tapogatózok a vízben, hogy elkapjam a homokos fenékén fel-felvillanó napfényfoltot, annál zavarosabb a víz, és annál kevésbé valószínű, hogy megtalálom, megfogom.”¹⁶⁸ Az olvasás folyamatában pedig feloldódni látszik a határ az olvasó világa, térideje, és az olvasott könyv világa, térideje között: Cincinnatus „olyan volt, mintha lénye egyik felével észrevétlenül átment volna egy másik síkba, úgy, ahogy egy terebélyes lombkorona áttűnik az árnyékból a fénybe, és az ember nem tudja eldönteni, hol kezdődik a másik közeg villódzó mélyébe való alámerülés.”¹⁶⁹ Még akkor is így van ez, ha az olvasás során megoszlik a figyelem, és az olvasó főhős azon kapja magát, hogy „folytonosan saját gondolatainak hullámaiba fojtotta az elbeszélést”¹⁷⁰. Az olvasás kilépés térből és időből: „e nehéz kötet segítségével, mint valami nehezékkal, az idő mélyére merültem.”¹⁷¹

166MK 116. o.

167MK 122. o.

168 MK. 84. o.

169 MK. 108. o.

170 MK. 111. o.

171 MK. 49. o.

Vízből van továbbá az emberi könny is. Cincinnatus minden félelme, kétségbeesése és kilátástalansága ellenére tovább folytatja az írást, sőt, annak ellenére is ír, hogy kétségei vannak felőle, megvan-e hozzá a tehetsége. Az a remény hajtja, hogy „Valaki majd egyszer elolvassa, és úgy érzi magát, mint ki első reggelére ébred egy idegen országban. Örömkönnyek ömlenek majd a szeméből, csak sír, lemossa könnyeivel a világot, s minden újból friss és üde lesz.”¹⁷². Cincinnatus maga is sokat sír – akárcsak Csernisevszkij.

A regény nagy paradoxona, hogy miközben Cincinnatus ennyire kötődik a víz áttetsző közegéhez, mégis egy „születési rendellenessége” miatt ítélik halálra: „mivel nem bocsátotta át az idegen sugarakat”, és „az egymás számára áttetsző lelkek világában sötét, magányos, borzadályos akadályt jelentett”. Cincinnatus bármilyen módon, bármilyen furfangos „optikai csalásokkal” is próbálta leplezni, előbb-utóbb mindenki rájött, hogy valójában áthatolhatatlan. Ez a tulajdonsága pedig a kötelezővé tett „nyilvános gondolkodás” társadalmában a halálos ítélettel lett egyenlő. Kérdés azonban, hogy ez a sorsszerűen „áthatolhatatlan” lény, aki úgy cipeli fájdalmas magányát, mint sötét titkot, miért keresi annyira a víz áttetsző közegét maga körül és önmagában is.

Vladimir Alexandrov *Nabokov's Otherworld (Nabokov másvilága)* című művében, mely az 1990-es évek elején új fejezetet nyitott a Nabokov-kutatásban azáltal, hogy vitába szállt a kritikában addig meghatározó nézetekkel, melyek a Nabokov-művekben elsősorban virtuóz metairódmalmat láttak, és elsőként irányította rá a figyelmet, hogy Nabokov művészete olyan esztétikai rendszeren alapul, amely a transzcendens lét intuitív fölfogásából származik, a *Meghívás kivégzésre* víz-szimbolikája kapcsán „a vízi utazás rejtett motívumáról” beszél, ahol a víz és az utazás mitológiai jelentésükben tűnnek föl, mint az újjászületés és az átkelés/átláthatóság szimbólumai.¹⁷³

172 MK. 47. o.

173 V. E. ALEXANDROV: *Nabokov's Otherworld*, Pinceton: Princeton University Press, 1991. pp. 84-107. A művet orosz változatban olvastam: Набоков и потусторонность <http://calibre-ebook.com>.

Fontos hangsúlyozni, hogy Nabokov számára rendkívül fontos a látás és a láthatóság adománya, egy interjúban például tréfásan úgy beszél a Visible Nature-ről, a látható természetről, mint a másik V. N.-ről, a másik Vladimir Nabokovról.¹⁷⁴ Vagy erre utal a kirgiz mese is az *Adományban*, a mindent befogadni, mindent elnyelni vágyó emberi szemről.

Cincinnatus a csernisevskiji elvek alapján felépülő világ foglya a regényben, és szabadulása nem azon múlik, hogy meg tud-e szökni az erődből, mert nem tud, minden szökési kísérlete kudarccal végződik (sőt az erőd csalás-sorozatának része a hamis menekülési útvonalak fölkinálása, majd leleplezése is). A szabadulás azon múlik, hogy a rab átlát-e a kulisszákon, saját megbéklyózott gondolatain. Cincinnatus lefejezésének pillanata egybeesik fölébredésének pillanatával – nem véletlen, hogy a regény végén egyedül az utal a végrehajtott ítéletre, hogy a börtönkönyvtáros rosszul lesz a vesztőhely lépcsőjén, a hős maga, vagyis lényének egyik része föláll és elindul az összedőlő díszletek romjai között. A másik Cincinnatus összeolvad, eggyé válik a másik, ismerős, hozzá hasonló valósággal, amit a parodisztikus díszletek addig eltakartak.

Vagyis valójában Cincinnatus talán nem is annyira keresi a víz paradox közegét, hanem egyszerűen hiperérzékenyen reagál rá, akárcsak Godunov-Cserdincev az *Adományban*. Amikor Fjodor, aki a Csernisevskij-életrajz előtt saját híres felfedező édesapja életregényét próbálja megírni (sikertelenül), az éjszaka közepén szünetet tart az írásban, rögtön rátör nyomorúságos valóságának minden nyűge. „De amint visszacsukta az ablakot, összeszorított ujjai már megéreztek a hiányt, visszament a türelmesen várakozó lámpához, a tétova első vázatokhoz, a még meleg tollhoz, és egyből visszatért ahhoz a világhoz, amely olyan természetes volt számára, mint a hó a fehér nyúlnak, vagy a víz Opheliának.”¹⁷⁵

174 *Strong Opinions*, 153. o.

175 AD 167.o.

Amint látható, ebben a bekezdésben Fjodor, illetve az őt megalkotó szerző, szintén a 'vizes közeg' szemantikai mezőjébe tartozó hasonlatokkal jellemzi az írás állapotát, de mintha ez a két hasonlat ellentmondana egymásnak: a nyúlnak tényleg természetes közege a hó, de egy öngyilkosnak milyen értelemben lenne „természetes” a víz, amelybe belefojtja magát? Ugyanakkor azonban nem „valódi” halálról van is szó, hanem fiktív öngyilkosságtól, Opheliához a fikció terében tartozik hozzá „természetesen”, elválaszthatatlanul a víz, ahogy az *Adomány* fiktív terében Fjodorhoz az írás. Az irodalmi alkotás (az írás is és az olvasás is) ezekben a hasonlatban olyan önkívület, átlépés/eltűnés, amely, miközben az élet titkait kutatja, hasonlatossá válik a legnagyobb titokhoz, a halálhoz.¹⁷⁶

Fjodor is és Cincinnatus is állandóan megkettőződnek a narrációban, mintha egyszerre léteznének két egyformán erősnek érzékelt közegben: a levegőn és a vízben, pontosabban, mintha egyik közeg sem lenne igazán az otthonuk, hanem folyton a két egymással érintkező, egymásba alakuló közeg köztes terében, köztes halmazállapotában oszcillálnának. Nem az a kérdés talán, melyik valósága a valóságosabb, inkább az, hogyan lehetne megszüntetni a kínzó hasadást az anyagi és az anyagtalan, az élet és a halál, a lét és a nemlét között. Ez a köztes állapot pedig egyáltalán nem csak politikailag veszélyes: dr. Szinyeokov a másik intő példa, hogy a folyton önmaga létének titkait firtató elme beleveszhet, belefulladhat saját éltetőnek gondolt közegébe is. (Bár azt nem tudjuk, hogy dr. Szinyeokov milyen körülmények között vesztette életét.)

176 Niven KUMAR: *Mimetopia and illusion of meaning in Nabokov's „Invitation to a Beheading”* című tanulmányában az Irodalmat olyan nyelvi átjárónak tekinti, amely megtalálja a jelentésben kialakuló rést, a helyet, ahol a jelentés szóródik. Ebben a posztmodern fölfogásban Cincinnatusnak és kivégzésének története magának az Irodalomnak a története, az Irodalom azon sajátosságának felmutatása, ahogy az elrejtí magát önnön jelentétének terében, azaz végső soron a halál terében. („Cincinnatus may write the text that we read, or the text we read may be the story of what Cincinnatus writes, but it is still the story of his disappearance, of his eventual submergence into the liquid ether of voices, what Blanchot would call the »space of death«.) http://www.galilean-library.org/site/index.php/page/index.html/_essays/literatureandfilm/mimetopia-and-the-illusion-of-meaning-in-naboko-r122

Cincinnatus, Cserdincev és Csernisevszkij az írói létforma különböző paradigmáinak konstrukciói a regényekben. Alakjukat elemezve számomra az a következtetés adódik, hogy az írás a nabokovi kombinációkban nem művészi eszképzmust jelent, nem az „esztétikai megváltás” lehetőségét ígéri. Miközben az irodalom hordozza saját genealógiáját, önnön emlékezetét mind a puskini, mind a csernisevszkiji ágon, tehát mind az ún „tisztá költészet”, mind pedig a társadalmilag-eszmeileg elkötelezett művészet vonalán, a nabokovi modell egybelátja-egybeolvasztja a kettőt, azáltal, hogy kiemeli őket a történelmi-numerikus időszámításból és a jelen, az írás és olvasás személyes, valós, aktuális, éppen most zajló tudati folyamatának, az alkotó megismerés, a kreatív megértés időtlenített, legalábbis a jövő konstrukcióitól megtisztított fluidumába állítja. Nem véletlen, hogy a víz oly gyakran kapcsolódik össze a Nabokov-prózában az idő képzeivel is.

Nabokov esztétikai modelljében az irodalom médium („fényvezető”, akár a víz), amely közvetíti annak a rejtélyes, a hétköznapi életben is érzékelt párhuzamos vagy szinkron valóságnak az üzenetét, amelyet az emberi tekintet fedezhet föl és hat is egyszersmind, ott van a láthatóban láthatatlanul, legalábbis fedésben, takarásban, elmaszkírozva, gyakran éppen az emberi gondolkodás, az értelmezések és „ráfogások” torzító tükrében. A legnagyobb érzéksalódást mind közül a már említett nagy francia író, Delalande úgy fogalmazta meg *Discours sur les ombres* (Értekezés az árnyakról) című művében (ezzel a mottóval indul a *Meghívás kivégzésre* című regény): „Ahogy a bolond Istennek tartja magát, úgy hisszük mi azt, hogy halandók vagyunk.”

V. A BOLDOGSÁG-KONSTRUKCIÓK PSZICHOLÓGIAI MEGKÖZELÍTÉSE

A boldogság témamotívumának és narratív konstrukcióinak elemzése és értelmezése a kutatás érdeklődési terébe vonja Nabokov pszichológiai szemléletének forrásait is. Közismert, hogy Nabokov angolra fordított orosz műveinek előszavában, és nagyon gyakran magukban a művekben is rendkívül gúnyosan és elutasítóan nyilatkozik Freudról és a freudizmusról. Hetényi Zsuzsa monográfiája a maga sokrétűségében tárja föl a pszichológia, az agykutatás és az idegtudományok hatását és lehetséges kapcsolódási pontjait Nabokov regényeiben. Nabokov *Szem* (Соглядатай – The Eye) című 1930-ban írt kisregényét elemezve megállapítja, hogy a pszichológia sokkal közelebb állt Nabokovhoz, mint a tételes filozófia.¹⁷⁷ Számos esetben mutatja ki a freudi elmélet egyes elemeinek megjelenését is Nabokovnál (Narkhisszosz-motívumok, a Doppelgänger kísértetiessége, az álmok szerepe stb.), de nem tér ki részletesebben Nabokov nyíltan hangoztatott Freud-ellenességének okaira. Pontosabban Nabokov Freud-kritikáját egy sorozat elemeként értékeli a poszloszty (közönségesség, posványosság) nabokovi kategóriája kapcsán: „Minden, amiben nem volt valami termékeny újítás vagy gyökeresen új szemlélet, az hamisnak hatott számára, illetve ahol a politikum, előítélet, deklarált ideológiai, közvetlen üzenet, szenvelgés vagy nagy eszme jelent meg célzatosan, ebbe a kategóriába került. Faust és Freud, Dosztojevszkij, Csernisevszkij és Turgenyev, Camus, Sartre, Thomas Mann (a *Halál Velencében* csakúgy, mint a *Varázshegy*), és sok más művész és mű.” - írja.¹⁷⁸

¹⁷⁷ HETÉNYI I.m.: 261.o.

¹⁷⁸ HETÉNYI I.m.: 398.o

A korai boldogság-konstrukciók pszichológiai hátterének kutatása azért is kiemelten fontos, mivel segíthet megérteni Nabokov pszichológiai érdeklődésének természetét, és ezzel összefüggésben Freudhoz való viszonyát is. Ahogy a *Bevezetésben* is szó volt róla Seligman pozitív pszichológiája kapcsán, a pszichoanalízis célja a mentális betegségek gyógyítása volt, nem pedig az emberi boldogság kutatása. Bár Freud és a pszichoanalízis nagy hatással volt az orosz kultúrára, Freud műveit 1904 és 1930 között lefordították oroszra, befolyása nem volt kizárólagos, különösen nem az orvosi gyakorlatban.. Alexander Etkind *A lehetetlen Erosza. A pszichoanalízis története Oroszországban* című munkájában kitér arra is, hogy például az idegtudományok olyan nagy orosz úttörői, mint Pavlov vagy Behtyerev, ha időnként érintették is, valójában távol álltak a pszichoanalízistől.¹⁷⁹

Ebben a fejezetben Nabokov másfajta tájékozódásának nyomait kutatom, és megvizsgálom, hogy az általa apai ösztönzésre még gyermekkorában megismert szerző, William James pszichológiája mennyiben lehetett hatással írói stratégiáira. A *Hangok* elemzése során korábban már utaltam egy lehetséges párhuzamra, itt most alaposabban is körüljáróm Jamesnek a boldogsággal, a szabad akarattal, a kozmikus tudattal és a halhatatlansággal, valamint a figyelemmel kapcsolatos eredményeinek kapcsolatát a nabokovi boldogság-konstrukciók és tudat-ábrázolás narratív stratégiáival.

1. Nabokov és Freud

Nabokov Freud-ellenességének okait a szakirodalomban talán legalaposabban

¹⁷⁹ Alekszander ETKIND: *A lehetetlen Erósza. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Fordította: Bratka László et al. Európa Kiadó, Bp. 1999. Oroszul: Александр ЭТКИНД: Эрос невозможного – История психоанализма в России, Медуза, Санкт-Петербург, 1993. <http://www.klex.ru/6mm>

Jenefer Shute elemzi *Nabokov and Freud*¹⁸⁰ című tanulmányában. Shute szerint Nabokov a pszichoanalízist az emberi szubjektum elméleteként és hermeneutikai rendszerként egyaránt elsősorban totalitarizmusa miatt utasítja el. Nabokov a freudi elméletet „a szexuális mítosz rendőrállamaként” aposztrofálja, amely rendkívül veszélyes etikai konzekvenciákat hordoz, amennyiben felmenti az egyént a tetteivel kapcsolatos felelősség alól, és amely a diktatúrákhoz hasonlóan alkalmas egész generációk tönkretételére. Az olyan rendszerek, amelyek a jelentés totalitását, az egyetlen érvényes igazság birtoklását vindikálják maguknak, állandó fenyegetést jelentenek az érzékeny, bonyolult és sokszínű individuális tapasztalat szövedékére, mely Nabokov számára az egyetlen „igazság”, ami számít. Shute Nabokov Freud elleni támadásait lényegében a territóriumért vívott harcként értelmezi, mivel a modern regény és a freudizmus érdeklődési területei nemcsak szomszédosak egymással, de át is fedik egymást, különösen az emlékezet, a vágy és a képzelet domíniumainak vonatkozásában. Shute szerint Nabokovnak nemcsak a pszichoanalízis növekvő befolyásával szemben kell megvédenie az irodalmi mű integritásának eszméjét, hanem a freudizmusból kinövő irodalom- és művészetelméleti irányzatoktól is, azaz a pszichoanalitikus olvasatoktól. Shute arra a következtetésre jut, hogy ez a folyamatos küzdelem a művekbe bevont ellenféllel mint kísértő hasonmással, nem csak nagy nyomás alá helyezi az író, de „szárnyakat is ad” neki, azaz képessé teszi őt arra, hogy keskeny peremen egyensúlyozzon a saját igazsága és annak paródiája között. Ugyanakkor Shute utal Nabokovnak arra a gyakran idézett megállapítására egyik interjújából, hogy pszichológus írónak tartja magát, sőt úgy gondolja, minden valamire való író lélektani regényeket ír. (Szó szerint: egyben lélektani író is.) („All novelists of any worth, are psychological novelists.”¹⁸¹)

Nabokov Freud-ellenességének további lényeges okát a pszichoanalízis gyermek-

180 In: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed: Vladimir E. Alexandrov. Routledge, New York, 1995. 412-420.o.

181 Vladimir NABOKOV: *Strong Opinions*, Vintage Books, Random House, New York, 1990. 174.

szemléletében kell keresnünk, amint erre a Shute-tanulmányt továbbgondoló cikkében Leland de La Durantaye¹⁸² is rámutat. La Durantaye szerint Nabokov számára, sok más művészhez hasonlóan a gyermekkor a kreativitással állt összefüggésben, és dédelgetett képe a gyermekkor édenéről szöges ellentétben állt a freudizmus víziójával a legkülönbélebb és legerőszakosabb módokon megtépzott gyerekkorról. Nabokov perverznek és zavarosnak tartotta ezt az elképzelést, amely teljesen figyelmen kívül hagyja a világ elképesztő bonyolultságát és részletgazdagságát.

Etkind idézett monográfiájának kutatási területe kiterjed a szovjet korszakra is, ahol kezdetben a pszichoanalízis képviselői nagyon közel álltak a pártvezetés legfelsőbb köréhez. 1921-ben nyílt meg a világon egyedülálló módon az a sajátos pszichoanalitikus gyermekotthon-laboratórium („Психоаналитический детский дом-лаборатория”), ahol kezdetben a pártelit gyermekeit helyezték el, azokét a vezetőket, akik túl elfoglaltak voltak a munkájuk miatt, és nem értek rá vagy nem akartak gyereket nevelni. Többek között Sztálin Vaszilij nevű fia is ide került. A két, három és négyéves gyerekek módszeres megfigyelése azt a célt szolgálta, hogy értékes személyiségeket neveljenek a társadalom számára, tanulmányozzák a gyerekekben a szociális érzék fejlődését, valamint a gyermekkori szexualitást. A laboratórium egyik deklarált célkitűzése volt a gyerekek szabad, társadalmi béklyóktól mentes nemi fejlődésének biztosítása. A pszichoanalízis és más pszichológiai iskolák és irányzatok között állandó harc folyt a szűkös erőforrásokért és a szakmai befolyásért, a Gyermekotthont többször is a bezárás veszélye fenyegette. 1923-ban nem más, mint a már említett Lunacsarszkij, a párt egyik fő ideológusa vette védelmébe az intézményt, melynek vezetői, a Smidt házaspár ebben az évben ellátogattak Bécsbe magához Freudhoz is, hogy beszámoljanak az eredményeikről. Ebben az időben a szovjet pszichoanalitikusok törekvései mind Freud, mind Trockij jóváhagyását élvezték.

182 Leland DE LA DURANTAYE: *Vladimir Nabokov and Sigmund Freud, or a Particular Problem*, American Imago, 2005., Vol. 62., No. 1. 59-73.

Trockij maga is régóta foglalkozott a pszichoanalízissel, és azt ajánlotta Pavlovnak, hogy működjenek együtt a pszichoanalízis és a reflexológia egyesítése érdekében. Pavlov azonban rendkívül szkeptikus volt a bolsevikok törekvéseit illetően, és értetlenül állt magabiztosságuk előtt, hiszen tanait a rendkívül tudatlan és iskolázatlan orosz munkások körében próbálták terjeszteni, akik abból aligha értettek bármit is. A nem kellő szakmai tudás a kísérleti terepen problémát jelentett a Gyermekotthonban is, és másfajta bajok is adódtak: mint az ottani módszerekről szárnyra kapott szóbeszédeket kivizsgáló küldöttség feltárta, a laboratóriumban nem csak megfigyelték a gyerekek viselkedését, hanem stimulálták is a pubertás előtti nemi érés folyamatát, azaz beleavatkoztak kiskorú neveltjeik szexuális fejlődésébe. A botrány következtében bezárták az intézményt, a pszichoanalízis pedig fokozatosan átadta helyét egy új tudománynak, a pedológiának. Ismét Lunacsarszkij volt az, aki az elsők között definiálta az új tudomány célját, azaz a gyermekekről szóló teljes tudás elérését annak érdekében, hogy a megfelelő embertípust létre lehessen hozni. Az új típusú ember felnevelését az akkori politikai zsargonban az állattenyésztéshez és a növényneveléshez hasonlították, egy új „pszichotechnológia” kifejlesztését vizionálták. A pedológia „mozgalma” elsősorban a gyerekek intellektuális képességeit, a tanuláshoz való viszonyát és a környezeti hatásokat vizsgálta, mérések és tesztek segítségével kiszűrték a nehezen haladókat, kiegészítő iskolákat hoztak létre, és nem mellesleg próbálták felszámolni az elképesztő méretű analfabetizmust a gyerekek körében. Persze a pedológiában is dúlt a hozzá nem értés, a szervezettség hiánya, a sarlatánság. 1936-ban, máig tisztázatlan okokból a pedológia csillaga is leáldozott a Szovjetunióban. Reakciós, mensevik és eszer áltudománynak minősítették, és az összes intézményét felszámolták.¹⁸³Freud maga is növekvő kétellyel és ellenszenvvel szemlélte, mivé lett tanítása egy diktatorikus államban.

¹⁸³ Egyes források szerint azért, mert Zsdanov gyermekét félrediaosztizálták. Sztálin fiát sem védte meg semmitől a pártelit számára fenntartott exkluzív óvoda: alkoholista lett.

Hetényi Zsuzsa *Lolita*-elemzésében említi a regény első lapján olvasható „paleopedológiát”, melynek szakértője volt Humbert Humbert egyik dédapja. (Pontosabban dédszülei, a dorseti lelkészek.)¹⁸⁴ Hetényi értelmezése szerint „mindez mese habbal, üzeni a szó, amely a pedológiai (gyermektan) részével előre jelzi Humbert Humbert gyermekek iránti vonzódását, de ezt vicces összetételként az ősrégi lényekkel (paleo-) párosítja – talán majomnak titulált önmagával.”¹⁸⁵

Etkind kutatásainak fényében azonban lehetséges egy másik olvasat is. A paleopedológia kitalált szóösszetétele nemcsak elterelő hadművelet lehet, nem csak jelentés-kioltás, hanem rejtett kód is rögtön a mű elején. Az őś-pedológia, avagy a pedológia őśe ugyanis nem más, mint a pszichonálízis. Ebben az olvasatban Nabokov szóeleménye egyike a regény Shute által is kimutatott Freud-parafrázisainak, a freudista tanok és a pszichoanalízis parodisztikus utalásrendszerének. Nem egy nem létező tudomány neve, hanem (legalábbis a szerző, Nabokov felfogásában) egy valaha létezett áltudomány ironikus, de pontos megnevezése.¹⁸⁶

Mindez arra enged következtetni, hogy Nabokov nem pusztán az irodalom territóriumáért vívott harcot Freud ellen, hanem – bár az ilyesfajta társadalmi vagy morális felelősségvállalás látszólag meglehetősen idegen volt tőle – a maga módján a gyerekkor ártatlanságát, integritását és szabadságát is védelmezte. Azokban a regényeiben, ahol megjelenik valamilyen diktatorikus berendezkedésű állam, azaz a *Meghívás kivégzésre* és a *Baljós kanyar* című művekben, jelen van a szüleitől elszakított vagy elrabolt gyermek motívuma is, akit az erre a célra létrehozott speciális intézményekben igyekeznek módszeresen átnevelni – sikertelenül. Humbert Humbert a maga teremtetten börtönben

184 HETÉNYI i.m.: 653.o.

185 HETÉNYI i.m.: 653.o.

186 „two Dorset parsons, experts in obscure subjects paleopedology and Aeolian harps” (V. NABOKOV: *Lolita*, Random House, 1997. 10. o.) A dédszülők a paleopedológai mellett az eolhárfaat is tanulmányozták. A két „obszuros területben „az a közös, hogy egyikhez sem kell érteni: mind a szélhárfa zenéjének értelmezése, mind pedig a pszichoanalízis a költői ráfogások, kitalációk világába tartozik.

bármivel próbálkozhat, Lolita sosem lesz szerelmes belé, birtoklásának vágya pusztító és mindkettejükre nézve végzetes illúzió.

Nabokov pszichológiai műveltsége azonban természetesen nem merül ki a freudizmus kritikájában, sőt ahogy már említettük, pszichológia tudása – ahogy irodalmi és lepkészeti érdeklődése is – édesapja ösztönzésére és hatására formálódott. James a kriminálpszichológiával is behatóan foglalkozó, büntetőjogász képzettségű Vlagyimir Dmitrijevics Nabokov egyik kedvenc szerzője volt. Mindez arra utal, hogy Nabokov pszichológiai érdeklődése és szemlélete nagyon korán kiformálódhatott, és Freuddal nem csak mint regényíró vitatkozik, hanem a kor élvonalbeli természettudományos és filozófiai elméleteinek ismerete is megalapozta éles kritikáját. Nabokov ugyan sosem hivatkozik James-re vagy más pszichológiai iskolákra, ahogy általában is tiltakozik a hatás-kutatások ellen. Mindazonáltal érdemes megvizsgálni, milyen pszichológiai elmélet formálhatta pozitív módon a fiatal Nabokov gondolkodását a korai prózák írásakor vagy azt megelőzően, és mi volt az az orosz kulturális kontextus, amelyben James nézetei pozitív fogadtatásra és termékeny talajra találtak.

2. William James munkásságának orosz recepciója

William James a XIX. és a XX. század fordulójának egyik vezető amerikai filozófusa és az amerikai pszichológia alapító atyja volt. Eredeti végzettségét tekintve orvos, orvosprofesszorként kezdte meg tudományos karrierjét a Harvard Egyetemen. William James alapította meg az Egyetem pszichológiai laboratóriumát, Pierce-szel, kollégájával és barátjával együtt kidolgozta és széles körben ismertté tette a pragmatizmus filozófiáját, melynek lényege, hogy a filozófiai tételek és elméletek igazságtartalmát a mindennapi életre gyakorolt hatásuk, gyakorlati következményeik alapján kell megítélni. Bár

filozófiája hosszú időre feledésbe merült a XX. század folyamán, ma, úgy tűnik, ismét reneszánszát éli, sok kortárs filozófus és pszichológus, pszichiáter visszatér James-hez mint inspiráló forráshoz.

A Nabokov-szakirodalomban viszonylag ritkán bukkan föl William James neve, jóllehet az utóbbi időben emelkedni látszik a hivatkozások száma. Sárdi Rudolf 2003-as *Világok és másvilágok Nabokov műveiben* című doktori értekezésében mint „széles körben ismert tényre” hivatkozik Nabokov James-olvasására, de ő is csak Boyd monográfiájának életrajzi adatát említi ezzel kapcsolatban, illetve Sissonra hivatkozik, aki összeköti James kozmikus tudat-fogalmát Nabokov kozmikus szinkronizációjával.¹⁸⁷ Vladimir Alexandrov, a Nabokov-kutatásnak új perspektívát adó 1991-es *Nabokov's Otherworld*¹⁸⁸ című művében ugyanis nagy megbecsüléssel idézi J. Sisson 1979-ben írt kiadatlan „*Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Works of Vladimir Nabokov*”¹⁸⁹ című disszertációját: „J. Sisson bemutatta, hogy Nabokov kozmikus szinkronizációja rokonságban áll az élmények teljességével, melyek nélkül nincs költészet, amelyről T. S. Eliot és E. Pound is írt, és ez annak a „kozmosz tudatnak” egyik fajtája, amelyet William James a *Vallásos tapasztalat formái* (1902) című művében a misztikus tapasztalat lényegi vonásának tekint.”¹⁹⁰

James-nek az idézetben szereplő műve, a *The Varieties of Religious Experience. A*

187 „It is a widely known fact that as a young man, Nabokov had been an avid reader of William James's works and had thought highly of him, but “never grew to like the novels of ... Henry” (Boyd, RY91). SÁRDI Rudolf: *Worlds and Worlds Apart in Vladimir Nabokov's Ficiton*. 35. o <http://doktori.btk.elte.hu/lit/sardirudolf/diss.pdf>

188 Vladimir ALEXANDROV: *Nabokov's Otherworld*, Princeton University Press, Princeton, 1991. A monográfia orosz változatát olvastam: В. Александров *Набоков и потусторонность*, Санктпетербург, Алетейя, 1999.

189 Jonathan Borden Sisson: *Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov*, Minnesota, 1979.

190 „Дж. Сиссон показал, что космическая синхронизация Набокова состоит также в родственной связи с целостными переживаниями, без которых нет поэзии, о чем писали Т. С. Элиот и Э. Паунд, а помимо того являет собой род »универсального духовного осознания«, каковое Улям Джеймс в своих »Формах религиозного опыта« (1902) полагает наиболее существенной чертой мистического переживания.” АЛЕКСАНДРОВ, http://royallib.com/read/aleksandrov_v/nabokov_i_potustoronnost.html#20480

Study in Human Nature (A vallási tapasztalat változatai. Tanulmány az emberi természetről) 1910-ben jelent meg oroszul a *Russzkaja Mysl* (Русская мысль) folyóirat kiadásában Moszkvában *Многообразие религиозного опыта* címmel, és nagy hatással volt az orosz értelmiség jelentős képviselőire, vallásfilozófusokra, művészekre, tudósokra és politikai gondolkodókra egyaránt. James-nek az orosz kultúrában betöltött szerepével az elmúlt években több kutatás is foglalkozott mind az orosz, mind pedig az angolszász tudományos életben. Joan Delaney Grossman és Ruth Rischin szerkesztésében 2003-ban jelent meg a *William James in Russian Culture*¹⁹¹ című tanulmánykötet, oroszul pedig többek között Vancsugov *Русская философия конца XIX — начала XX в. и американские мыслители «золотого века»: Главные направления теоретического взаимодействия*¹⁹² (A XIX. század végének – XX. század elejének orosz filozófiája és az „aranykor” amerikai gondolkodói. Az elméleti kölcsönhatás fő irányzata) című 2002-ben írott disszertációjában, illetve Konsztantyin Antonov *Концепция религиозного опыта У. Джеймса в русской религиозной мысли первой трети XX-ого века*¹⁹³ (W. James koncepciója a vallási tapasztalatról az orosz vallásfilozófiában a XX. század első harmadában) című, immár a Grossman-Rischin kötetre is építő tanulmányában tárgyalja a témát.

James ugyan soha nem járt Oroszországban, de Párizsban 1889-ben találkozott Nyikolaj Grottal, a Moszkvai Pszichológiai Társaság elnökével, aki a *Voproszi filozofiji és pszihologiji* (Вопросы философии и психологии) című jelentős tudományos folyóirat szerkesztője is volt. A Moszkvai Pszichológiai Társaság a pszichológusokon kívül a

191 *William James in Russian Culture*. Ed.: Joan Delaney Grossman and Ruth Rischin, Lexington Books, Lanham, Oxford, 2003.

192 Василий Викторович ВАНЧУГОВ: *Русская философия конца XIX — начала XX в. и американские мыслители «золотого века»: Главные направления теоретического взаимодействия*, Москва, 2002. <http://www.dissercat.com/content/russkaya-filosofiya-kontsa-khikh-nachala-khkh-vv-i-amerikanskii-mysliteli-zolotogo-veka-glav> Utolsó látogatás: 2017. febr. 5.

193 Константин Михайлович АНТОНОВ: *Концепция религиозного опыта У. Джеймса в русской религиозной мысли первой трети XX-ого века*. Вестник ПСТГУ. Богословие. Философия. 2015. Вып. 5 (61). стр. 91- 111. <http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-religioznogo-opyta-u-dzheyma-v-russkoy-religioznoy-mysli-pervoy-treti-xx-v> Utolsó látogatás: 2017. febr. 5.

legkülönbözőbb világnézetű és meggyőződésű gondolkodókat, tudósokat, tanárokat, orvosokat és írókat fogadta tagjai sorába, tag volt többek között Lev Tolsztoj is. Grot kezdeményezte James műveinek oroszra fordítását és ösztönözte James megismertetését Oroszországban. 1896-ban jelent meg oroszul James fő művének, a *The Principles of Psychology*-nak egy rövidített változata. (A teljes mű soha nem jelent meg oroszul – ahogy magyarul sem.) 1904-ben adták ki oroszul a *The Will to Believe*-t (A hit akarása) és 1910-ben a *Pragmatizmus* kiadása mellett, ahogy említettem, az orosz közegben a legnagyobb hatást kiváltó *Varieties of Religious Experience* is megjelent. James-t tiszteletbeli tagjának választotta a Moszkvai Pszichológiai Társaság, műveit széles körben értelmezték és vitatták. Nyikolaj Bergyajev és Szemjon Frank, az orosz vallásfilozófiai reneszánsz meghatározó képviselői lelkesen üdvözölték írásaikban James radikálisan új vallásfilozófiai nézeteit, némileg kritikusabb hangot ütött meg vele kapcsolatban a James halálakor munkásságról hosszú tanulmányban értekező Lev Sesztov.¹⁹⁴ A *Russzkaja Misztika* 1910 májusában Szemjon Frank bevezető tanulmányával közölt vitacikkeket James *Pragmatizmus* című művéről.¹⁹⁵

Szemjon Frank és Nyikolaj Bergyajev mellett James munkásságának legjobb orosz ismerői és tisztelői között tarthatjuk számon Szergej Kotljarevskijt, aki történész és jogász volt, a XX. század elején vallástörténetet tanított a moszkvai egyetemen. Kotljarevskij két átfogó tanulmányt is írt James-ről: *Прагматизм и проблема терпимости* (Pragmatizmus és a tolerancia problémája), *Джемс как религиозный мыслитель* (James mint vallásfilozófus). „Kotljarevskijé az érdem, hogy elsőként ismertette szisztematikusan és értelmezte tartalmilag James valláspszichológiájának alapvető téziseit.” - írja róla Antonov idézett tanulmányában.¹⁹⁶ Kotljarevskij, aki az újjáéledő orosz idealizmus egyik fő

194 Лев ШЕСТОВ: *Логика религиозного творчества (Памяти Уильяма Джемса)* http://royallib.com/read/shestov_lev/velikie_kanuni.html#656966a

195 Л. Ш. ФРАНК: *Прагматизм как философское учение*, Русская мысль, 1910. 5., 90-120.o.

196 „Котляревскому принадлежит честь первого систематического изложения и первой содержательной интерпретации основных положений психологии религии Джеймса, предметного рассмотрения ее истоков и значения.”

képviselőjének számított és éles vitákat folytatott pozitivista gondolkodókkal, James pragmatizmusában a különböző diszciplínák részgazságainak elfogadását, ezek egymás mellett élésének és együttműködésének hirdetését, azaz pluralizmusát üdvözölte, mely érvként szolgált számára a pozitivisták kizárólagosnak tekintett „tudományos objektivitásával” szemben. Randall A. Poole *William James in the Moscow Psychological Society* (William James a Moszkvai Pszichológiai Társaságban) című tanulmányában ráirányítja a figyelmet arra, hogy James filozófiájának ez az oldala különleges hangsúlyt kap Kotljarevskijnél, aki szorosan összekapcsolja James pluralizmusát a tolerancia és a lelkiismereti szabadság liberális elveivel. Kotljarevskij a tudomány és a filozófia autonómiájának megőrzése mellett fontosnak tartotta a vallás autonómiájának tiszteletben tartását is.

„Egy olyan integráló világnézet, amely tudatában van a relatív és az abszolút fogalmainak, elkerüli, hogy a monisztikus ortodoxiákra jellemző hamis abszolútumokat (vagy bálványokat) gyártson. Kotljarevskij számára ez a gondolat különösen egy olyan társadalomfilozófia szempontjából tűnt relevánsnak, ahol a relativisztikus intézmények és eljárások (választási törvények, parlamentarizmus, arányos képviselet, maga az állam stb.) nem kezelhetők végső abszolútumokként, és amely megnyitja az utat *a szabadság királysága* (kiemelés tőlem - M. Gy.) és a tökéletes társadalmi igazságosság előtt.”

A vallás és az erkölcs szerepe inkább abban áll, hogy végső abszolútumai révén szentesíti a relatív társadalmi és jogi intézményeket. Mindez persze nem azt jelenti, hogy a vallás és az erkölcs egyetlen értéke az ilyesfajta szentesítésében állna. Kotljarevskij szerint „A vallási-erkölcsi elvek értéke teljes egészében az önmagukban vett valós értékükben rejlik, abban a tényben, hogy magukban hordják önnön szentségüket.”¹⁹⁷ Ezen a ponton

197 „An integral worldview, in its self-consciousness about the relative and absolute, avoids the creation of false absolutes (or idols), characteristic of monistic orthodoxies. For Kotliarevsky, this has special

Kotljarevszkij szembeállítja a pragmatizmust az utilitarizmussal, amely eszközzé fokozza le a vallást és az erkölcsöt a társadalmi rend fenntartása érdekében.

Kotljarevszkij ideológiakritikai, jogi megközelítése és James filozófiájának az orosz szellemi-társadalmi közegben történő aktualizálására azért is érdemes kitérni, mivel Kotljarevszkij tudományos munkássága mellett egyik meghatározó személyisége volt a Kadet Pártnak is, 1905 és 1908 között V. D. Nabokovval együtt tagja a párt központi bizottságának, és akárcsak Nabokov édesapja, ő is egyik képviselője volt az első orosz parlamentnek. Mindketten aláírták az ún. viborgi nyilatkozatot tiltakozásul a Duma feloszlata ellen és mindkettejüket börtönbüntetésre ítélték emiatt. Nabokov így emlékszik apjának erről a korszakáról a *Szólj, emlékezet!*-ben: „1906-ban beválasztották az Első Orosz Parlamentbe, (...) e humánus és hősies intézménybe, amely túlnyomórészt liberális volt (...). Itt tartott nagyszerű beszédeitől visszhangzott az ország. Amikor nem egészen egy év múlva a cár felszámolta a Dumát, számos tagja, közöttük apám is (...) Viborgba menekült, és ott tartottak meg egy illegális ülésszakot. Némiképp késedelmes büntetésként 1908 májusában három hónapra börtönbe zárták a forradalmi kiáltvány miatt, amelyet ő és csoportja Viborgban kiadott.”¹⁹⁸

3. Nabokov és James

Szempontukból leginkább James-nek a boldogsággal kapcsolatos kutatásai és belátásai a fontosak, többek között az a gondolat, hogy a boldogság előfeltétele, hogy magunkat egy magasabb cél elérésére orientáljuk, még akkor is, ha nem lehet racionálisan bizonyítani, hogy az általunk kitűzött cél létezik. James *A pszichológia alapelveiben* az objektív

relevance to social philosophy, where relative means (electoral laws, parliamentarianism, proportional representation, the state itself, etc.) must not be taken as absolute ends, opening the doors to the kingdom of freedom and perfect social justice.”

„The value of religious-moral principles depends entirely on their real value in themselves, on the fact that they carry their own sanction.” In: *William James in Russian Culture*, im. 146-149.

198 Vladimir NABOKOV: *Szólj, emlékezet!* i.m: 186-187. o.

laboratóriumi pszichológia eredményeit foglalja össze, valamint a tudatfolyam fenomenológiai kutatásával foglalkozik. Tárgyalja többek között a szabad akarat koncepcióját is, amely döntő szerepet játszott boldogság-elméletének kialakításához.

Pléh Csaba *A pszichológia örök témái*¹⁹⁹ című tankönyvében James-t mint a frissen kiformalódó modern pszichológia amerikai úttörőjét, a korábbi strukturalista fölfogással szemben létrejövő funkcionalista paradigmaváltás egyik meghatározó alakját említi és kötetében kétszer is idézi James ábráit a tudatállapot változásáról. James korszakalkotó felfedezéseket tett az érzelmek kutatása terén is, amennyiben az érzelmeket „a biológiailag jelentős eseményekre bekövetkező vegetatív válaszként” értelmezte, vagyis az érzelmek testi kiindulópontját, hangsúlyozta. Nem azért sírunk, mert szomorúak vagyunk, hanem a csecsemőkori nem szándékolt sírás és a környezetnek erre adott reakciója alakítja ki a tudatban a szomorúságot, mint érzelmet. A személyiségfejlődés során mind inkább akaratlagossá válik, hogy mikor sírunk, a kisgyermek már tudatosan figyeli a környezete válaszát a sírásra.

Ugyancsak korát megelőző módon James nem statikus adottságként tételezte az emberi tudatot, hanem a mai, természettudományos megközelítéseket megelőzve, azt hangsúlyozta, hogy „a tudatosság állandóan vándorló dolog, nem megragadható dologi entitás, hanem az ember mentális folyamatainak működő, változó átalakuló jellemzője.”²⁰⁰ Pléh szerint James legnagyobb hozzájárulása a tudat kérdéséhez az állandóan mozgó, dinamikus változó belső középpont fogalmának előtérbe helyezése volt.

Leonard Mlodinow, amerikai természettudós és tudományos szakíró magyarul is megjelent *A tudattalan* című könyvében James-nek „az új tudatalatti” fogalma kialakulásában játszott elvülhetetlen érdemeit méltatja, és bemutatja az új koncepció térnyerését a freudi tudatalatti koncepciójával szemben: „Bár Freud az a kulturális hős, akit

199 PLÉH Csaba: *A pszichológia örök témái: történeti bevezetés a pszichológiába*, Typotex Kiadó, Bp. 2008.
200 PLÉH i.m. 279-281.

a tudatalatti népszerűsítésével hoznak kapcsolatba, mégis a tudatalattiról való tudományos igényű gondolkodás és módszertan gyökereit a terület úttörői, Wundt, Carpenter, Peirce, Jastrow és William James munkásságában kell keresnünk.”²⁰¹ A tudattalan új felfogását az agykutatás technikai forradalma, a korszerű műszerekkel végzett vizsgálatok és mérések tették lehetővé.

„Pácienseit kezelve Freud arra a helyes végkövetkeztetésre jutott, hogy az emberi viselkedést jórészt olyan mentális folyamatok irányítják, amelyeknek nem vagyunk tudatában. Akkoriban azonban még nem álltak rendelkezésre azok a technikai eszközök, amelyekkel tudományos módszerekkel ellenőrizni lehetett volna ennek az állításnak az igazságát, ezért Freud egyszerűen csak elbeszélgetett a pácienseivel, és megpróbálta előbányászni, mi rejtőzik elméjük legmélyebb bugyraiban, majd mindezekből érvényesnek vélt következtetéseket vont le. Amint azonban látni fogjuk az efféle módszerek megbízhatatlanok. Sok tudattalan folyamat soha nem fedhető fel a terápia által ösztönzött önreflexióval, mert ezek a folyamatok az agy olyan területein játszódnak le, amelyek a tudatos gondolkodás számára elérhetetlenek. Következésképpen Freud nagyjából a partvonalon kívülre szorult.”²⁰²

A William James-párhuzamok relevanciáját Nabokov munkásságában az a tény is erősítheti, hogy James és a Nabokov által saját bevallása szerint is vagy húsz éven át, egész európai korszakában intenzíven olvasott francia filozófus, Henri Bergson kitűnő szakmai és baráti kapcsolatot ápoltak egymással, rendszeresen leveleztek, kölcsönösen inspirálták egymást, támogatták egymás munkáinak fordítását és megismertetését.²⁰³ James és Bergson nem véletlenül csodálták annyira egymás eredményeit, és tekintettek úgy a másikra, mint

201 Leonard MLODINOW: *A tudattalan*, Akkord Kiadó, 2014. Fordította: Dr. Both Előd. 47.o.

202 MLODINOW i.m. 28.o.

203 James és Bergson kapcsolatát az amerikai és az európai filozófiai gondolkodás kapcsolattörténetének kontextusában mutatja be Kennan FERGUSON *La Philosophie Americaine: James, Bergson, and the Century of Intercontinental Pluralism* című tanulmányában: https://www.press.jhu.edu/journals/theory_and_event/sample2.html Uoltsó látogatás: 2017. jan. 13.

szövetségesre a szakmai küzdelmekben és útítársra a felfedezések terén: a felfogásuk számos ponton lényegi hasonlóságokat mutat, többek között abban, hogy mindketten meghaladni igyekeztek a hegelianus gondolkodás kereteit és bizonyosságait. Mindketten elutasították a materializmust, a darwinizmust, éles kritikusai voltak koruk ún. intellektualizmusának, az objektíven adottnak tételezett és determinisztikusként elképzelt rendszerekkel szemben a fluktuáló kölcsönviszonyokban és a dolgok fluiditásában hittek. Gondolkodásuk nyitott volt a vallási tapasztalatok elfogadására és megértésére, mindketten egy új, nem-definitív, pozitív metafizika megalkotására törekedtek. Mindketten az univerzum, az emlékezet, a tudat pluralizmusát, sokoldalúságát hirdették és kitüntetett szerepet tulajdonították a kreativitásnak.

Fontos megemlíteni a lehetséges gondolkodásbeli párhuzamok sorában James intenzív érdeklődését a festészet iránt (fiatal korában festőnek készült és behatóan tanulmányozta az Egyesült Államok és Európa nagy múzeumait); a vizuális érzékenység, a festészeti perspektívákkal kapcsolatos tanulmányai jelentősen formálták pszichológiai gondolkodását és írásainak nyelvét, metafora-készletét.²⁰⁴

Victor Strandberg Nabokov esztétikai gondolkodását James alapvető téziseivel vetette össze *Nabokov and the »prism of art«* című tanulmányában Nabokov 1943-ban angolul írt „*That in Aleppo Once...*” („Hogy egy szép napon Aleppóban...”) című novellájának elemzése során. A tanulmány első részében Strandberg felsorolja azokat a szerzőket, akiknek a nézeteit Nabokov hevesen ellenezte, azaz Marxot, Freudot, - és tudva, hogy ezzel meglepetést okoz - Einstein. Strandberg ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy Nabokov Freud-ellenessége nem jelenti azt, hogy egyszersmind a pszichológiát is elutasította volna. („Nabokov's rejection of Freud, for example, should not be confused with a rejection of psychology.”²⁰⁵)

204 Erről részletesen l. David E. LEARY: *William James and the Art of Human Understanding* In: *American Psychologist*, February, 1992. 152-160.o.

205 Victor STRANDBERG: *Nabokov and the »prism of art«*. In: *Torpid Smoke. The Stories of Vladimir*

Brian Boyd pedig *The Psychologist*²⁰⁶ című cikkében amellett érvel, hogy legfőbb ideje felülvizsgálni vagy újragondolni a Nabokov-értelmezéseket a pszichológia mai tudásának fényében, felfedezve azokat a területeket és eredményeket, amelyeket Nabokov előre látott vagy azokat a problémákat, amelyeket nem tartott lehetségesnek elmondani. Boyd szerint Nabokovot a pszichológia számos területének vonatkozásában újra lehet értelmezni, mind saját korának pszichológiai tudása, mind pedig a mai fejlemények tükrében. Ilyen területek szerinte a klinikai, az összehasonlító, a kognitív, az evolúciós, az individuális, a személyes, a pozitív valamint a szociálpszichológia és a fejlődéslélektan. Illetve írásai vizsgálhatóak a különböző agyfunkciók vonatkozásában is: a figyelem, a percepció, az érzelem, az emlékezet, a képzelet, valamint a tiszta kogníció, a tudás, a megértés, a felfedezés aspektusából; emellett a tudatállapotok szempontjából is, azaz az éberség, az alvás, az álmodás, a delírium, a látomás, az inspiráció, a halál-közeli élmény és a halál-élmény vonatkozásában.²⁰⁷ Boyd Nabokov pszichológiai tudásának, inspirációjának két fő forrását Tolsztojban és William James-ben látja, valamint kiemeli Nabokov kivételes megfigyelőképességét, amelynek az író nemcsak természettudományos stúdiumai, lepkészeti tanulmányai során vette hasznát, hanem az emberi természet feltárásában is.

Strandberg fent említett tanulmányában a következő lényeges érintkezési pontokat emeli ki James és Nabokov munkásságában: a pragmatizmust, a monizmust, amely azonban nem mond ellent egy plurális univerzum modelljének, valamint az individuális tudat alapvető realitását és a szubjektív tudat primátusát az objektív valósággal szemben.

Nabokov. Ed:

Steven G. Kellman and Irving Malin, Rodopi B.V., Amsterdam – Atalanta, GA. 2000., 191-192. o.

206 Brian BOYD: *The Psychologist* In: *The American Scholar, Essays – Autumn 2011.* <https://theamericanscholar.org/the-psychologist/#> Utolsó látogatás: 2017. jan. 12.

207 „We could consider him in relation to the different branches of psychology, in his own time and now (abnormal, clinical, comparative, cognitive, developmental, evolutionary, individual, personality, positive, social); in relation to different functions of mind, the limits of which he happily tests (attention, perception, emotion, memory, imagination, and pure cognition: knowing, understanding, inferring, discovering, solving, inventing); in relation to different states of consciousness (waking, sleeping, dreaming, delirium, reverie, inspiration, near-death experience, death experience). And we could consider what recent psychology explains in ways that Nabokov foresaw or all but ruled impossible to explain.”

Strandberg ugyan nem mutat ki közvetlen megfeleléseket, azonban meggyőzően érvel amellett, hogy James nézetei nagyban alakították a fiatal Nabokov gondolkodását.

Úgy vélem, mindemellett James jelentős hatással lehetett Nabokov halállal és halhatatlansággal kapcsolatos stúdiumaira, és a *потусторонность*, a „túlnani” világ rejtélyes, és a Nabokov-kutatást 1979 óta élénken foglalkoztató koncepciójának kialakulására is.

James, aki maga nem volt hívő, a *Human Immortality*²⁰⁸ (Az emberi halhatatlanság) című 1898-as előadásában, amely 1901-ben oroszul is megjelent „О человеческом бессмертии” címmel, abból indul ki, hogy valójában nincs meggyőző tudományos érv amellett, hogy a halhatatlanság nem lehetséges, a kérdés megválaszolása attól is függ, hogyan alkotjuk meg az agy modelljét. James a „ kozmikus tudat” (continuum of cosmic consciousness) modelljének megalapozását is lehetségesnek tartja, melyben az egyes emberi elmék, mint valamifajta őstengerbe (mother-sea), vagy tartályba, be vannak kapcsolva, ám ezt a modellt nem csak általános panteisztikus értelemben tartja elképzelhetőnek, hanem a véges, individuális tudatok esetében is értelmezi. James a természettudomány produktív agy-modelljét, mely a gondolkozást, a lelket az agy funkciójának, produktumának tekinti, ahogy a teáskanna gőzt bocsát ki magából, vagy a vízesés áramot termel, a transzmisszív modellel helyettesíti. Ennek értelmében az agy nem magából bocsát ki valamit, nem „termel”, hanem közvetít. E modell leírásakor James idézi Shelley általam is idézett szimbólumát az Örökkévalóság fehér fényéről, mely megtörik az Életen, mint színes üvegen. James modelljében az agy az a kupola, mely felfogja a „szuper-szoláris” tudat sugárzását és minden esetben, minden emberi elmében más-más fénytörést hoz létre. Mivel a tudat nem az agy produktuma, nem is szükségszerű, hogy az agy pusztulása esetén megszűnjön létezni. Arra a kérdésre James sem tud választ adni, amit Merleau-Ponty a maga tanulmányában is - más megközelítésben – „a legnehezebb

208 <https://www.uky.edu/~eushe2/Pajares/jimmortal.html> Utolsó látogatás: 2017. jan. 12.

kérdésnek” nevezett, vagyis hogy az agy által fogott jelekből hogyan jön létre az (individuális) gondolat. James azt ajánlja, képzeljük el, hogy az univerzum teljes anyagi valósága, mindaz, amit érzékelünk a világból csak egy vékony felület, fátyol, amely eltakarja előlünk a „színfalak mögötti világot”, és a tudatküszöb-elméletet hozza föl példának, mint olyan tudományosan alátámasztott modellt, amely az agy tudattalan tevékenységét is regisztrálja. A kozmikus tudat érzékelhetősége ilyen formán az adott individuális tudat érzékenységtől is függhet, azaz attól is, mi az a tudati szint, hol van az gát, amelyen a kozmikus tudat ős-tengerének egy-egy hulláma átcsaphat. James metaforái a jelenségek fátyláról, a színfalak mögötti, láthatatlan valóságról, illetve a kozmikus tudatnak vizes közeghez, tengerhez történő hasonlítása is olyan elemek, amelyek Nabokov titokzatos 'túlnani' világának attribútumai között is megjelennek.

A korai művek értelmezését árnyalhatja és gazdagíthatja továbbá a figyelem James-i pszichológiájának összevetése a korai Nabokov-elbeszélések tudat-ábrázolásaival, azokkal a narratív technikákkal, melyek a hősök és az elbeszélő eltérő percepció síkjaait jelenítik meg.

4. *Egy naplemente részletei*

Az *Egy naplemente részletei* (*Details of a Sunset*, az orosz eredeti cím: *Камачпофа*) című 1924-ben, Berlinben keletkezett elbeszélés fókuszában egy olyan lélektani szituáció áll, ahol a hős szubjektív boldogság-érzése a valóság tényeinek félreértelmezéséből, pontosabban figyelmen kívül hagyásából adódik. Mark Standfuss berlini bolti eladó úgy érzi, hogy már nem is lehetne boldogabb: feleségül készül venni szerelmét Klarát, aki Nabokov több más nőalakjához (pl. az első regény Másenykájához, vagy a már emlegetett „*Hogy egy szép napon Aleppóban...*” című novella főhős-elbeszélőjének feleségéhez)

haszonlóan a fikciónak nem ugyanabban a síkjában mozog, mint a főhős. Klara nem jelenik meg a cselekmény szintjén, minden vele kapcsolatos információ közvetve, valamely szereplő interpretációja, elbeszélése révén jut el az olvasóhoz. Az olvasó nem tudja megítélni, hogyan gondolkodhat és hogyan érezhet maga Klara, kénytelen arra hagyatkozni, amit mások állítanak róla. A főhős által a boldogság legfőbb forrásának tekintett személy alakja így módon az elbeszélésben távolivá és egyre bizonytalanabbá válik. Az elbeszélés hagyományos, egyes szám harmadik személyű narrációt alkalmaz, amely azonban gyakran – szinte észrevétlenül - átvált szabad függő beszédbe, ahol már Mark Standfuss nézőpontja, töredékesen közvetített „gondolatfolyama” válik meghatározóvá. Mivel az elbeszélés permanensen oszcillál a kétféle beszédmód között, az olvasó hol kívülről, hol belülről látja a hőst, mintha több, mozgásban lévő tükörben jelenne meg. Ez a „narratív vibrálás” lehetővé teszi azt is, hogy az olvasó megtudja a titkot, amit a főhős még nem tudhat, és amit az elbeszélés végéig, mely egyúttal a hős életének végét is jelenti, nem is fog megtudni: menyasszonya mást szeret és elhagyja őt még az esküvő előtt. Klara hirtelen döntésének érzelmi háttere, a benne lezajló változás dinamikája rejtve marad az olvasó előtt. Mark nem azért szenved halálos közlekedési balesetet, mert rájön, hogy a menyasszonya elhagyta őt, a katasztrófa, melyre az orosz cím utal, látszólag pillanatnyi figyelmetlenségből következik be a túlzott (és mint az olvasó ekkor már tudja: illuzórikus) boldogság-érzés eufóriájában. Kérdés azonban, hogy valóban a vak véletlen munkál-e itt, vagy pedig Mark maga is előidézi-e valami módon azt, ami vele történik.

Az olvasó számára elég hamar világossá válik, hogy Mark félreértelmezi a jeleket, amelyek arra utalnak, hogy nincs minden rendben Klarával. Viszont nagyon nehéz eldönteni, hogy Mark figyelmetlensége, félreértései mennyire akaratlagosak, más szóval: mennyiben önbecsapás, önáltatás a boldogság, amit érez, ill. érezni vél.

A már említett narratív vibrálás, a mozgó tükrök technikája vizuális megerősítést is

kap az elbeszélés nyelvének figuratív, metaforikus síkján: az első jelenetben Mark részegen tántorog haza, az utca tükörszerű homályában (В зеркальную мглу улицы). Az utcakép megfeleltethető Mark illuminált tudatállapotának, melyben a homályos, zavaros kép, a bizonytalan kontúrok váltakoznak az élesebb, tisztább emlék-bevillanásokkal. A hős bemutatása példa a gyorsan mozgó tükrök technikájára, mivel a mondaton belül, az egyes szószerkezek között is változik a nézőpont: „Ebben a tükröző hományban tántorgott hazafelé Mark Standfuss, egy bolti segéd, egy félisten, a szőke hajú Mark, egy mázlista, magas, keményített ingmellben.”²⁰⁹ (Сквозь темный блеск шел он домой,-- Марк Штандфусс, приказчик, полубог, светловолосый Марк, счастливец в высоком крахмальном воротнике.) A dőlttel jelölt részek Mark belső, önmagáról alkotott képét jelölik, míg az aláhúzott rész a szerzői nézőpontot. Ez a két nézőpont olykor összeolvad, és első olvasásra sokszor nem is lehet felismerni, melyik tükörből, melyik „kameraállásból” látjuk éppen a képet. Ennek a technikának köszönhető, hogy az olvasó nem jön rá rögtön, hogy Markot halálos baleset érte, mivel a hős belső nézőpontból ábrázolt tudata élénk jeleket produkál az után is, hogy Markot elgázolta a busz. A később, a kórházban bekövetkező halál pillanata lesz valójában az ébredés pillanata, amikor Mark fölfogja, hogy meg fog halni, és a menyasszonya nincs sehol.

Érdemes felhívni a figyelmet Nabokov szóalkotására a főhős nevében: a Stand németül, ahogy magyarul is elárúsító helyet, pultot, bódét is jelent, a Fuss pedig lábat, azaz a név olyasvalakire utal, aki egész nap a pult mögött áll, a boltban talpal, vagyis a név ironikusan azonosítja viselőjét annak foglalkozásával. Mark azonban sokkal többet képzel magáról (félisten, mázlista), ám a vágyai, érzelemvilága, képzelete nem mutat túl a férfiruhabolt világán, ahol dolgozik: Mark jólöltözött, (magas, keményített ingmell) karcsú bambusz sétapálcája van, ad a megjelenésére. Az egyetlen szabálytalanság a „fura, kisfiús

²⁰⁹ Vladimir NABOKOV: *Egy naplemente részletei*. Márton Róza Krisztina fordítása. In: Uő: *Egy naplemente részletei. Összegyűjtött elbeszélések I.* 124. Az eredetiben a 'mázlista', 'szerencsés ember' jelentésű 'счастливец' azonos tőből képződik, mint a 'boldog' jelentésű 'счастливый'.

tincs”, ami elillant a borbély ollója elől, és ami miatt Klara (állítólag) beleszeretett, és megesküdött rá, hogy ez igazi szerelem, „és már teljesen elfelejtette azt a jóképű, tönkrement külföldit, aki tavaly szobát bérelt az anyjától, Frau Heisétől.” Valójában itt, rögtön az elbeszélés elején működésbe lép a végzet, hiszen még ha Klara hiszi is, amire megesküszik, kiderül, hogy ő is tévedésben van, mert ahogy a jóképű idegen újra felbukkan, egycsapásra elfelejti Markot és lemondja az esküvőt. Mark tudatában Klara mindig a kibomló vörös hajával és zöld ruhájában jelenik meg, valamint egy oltás elhalványuló nyomával a karján. A túlradó boldogság további összetevője már nem Klara személyéhez kötődik, hanem a házasság intézményéhez, melynek révén Mark Standfuss – reményei szerint - emelkedhet a társadalmi ranglétrán: „Azt hiszem, megduplázzák a fizetésemet, ha megnősülök” válaszolja a részeg Mark anyja ellenvetésére, figyelmeztetésére, hogy ne bízzon annyira Klara érzelmeiben és hűségében.

Mark tehát elhisz egy hazugságot, átadja magát egy tévképzetnek, mert hinni *akar* benne. Ugyanakkor azonban nem tudja teljesen kizárni a tudatából a vágyképeinek ellentmondó jeleket. Az elbeszélés kulcsjelentében a szerzői és az elbeszélői nézőpont összeolvad a szabad függő beszédben: „Egyik nap, amikor arról mesélt neki, hogy milyen meghittságbn és szeretetben fognak élni, Klara hirtelen könnyekben tört ki. Mark természetesen megértette, hogy ezek a boldogság könnyei voltak (*ahogy Klara is mondta*); Klara pedig fel-alá kezdett járkálni a szobában, a ruhája mint zöld vitorla suhant vele, majd a tükör elé állva gyors mozdulatokkal simítgatni kezdte fényes, *baracklekvár színű* haját. Az arca sápadt volt és zavart, *szintén a boldogságtól persze*. Mindez olyan magától értetődő volt, de mégis...”²¹⁰ Az általam kiemelt szövegrészek utalnak arra, hogy Mark nem akarja észrevenni a nyilvánvaló feszültséget a kimondott szavak és Klara ideges

210 „На днях, когда он рассказывал ей о том, как они уютно и нежно будут жить, она неожиданно расплакалась. Конечно, Марк понял, что это слезы счастья,-- так она и объяснила ему,-- а потом закружилась по комнате,-- юбка -- зеленый парус,-- и быстро-быстро стала приглаживать перед зеркалом яркие волосы свои, цвета абрикосового варенья. И лицо было растерянное, бледное -- тоже от счастья. Это ведь так понятно...” Vladimir NABOKOV: *Egy naplemente részletei* i.m. 127-128.

viselkedése között. A romantikus, vörösén lángoló haj, ahogy Klara a hazugság után a tükörbe néz, ironikusan baracklekvár színűre változik.

Az elbeszélés utolsó részében Mark, aki másnap alig várja, hogy este viszontlássa a menyasszonyát, és egész nap azt tervezgeti, hogy munka után gyorsan hazamegy vacsorázni, a házuk kapujából fordul vissza az őt hazakísérő barátja unszolására, hogy igyanak még egyet. Ez a kocsmázás azonban már nehezen magyarázható a boldogsággal, hiszen elodázza a várva várt találkozást, sokkal inkább a szorongással indokolható, amely mintha egyre erősödne Markban. A ház kapuja egyúttal a Markra váró kegyetlen igazság kapuja is, hiszen otthon, anyjánál már ott van Klara levele, amelyben mindent tisztáz. Mark nem lép be a kapun, nem vacsorázik, helyette iszik a barátjával, és valójában az alkohol segíti őt abban, hogy helyreállítsa tudatában a korábbi euforikus állapotot. „Jaj, de boldog vagyok, méltózt Mark, és hogy ünnepli minden a boldogságomat.” (О, как я счастлив,-- думал Марк,-- как все чествует мое счастье.) Látszólag Mark is hasonló módon tágítja ki a figyelmét, mint ahogy a *Hangok*ban a kivételesen érzékeny főhős-elbeszélő, aki szinte egybeolvad a megfigyelése tárgyával. Valójában azonban éppen fordított helyzet áll elő: Mark mindenre saját vágyképeit vetíti ki, a lemenő nap fényében ragyogó háztetők után saját fényben fürdő arcát igyekszik megpillantani a villamos utasainak tekintetében. A szerző itt ismét a gyors tükörváltások és nézőpont-összeolvadások technikájával él: „Amint leült a villamoson, barátsággal és szeretettel méregette utastársait. Olyan kölyökképe van neki, ennek a Marknak, pattanások rózsáznak az állán, a szeme örömtől ragyog, s az a rakoncátlan kis tincs a tarkója középvonalán... A sors kegyeltje ő, akárki láthatja. Már csak néhány pillanat, és látom Klarát, gondolta.”²¹¹

211 i.m.:130. (Az orosz eredetiben a narráció perspektívái jobban elkülönülnek: Сидя в трамвае, он мягко, с любовью, разглядывал своих спутников. Лицо у него было такое молодое, с розовыми прыщиками на подбородке, счастливые, светлые глаза, неподстриженный хвостик в лунке затылка... Казалось, судьба могла бы его пощадить. "Я сейчас увижу Клару,-- думал он. Az angol változatban, amelyből a magyar fordítás is készült, a nézőpontváltások rejtettebbek: As he sat in the tram he tenderly, lovingly examined his fellow passengers. He had such a young face, had Mark, with pink pimples on the chin, glad luminous eyes, an untrimmed tag at the hollow of his nape.... One would think fate might have spared him. // In a few moments I'll see Klara, he thought.)

Mark naivan hamis tükörképet kreál magának az utasok tekintetéből, „barátsága és szeretete” irántuk abból az egocentrikus feltevésből adódik, hogy az idegenek csodálják őt sugárzó boldogsága miatt. Mark mai (ám ugyancsak freudi eredetű) pszichológiai terminológiával élve narcisztikus személyiségjegyeket mutat, mint majd a továbbiakban Nabokov számos hőse. A hős tudata a novellában hamisan tükröző, torzító tükör, melynek fals képe a hős életébe kerül.

William James-nek *A pszichológia alapelveiben* kifejtett elmélete szerint az idegrendszer rendkívül instabil képződmény, és ez a bizonytalanság elvileg a magasan fejlett élőlények evolúciós előnye is lehet, mivel így jobban tudnak alkalmazkodni a pillanatonként változó környezet végtelen variabilitásához. James ugyanakkor a kockadobáshoz hasonlítja a magasan szervezett agy reagáló tevékenységét, ahol ugyanannyi esélye van a „jó dobásnak”, azaz a megfelelő válasznak, mint a rossznak, a tévedésnek, és felteszi a kérdést, hogy vajon a tudat képes-e növelni az agy hatékonyságát. James elveti a darwinista fölfogást, mely úgy tartja, hogy a testnek van agya, és az agy kizárólag a test túlélését szolgálja mindenféle külső intelligenciától függetlenül. James szerint minden aktuálisan létező tudat célelvű. A cél eléréséért folytatott küzdelem során segíti a tudat az idegrendszert a cél szempontjából legoptimálisabb lehetőség kiválasztásában. Ha a bizonytalansági tényező nagy, például egy veszélyes ugrás előtt, a tudattevékenység – mondja James –, szinte fájdalmasan intenzívvé válik. James a figyelem két típusát különíti el: a szenzoros és az intellektuális figyelmet, mindkét típus lehet passzív vagy akaratlagos. Az akaratlagos vagy aktív figyelem mindig közvetett, mivel csak akkor teszünk erőfeszítést a figyelmünk irányítására és összpontosítására, ha ez az erőfeszítés valamilyen távolabbi célt vagy érdeket szolgál.

Ebben a kontextusban Nabokov hőse, Mark, a kis bolti eladó önhittsége azért válik végzetessé, mert miközben passzívan érzékeli a baljós jeleket, tapasztalatlansága folytán

nem képes a tudatküszöb fölé, az aktív figyelem zónájába engedni ezeket. A maga konstruálta naiv és banális fantáziakép a házasság boldog révéről és az így elérhető magasabb fizetésről erősebb cél a tudata számára, az ebben való hit erősebb érdek, mint a másik ember valódi érzelmeinek megismerése. James-i kategóriák szerint itt az elképzelt és az érzékelt objektum fatálisan összekeveredik. James ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy még ha a tudat pontosan tükrözi is a valóságot, az így kialakított kép akkor sem maga a valóság, hanem csak annak mentális duplikátuma. Az elképzelt, a vágyott objektum, amely eluralja a hős tudatát, olyan motívum az elbeszélésben, amely előre vetíti a valamely obszesszióval küzdő nabokovi hősök egész sorát.

Merleau-Ponty idézett elméletében úgy írja le az érzékelést mint az érzékelő test és a világ húsa közötti kiasztikus kapcsolatot, melyben a nabokovi percepcióhoz hasonlóan egyfajta sajátos erotikus transzcendencia figyelhető meg. Ez az egyszerre erotikus és transzcendens minőség nem azonos az emberi kapcsolatok erotikájával, hanem egy más típusú, nagy finom és nagyon összetett minőség, mely a Nabokov-művekben gyakran konfliktusba is kerül az ilyen érzékelésre képtelen szereplők világlátásának banalitásával. A kozmikus szinkronizációra képes figyelem, amelyet eksztatikus figyelemnek nevezhetnénk, és amelynek „prototípusa” lehet a *Hangok* című elbeszélés, szembeállítható a Nabokov-művekben a figyelmetlenséggel, pontosabban a figyelemnek egy másfajta struktúrájával, amelyet pedig nárcisztikus figyelemnek fogok nevezni. Míg az eksztatikus figyelem lehetővé teszi a metamorfózist, az Én határainak átlépését, a külvilág felfokozott érzékelését, a nárcisztikus figyelem elsősorban önmaga vágyképére irányul, és mintegy „kitakarja” a valóságból azokat a részeket, amelyek a nárcisztikus személyiség önképének nem felelnek meg. Míg az eksztatikus figyelem elvezethet a megfigyelő jobb önmegértéséhez, a nárcisztikus vagy önérdék- és vágyvezérelt figyelem gyakran végzetes következményekkel jár.

Ugyanakkor azonban ezek a figyelem-struktúrák nem teljesen egymást kizáró rendszerek. Nabokov ugyanis nemcsak azt érzékelteti az olvasóval, hogy az adott hős mire nem figyel, hanem egy másik szinten, a metafikció szintjén próbára teszi az olvasó figyelmét is. Az olvasónak újra kell olvasnia a művet, vagy egy-egy részletét, hogy rájöjjön, hol nem vett észre egy fontos motívumot, részletet, információt, ami miatt az adott mű végkifejlete teljes meglepetésként éri. Az olvasó figyelmének tudatos szervezése, tudatos elterelése a legkülönbözőbb trükkökkel nem csak azt a célt szolgálja, hogy az olvasó ne csak a sztorira, hanem a művészi megformálásra is jobban figyeljen, hanem azt is, hogy az olvasó saját maga is megtapasztalja más szinten, elvontabb síkon önnön figyelmének problematikusságát. Ily módon a kis boltossegéd banális boldogságvágya, nevetséges nárcizmusa ugyan könnyen átlátható az olvasó számára, ám amikor nem érzékeli a narráció váltását a történetben, ráláthat a saját figyelmének korlátaira is.

James életművében felfedezhető a boldogság mély emberi vágyával kapcsolatos ambivalencia. A Sisson által is hivatkozott *The Varieties of Religious Experience*²¹² című előadás-sorozatának IV. részében James a következőket írja: „Ha feltesszük a kérdést, mi az emberi élet legfőbb irányultsága, az egyik válasz, amit kaphatunk, az lenne, hogy ez a boldogság. Hogyan éadjuk el, hogyan tartsuk meg és hogyan szerezzük vissza a boldogságot, - a legtöbb ember számára minden időben valóban ez a cselekedetek titkos motivációja, és ez az, ami napjaik elviselésére készíti őket.”²¹³ James meglehetősen tágra értelmezi a vallást, hiszen minden tartós entuziazmust, vagy bármely tartós élvezet következtében kialakuló hálás csodálatot vallási tapasztalatként fog föl, és e vallásos tapasztalat „heves lázként” jelentkező individuális eseteire koncentrálni, nem pedig a

212 William JAMES: *The Varieties of Religious Experience A Study in Human Nature* Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901-1902 Eredeti megjelenés: Longmans, Green, And Co, New York, London, Bombay, Calcutta, and Madras 1917. Az általam olvasott változat: The Project Gutenberg Ebook, 2014. okt. 17.

213 „If we were to ask the question: »What is human life's concern?« one of the answers we should receive would be: »It is happiness.« How to gain, how to keep, how to recover happiness, is in fact for most man at all times the secret motive of all they do, and of all day are willing to endure.”

tradicionális és intézményesült vallásgyakorlás rutinjaira. A boldogsághoz való viszonyuk szerint James két típust különböztet meg: az ún. egyszer születetteket, akik számára születésüktől fogva adottság az élet értelmébe, a jóba vetett optimista hit; akik sikeresen tekintenek el a hitüknek, meggyőződésüknek ellentmondó tényektől, jelenségektől, illetve ezeket is hatékonyan integrálják érzékelési és gondolkodási rendszerükbe. Ez majdnem gyermeki attitűd, melynek szükségszerű velejárója a vakság és érzéketlenség minden olyan zavaró jelenség iránt, mely érzelmi állapotukra fenyegetést jelenthetne. James filozófiai és irodalmi példákat is hoz az általa leírt attitűd bemutatására, az esetleírásoknál többek között Rousseau-t és Walt Whitmant említi és idézi.

Ha ennek az elméletnek a fényében olvassuk Nabokov novelláját, akkor Mark Standfuss figuráját a James által érték-semlegesen leírt típus paródiájának is tekinthetjük, amennyiben Mark csodálata nem a világ rendjére, hanem önmaga kiválóságának képzetére irányul. Marknak a végzetes baleset miatt nincs ideje átlépni a következő stádiumba, melyet James a kétszer születettek típusaként ír le. Ez a típus valamilyen súlyos mentális válságból való felépülés után találja meg újra az élet értelmét, ám ez a boldogság-konstrukció már nem egy vele született attitűd vagy készen kapott tanítás, hanem az egyén által megszenvedett, kiküzdött és – ami a leglényegesebb – megalkotott értelem. James szerint a boldogság mint érzelmi állapot nem valami objektíven létezőnek a megtalálása révén érhető el, hanem az egyén saját alkotása. A leghíresebb példa itt Tolsztoj megtérésének esete, James hosszan idézi és elemzi Tolsztoj *Vallomásait*.

Mark Standfuss a balesete következtében nem él át lelki traumát, sebei és fájdalmai testiek, materiálisak, ahogy a vágyai is azok. Viszont egy pillanatra megtapasztalja a személyiség hasadását, megkettőződését: „Egyedül ácsorgott a fényes aszfalton. Körülnézett. A saját alakját, Mark Standfuss karcsú hátát látta távolodni, amint rézsútosan átkel az úton, mintha mi sem történt volna. Csodálkozva, egyetlen könnyed lendülettel

utolérte magát, és már ő volt az, aki a járdaszívet felé sétált, egész testét betöltötte a fokozatosan csillapuló reszketés.”²¹⁴ Nabokov itt szándékosan félrevezeti az olvasóját, azt a látszatot keltve, mintha Mark csak megütötte volna magát az esés következtében. Az olvasó késleltetve érti meg, hogy mindaz, ami innentől kezdve történik, csupán Mark látomása a halálos baleset okozta tudatzavar állapotában, ugyanis ebben a látomásban újra megjelennek azok a képek, amelyeket Mark a novella nyitójelenetében látott. A látomás itt úgy működik, mint az emlékezet, és csak fokozatosan, észrevétlenül válik a kép irreálissá.

A nabokovi narráció már e korai elbeszélésben is sikeresen valósítja meg az elbizonytalanítás stratégiáját azáltal, hogy a külső, a megfigyelő számára mutatkozó valóság és a belső, a hős tudatában tükröződő valóság perspektívája egyenértékűvé válik az elbeszélésben. Markot minden tévedése ellenére mégis boldognak képzelhetjük, mivel a halála pillanata nem a megsemmisülés tragikumát hordozza, hanem inkább az egyik öntudatlanságból, az éber álmodozás, a képzelődés, a vágyakozás lelkiállapotából az öntudatlanba való átlépést regisztrálja. A halál nem a vég, hanem átlépés az ismeretlen álmok tartományába. A fájdalom, a kórház és Klara hiánya – vagyis az elbeszélő által közvetített „objektív” vagy külső valóság csak egyetlen pillanatra jut el a tudatáig.

Ebből a szempontból sajátos átmenetet képez a részegség motívuma, amely William James elméletében is ellentmondásosan jelenik meg: hol materiális, testi jóllétként, mint a boldogság primitív, könnyen előidézhető tudatállapota, másfelől úgy is, mint ami ennek ellenére mégiscsak hordoz valamiféle misztikus elemet, amennyiben mozgósítja az egyesítő, igenlő funkciót az emberben, szemben a józansággal, amely visszatart, megkülönböztet és nemet mond.²¹⁵ Nem véletlen, hogy az alkonyi nap fényében

214 „Стоял один посреди лоснящегося асфальта. Огляделся, Увидел поодаль свою же фигуру, худую спину Марка Штандфусса, который, как ни в чем не бывало шел наискось через улицу. Дивясь, одним легким движением он догнал самого себя, и вот уже сам шел к панели, весь полный остывающего звона.”

215 „Sobriety diminishes, discriminates, and says no; drunkenness expands, unites, and says yes. It is in fact the great exciter of the Yes function in man. The drunken consciousness, and our total opinion of it must find its place in our opinion of that larger whole.”

fürdő háztetők látványa Mark még éber, de kissé illuminált tudatállapotában „újrámásolódik”, fölfokozott, extatikus módon ismétlődik a baleset utáni eszméletvesztésben mint - James kifejezésével élve - „anaesthetic revelation”²¹⁶, anesztéziás kinyilatkoztatás, a misztikus élmények egyik változata. A látomásban a mennyország attribútumai ismerhetők föl: „Az utca széles volt és vidám. A naplemente színei már meghódították az égbolt felét. A felső emeletek és a háztetők túlvilági fényben fürdőztek. Mark meglátta a magasban az áttetsző csarnokokat, a szegélydíszeket és freskókat, a narancsszín rózsákkal befuttatott lugasokat és a szárnyas szobrokat, amelyek arany színű, elviselhetetlenül lángoló lantokat emeltek égnek. És az egész elbűvölő építmény légiesen és ünnepélyesen, fényes hullámokat vetve emelkedett a távoli mennyek felé, és Mark nem értette, hogyhogy nem vette észre azelőtt ezeket a magasban függő karzatokat és templomokat.”²¹⁷

Az életből kifelé tartó Mark tudata megismétli a baljós jeleket is, belép az elbeszélés első részében látott bútorszállító konténerbe, mely üres, mint a koporsó. Lázálmában megpróbál mindent elmesélni a Klaránál összegyűlt szereplőknek, és a látszólag összefüggéstelen mondat, amit kinyögni vél, („A külföldi a fent említett imádságokat intézte a folyóhoz...” - Иностранец на реке совершает вышеуказанные молитвы...), arra utal, mintha mindvégig sejtette volna, hogy valaki másnak rendelt boldogság ragyogott föl benne egy rövid időre. Ily módon a legkisszerűbb, legbanálisabb

216 A kifejezés nem James alkotása, átveszi kollégájától és barátjától, Benjamin Paul Blood filozófustól, aki *The Anaesthetic Revelation and the Gist of Philosophy* címmel 1874-ben írt vitairatában beszél arról az élményéről, melyet a fogászati operációja során alkalmazott dinitrogén-oxid, azaz nevetőgáz/kéjgáz hatása alatt tapasztalt, és ezt az élményt a metafizikai igazság megnyilvánulásaként élte meg. James a pamfletről írt recenziójában megkülönbözteti a kéjgáz okozta hatást a hit élményétől, mégpedig azon az alapon, hogy felfogásában a hit az akarat kérdése, morális elköteleződés „hatására” elért tudatállapot, azaz nem szükséges valamifajta sötét immanenciát feltételeznünk a tudás mögött, hogy a Lét titkát megértjük, hiszen ez a titok az éber tudatállapot működésének vizsgálata révén is értelmezhető.

217 „Улица была широкая и веселая. Полнеба охватил закат. Верхние ярусы и крыши домов были дивно озарены. Там, в вышине, Марк различал сквозные портики, фризы и фрески, шпалеры оранжевых роз, крылатые статуи, поднимающиеся к небу золотые, нестерпимо горящие лиры. Волнуясь и блистая, празднично и воздушно уходила в небесную даль вся эта зодческая прелесть, и Марк не мог понять, как раньше не замечал он этих галерей, этих храмов, повисших в вышине.” Vladimir NABOKOV: *Egy naplemente részletei* i.m. 131. o.

emberi boldogság-tapasztalatban, sőt magában a boldogság vágyában is potenciálisan benne rejlik a lehetőség, hogy megnyilatkozzon általa valami magasabb rendű dimenzió, melyet a vallási tapasztalat örökkévalóságként, túlvilágként vagy a mennyek országaként nevez meg. Nabokov narratív stratégiája nyitva hagyja az elbeszélést, és az olvasóra bízta, mit hisz, hogyan értékeli a főhős tudatállapotának változásait. A novellát újraolvasva viszont feltűnik, hogy már az első mondat előre vetíti, tükrözi a véget: Martin a novella nyitányában azért kénytelen hazamenni, mert részegen lekési az utolsó villamost. A távozó villamos vezetéken fölszikkasztó fény azúrkék bengáli csillagként (бенгальская искра, лазурная звезда) jelzi a boldogság elérhetetlenségét Mark számára.

A misztikus tapasztalatról szóló előadása végén James arra a belátásra jut, hogy a misztikus – sérthetetlen, és meg kell hagyni őt hitének zavartalan élvezetében, akár ízlésünknek való ez, akár nem. Tolsztojt idézi, aki szerint a hit élteti az embert.. Márpedig a hívő és a misztikus gyakorlatilag fölcserélhető fogalmak – zárja gondolatmenetét az amerikai pszichológus.²¹⁸

Hozzá kell tennünk, hogy James kutatásainak iránya és elmélete saját megszenvedett tapasztalatán alapult. James 26 éves korában súlyos mentális krízisen ment keresztül, az öngyilkosság gondolatával küzdött. Kilábalásában nagy szerepe volt Charles Renouvier francia filozófus akarat-elméletének. James 1870. áprilisában arról számolt be naplójában, hogy befejezte Renouvier esszékötetének első fejezetét, és ez fordulópontot jelentett az életében. „Nem látok semmi okot rá, - írja Renouvier-ről - hogy definíciója a szabad akaratról – 'fenntartani egy gondolatot, mivel én választottam, miközben lehetettek más gondolataim is' - egy illúzió definíciója lenne. Mindenesetre mostantól az év végéig azt feltételezem, hogy ez nem illúzió. Szabad akaratom első aktusa az lesz, hogy hinni

218 „The mystic is, in short, invulnerable, and must be left, whether we relish it or not, in undisturbed enjoyment of his creed. Faith, says Tolstoy, is that by which men live. And faith-state and mystic state are practically convertible terms.”

fogok a szabad akaratban.”²¹⁹ Renouvier elmélete a véletlenül alapul, szerinte az eshetőség avagy az abszolút véletlen előfeltétele az emberi szabadságnak. A szabad akarat lehetőségének a gondolata, és ennek gyakorlása segített James-nek leküzdeni súlyos depresszióját. Bár befejezte az orvosi egyetemet, sohasem praktizált; érdeklődése innentől kezdve a filozófia és a pszichológia felé fordult. Renouvier olvasása indította a nem-determinisztikus, plurális univerzum gondolata felé. Ő maga is az általa kétszer születetteként leírt csoportba tartozott, és ezért is hatottak rá, aki sohasem volt hívő, elemi erővel Tolsztoj írásai. James megközelítésében a boldogság nem képzelhető el a szabad akaratban való hit választása nélkül.

5. *Rettegés*

A *Rettegés* (*Ужас*, angolul *Terror*) című Nabokov-novella, mely 1927 januárjában jelent meg a *Szovremennije Zapiskiben*, bizonyos értelemben a fordított folyamat reprezentációja: a boldogan élő hős váratlanul különös jelenségeket tapasztal a saját elméjében. A novellának nincs valódi története, a meg nem nevezett főhős-elbeszélő, egy fiatal költő, saját rettenetes félelméről, e félelem kialakulásáról, elhatalmasodásáról, ideiglenes enyhüléséről számol be benne. Az in media res kezdés Gogol *Egy őrült naplóját* idézi, azzal a különbséggel, hogy nem egyetlen nap szokatlan eseményére, hanem a szokatlan események sorozatára utal. Со мной бывало следующее („Néha a következő történt velem”²²⁰). Ez a szöveg több szinten is a tükör-princípiumra épül: a főhős, amikor befejezi munkáját az éjszaka közepén, megpillantja magát a tükörben, de egy rövid ideig

219 „...see no reason why his definition of free will — 'the sustaining of a thought because I choose to when I might have other thoughts' — need be the definition of an illusion. At any rate, I will assume for the present — until next year — that it is no illusion. My first act of free will shall be to believe in free will.” Ralph Barton PERRY, *The Thought and Character of William James*, vol. 1, p. 323; *Letters of William James*, vol. I. 147. o.

220 Vladimir NABOKOV: *Rettegés* In. Uő: *Egy naplemente részletei*, i.m. 263. Hetényi Zsuzsa fordítása. Oroszul: *Ужас* <http://www.lib.ru/NABOKOW/uzhas.txt> Utolsó látogatás: 2017. febr. 11.

képtelen fölismerni, hogy a tükörben látott arc az övé. Ezt követően az ágyban fekve váratlanul rátör a halálfélelem, amit ahhoz a pánikhoz hasonlít, ami egy színházban tör ki, ha előadás közben váratlanul kialszik a villany. A hasonlat fantáziaképe később megismétlődik mint emlékkép, ugyanis a rövid elbeszélés középpontjában (szimmetriatengelyében) egy hosszú utazás áll, a szerelmétől való első elválás, amikor hősünk hosszabb üzleti útra indul külföldre. Az utazás előtti este szerelmével színházba mennek, és ott valóban bekövetkezik az incidens, kialszik a villany, és mindenki pánikba esik.

Az észlelési rendellenesség első jelentkezése is a hosszú távollétet asszociálja: „...elgémberedetten és kiüresedetten felálltam székemről, felkapcsoltam a lámpát a hálósobában, és hirtelen megláttam magamat a tükörben. Aztán ez következett: mialatt mélyen munkámba merültem, szétismerkedtem magammal, ami hasonló érzés volt ahhoz, mint amikor az ember egy közeli barátjával találkozik hosszú évek után, néhány üres, világos, de kába pillanatra egészen más fényben tűnik fel, noha tudjuk, hogy hamar elmúlik ennek a *titokzatosan zsibbadt állapotnak* (kiemelés tőlem M. Gy.) a dermedtsége, és a szemlélt ember újra életre kel, felmelegszik, elfoglalja korábbi helyét, ismét a régi ismerős lesz, és már erőlködve se lehet felidézni az elidegenedettségnak ezt a röpké érzését.”²²¹ (я вставал со стула, озябший, опустошенный, зажигал в спальне свет -- и вдруг видел себя в зеркале. И было так: за время глубокой работы я отвык от себя, и, как после разлуки, при встрече с очень знакомым человеком, в течение нескольких пустых, ясных, бесчувственных минут видишь его совсем по-новому, хотя знаешь, что сейчас пройдет *холодок этой таинственной анестезии*, и облик человека, на которого смотришь, снова оживет, потеплеет, займет свое обычное место и снова станет таким знакомым, что уж никаким усилием воли не вернешь мимолетного чувства чуждости,)

221 I.m. 263. o.

Mind az utazás, mind az elmélyült munka, az írás, eltávolítja az embert önmagától, önmaga megszokott világától, ezért is értelmezi a novellát Julija Zajceva „*Принцип зеркала*” в художественной системе В. Набокова²²² (A tükör princípiuma V. Nabokov művészi rendszerében) című értekezésében a megfigyelő, a kívülálló szemlélő önmagától való elidegenedésének történeteként:

„A *Rettegés* című elbeszélésben a materiális elveszti értelmét, mivel a hős tudata többé nem világítja át. A dolog és az ember Nabokovnál nem létezhetnek önmagukban, egymáshoz való viszonyuk szintén a tükröződés princípiuma szerint épül föl. A dolog – az ember hasonmása, amint épp elveszíti ezt a kapcsolatot, a materiális és a szellemi, a belső és a külső kötését. Itt Nabokov elmegy a határig, amikor a belső »én« többé nem azonosítja magát semmilyen materiális megjelenési formával, »héjjal«, és a tükörben egy másik embert lát, a világ pedig, elvesztvén belső értelmét érthetetlen tárgyak halmazává válik. A világgal való valamilyen mértékben lényeges kapcsolatok hiánya jellemzi Nabokov egyik hős-típusát, a megfigyelő-hőst, aki nem tud cselekedni, mivel minden, ami kívül való, számára értelmetlen, ő csak megfigyeli az életet, de maga kívül marad annak folyamatain. Ez az új hős-típus nem jellemző a realizmusra, ahol a cselekvés hiányát a hős tragédiaként fogta föl, és a »felesleges emberek« közé számította magát. Nabokov számára a megfigyelés képessége pozitív tulajdonság. Meglátni a pókhálón függő tüskét, a meggymagot a peronon, - ez éppen olyan pozitív tulajdonsága a hősnek, mint a tökéletesen helyes cselekedet. A megfigyelésben rejlik a hős számára a halhatatlanság lehetősége. Arra törekszik, hogy a világot tükrözze az emlékezetében, és ezáltal megőrizze, megóvja a megsemmisüléstől. A tükörkép, a másolat – a létezés kiteljesítésének lehetősége. Nabokov hőse folyton erről gondolkodik, erősen foglalkoztatja a múltnak a jövőbe történő áttünése az emlékezet tükrén keresztül”.²²³

222 Юлия ЗАЙЦЕВА: „Принцип зеркала” в художественной системе В. Набокова <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=666&level1=main&level2=articles> Uoltsó látogatás. 2017. jan. 7.

223 Oroszul: „В рассказе *Ужас* материальное теряет смысл, так как перестает освещаться сознанием героя. Вещь и человек у Набокова не могут существовать сами по себе, их отношения также строятся по принципу отражения. Вещь - подобие человека, как только теряется эта связь, вещь материального и духовного, внутреннего и внешнего. Здесь он доходит до предела, когда внутреннее »я« перестает отождествлять себя с какой-то материальной оболочкой, и видит в зеркале другого человека, а мир, теряя внутренний смысл, превращается в нагромождение

Ebben az értelmezésben az alkotás előfeltételét jelentő megfigyelés súlyos „áraként” tételeződik a megfigyelő elidegenedése a megfigyelt világtól, és ezzel együtt önmagától is. Az elbeszélés alábbi sorai alátámasztják ezt az értelmezési lehetőséget, és előre vetítik *A szem* és *A kétségbeesés* című későbbi művek alapproblémáját: „Már nem voltam ember, csak egy lemeztelenült szem, egy abszurd világban bolyongó, céltalan tekintet.”²²⁴ (Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире.)

Nabokov itt átértelmezi a hasonmás, az alteregó irodalmi motívumának XIX. századi nagy hagyományát, amennyiben nála a hasonmás, a tükörkép kísértetiessége nem az egyszerinek és megismételhetetlennek elgondolt individuum hasadásában rejlik, hanem abban, hogy az individuum semmilyen módon nem képes többé önmagára ismerni. A novellában emellett a jelentés- és értelemvesztésnek az a fajta krízise ismerhető föl, amelyről William James is írt Tolsztoj kapcsán.

Ha Nabokov novelláját összevetjük Tolsztoj sok önéletrajzi elemet felhasználó szintén *Egy őrült naplója* címet viselő művével, számos egyezésre bukkanhatunk. Tolsztoj elbeszélése is E/1-ben íródik, hőse retrospektív elbeszélésben mondja el „megőrlésének” történetét, amely szintén egy hosszú üzleti úton következik be, több napos alváshiány következtében. (Tolsztoj 1869-ben, immár híres íróként, boldog családapaként arra készült,

непонятных предметов. Отсутствие сколько-нибудь существенных связей с миром определяет тип героя у Набокова, это герой-наблюдатель, он не может заниматься деятельностью, так как все внешнее для него бессмысленно, он лишь наблюдает за жизнью, сам находясь вне ее течения. Это новый тип героя, нехарактерный для реализма, где отсутствие деятельности воспринималось героем как трагедия, и он тут же причислял себя к «лишним» людям. У Набокова положительной характеристикой является способность к созерцанию. Умение увидеть иголку, висящую на паутинке, вишневую косточку на платформе - такая же положительная характеристика героя, как совершенный поступок. Наблюдение для героя - это возможность бессмертия. Он стремится отразить этот мир в своей памяти и тем самым сохранить от исчезновения. Отражение, копия - это дополнительная возможность существования. Герой Набокова все время об этом задумывается, его очень занимает возможность перехода прошлого в будущее через зеркало памяти.”

224 Vladimir NABOKOV: *Rettegés* i.m. 271. o.

hogy megvegyen egy olcsón kínált birtokot a *Háború és béke* honoráriumából. A vidám utazás során váratlanul tört rá az íróra a halálfélelem egy arzamaszi szállodában, ahol az éjszaka közepén megszállt. Tolsztoj 41 éves volt ekkor, és még egyszer ennyi idő telt el haláláig, amikor híres „szökése” közben, Asztapovóban érte a halál. Ez pedig, tehetnénk hozzá, az élet tükörszimmetriája.) Az „arzamaszi iszonyat” („арзамаский ужас”) szintén az én váratlan kiüresedésével jár:

„...amikor felriadtam, egyedül voltam a sötét szobában. Megint olyan beteges éberség vett erőt rajtam, mint a postakocsin. Éreztem, semmi reményem rá, hogy újból elaludjam. Miért jöttem ide? Hová hajszolom magamat? Mi elől, hová menekülök? Valami szörnyűséges elől menekülök, de ugyanakkor tudom, hogy nincs menekvés. Én mindig magammal maradok, s ez az én az, amely mindennél győtrőbb. Az *én*, ez az *én* most is itt van velem. Sem a penzai birtok; sem a világ bármely részén fekvő akármilyen más földdarab sohasem fog ehhez az *én*hez semmit sem hozzátenni, sem elvenni belőle. S ez az *én* gyűlöletes, elviselhetetlen, győtrő és megunt teherré vált számomra. Aludni szeretnék, megsemmisülni - de nem tudok. Nem tudok megszabadulni magamtól.”²²⁵

Nabokovnál: „Az álmatlanság kivételesen fogékony űrt hagyott az agyamban. A fejem mintha üvegből lett volna, és a lábamban lévő enyhe merevséget is üvegszerűnek

225 Lev TOLSZTOJ: *Egy őrült naplója* Szöllőssy Klára fordítása. In: *Lev Tolsztoj művei* 2. köt. Magyar Helikon, Bp., 1965. 563-564. o. Oroszul: „...когда я очнулся, никого в комнате не было и было темно. Я был опять так же пробужден, как на телеге. Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю? - Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. Я, вот он, я весь тут. Ни пензенское, ни какое имение ничего не прибавит и не убавит мне. А я-то, я-то надоел себе, несносен, мучителен себе. Я хочу заснуть, забыться и не могу. Не могу уйти от себя. Оroszul: „...когда я очнулся, никого в комнате не было и было темно. Я был опять так же пробужден, как на телеге. Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю? - Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. Я, вот он, я весь тут. Ни пензенское, ни какое имение ничего не прибавит и не убавит мне. А я-то, я-то надоел себе, несносен, мучителен себе. Я хочу заснуть, забыться и не могу. Не могу уйти от себя.” TOLSTOJ: *Записки сумасшедшего* http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_12/01text/0279.htm

éreztem.”²²⁶ Tolsztoj hőse közel kerül a fizikai megsemmisüléshez is, amikor egy téli farkasvadászat közben eltéved az erdőben. A teljes örület nála a vallási megtérés lesz, ily módon Tolsztoj kettős értelmet ad az örület szónak, megkülönböztetve a hősben végbemenő belső folyamatokat a változatlanak tételezett külvilág ítéletétől és vélekedésétől. Tolsztoj hőse számára megszűnik az evilág, s ezzel a felismeréssel a tragikus hasadás is begyógyul:

„Azzal kezdődött, hogy elmentem a templomba. Végighallgattam a misét, jól, szívből jövőn imádkoztam, magával ragadott a szertartás. Azután a pap odanyújtotta a szentelt ostyát, az emberek a kereszthez tolongtak, egymást lökdösték, a kijáratnál koldusok álltak... És hirtelen tisztán megértettem, hogy mindennek nem szabad így lennie. Nem szabad lennie, sőt egyáltalában nincs is, mert lehetetlen, hogy legyen; ha pedig mindez nincsen, akkor nincs sem halál, sem iszonyat, és nincs bennem többé a régi hasadás, mert nem félek már semmitől.

És akkor teljesen megvilágosított engem az ő fényessége, és azzá lettem, ami ma is vagyok. Mert ha mindez nincsen, akkor én bennem sincsen. Ott, a templomkapuban széjjelosztottam, ami pénzem volt, harminchat rubelt, és gyalog mentem haza, a nép közé vegyülve és a parasztokkal beszélgetve...”²²⁷

Nabokovnál viszont a jelentésvesztés tovább fokozódik:

„Szóval, azon a szörnyű napon, amikor az álmatlan éjszakától teljesen összetörve és üresen kiléptem a véletlenszerű város közepébe és házakat, fákat, kocsikat, embereket láttam, agyam hirtelen megtagadta, hogy »házak«-nak, »fák«-nak és egyebeknek észlelje mindezt, olyan dolgoknak, amelyek a hétköznapi emberi élettel kapcsolatban vannak. Megszakadt a vonal, az

226 Vladimir NABOKOV i.m: 268-269. o.

227 Lev TOLSZTOJ i.m.571-572. o. „Оно началось с того, что я поехал в церковь, стоял обедню и хорошо молился и слушал, и был умилен. И вдруг мне принесли просвиру, потом пошли к кресту, стали толкаться, потом на выходе нищие были. И мне вдруг ясно стало, что этого всего не должно быть. Мало того, что этого не должно быть, что этого нет, а нет этого, то нет и смерти и страха, и нет во мне больше прежнего раздражения, и я не боюсь уже ничего. Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть. Если нет этого ничего, то нет прежде всего во мне. Тут же на паперти я роздал, что у меня было, тридцать шесть рублей, нищим и пошел домой пешком, разговаривая с народом.”

összeköttetés köztem és a világ között, én önmagamban léteztem és a világ is önmagában létezett, és *annak* a világnak nem volt értelme.”²²⁸

Nabokov hősének tünetei megegyeznek az asszociatív agnóziának nevezett neuropszichológiai zavar leírásával. Az asszociatív agnózia tárgy-megnevezési zavart jelent, az észlelési rendszer és a szemantikus memória összekapcsolásának problémáját. (Magát az agnózia terminust Freud írta le először 1891-ben, az afáziával kapcsolatban.)

Az oroszul idézett első részletben kiemeltem a „*холодок этой таинственной анестезии*”, azaz „e titokzatos anesztézia dermedtsége” kifejezést (Hetényi Zsuzsa fordításában: „a titokzatosan zsibbadt állapot dermedtsége”). Itt ugyanis - a James-i analógiát folytatva -, fordított „anesztéziás kinyilatkoztatásról” van szó: az élő szeretet-kapcsolat megszakadásáról.

Nabokov hőse a rettegés tetőfokán visszamenekül a szállodába, ahol táviratot nyomnak a kezébe: a barátnője a halálán van. A szerelme nem ismeri fel őt a halálos betegség önkívületében: akit „lát” lázalmában az egy belső kép, emlékkép a férfiről, akit szeretett, és aki nem azonos azzal, aki az ágyánál virraszt, mivel a nő már nem képes érzékelni a külső világot. A hasonmás-téma itt az álom és a valóság kettősségében jelenik meg: „ketten álltunk előtte, én magam, akit nem látott, és a hasonmásom, aki számomra volt láthatatlan. Azután egyedül maradtam: hasonmásom meghalt vele.”²²⁹

A tragikus, iszonyatos gyötrellemmel járó mentális hasadás Nabokov novellájában is begyógyul. Paradox módon azonban épp a halál, a valós veszteség válik a hős számára gyógyító erejűvé, mert a nagy trauma sokk-hatása visszavezeti őt a normális, emberi, hétköznapi érzések világába. Képesse teszi arra, hogy újra érzései legyenek, és az érzelmek, a szerelem emléke, még ha fájdalmasak is, helyreállítják a kapcsolatot közte és a

228 Vladimir NABOKOV i.m. 269. o.

229 i.m. 272. o.

külvilág között. Azonban a hős tisztában van vele, hogy ahogy fakul az elvesztett kedves emléke, azaz a szeretet érzelmi emléke a tudatában, úgy kerül egyre közelebb egy újabb roham lehetősége: „És én tudom, hogy agyamban ott fészkel a végzet, és a rettegés, amelyet egyszer átéltem, a létezésről való tehetetlen félelem egyszer újra lecsap majd rám, és akkor már nem lesz menekvés.”²³⁰

Tolsztojnál is és Nabokovnál is egy látszólag boldog életet élő ember tudatában tör fel nem éppen előjelek nélkül, de mégis váratlanul a súlyos mentális roham. Felmerül a kérdés, hogy mi az oka ennek, és mi a jelentősége annak, hogy a krízist egy hosszú utazás, egy idegen szálloda és a krónikus álmatlanság váltja ki mindkét szövegben? És miért nem megoldás a nabokovi hős számára az istenhit? Úgy vélem, Nabokovnál az ok hasonló, mint ami majd Luzsin tragédiáját is okozza a két év múlva elkészülő Nabokov-regényben. A *Luzsin-védelem* azzal kezdődik, hogy az ilyesfajta környezetváltozásokra képtelen, mai fogalmaink szerint autista Luzsint kisfiúként kiszakítják megszokott otthoni közegéből, és arra kényszerítik a szülei, akik boldogtalan és hazug házasságban élnek, hogy elutazzon a városba, az iskolába. Luzsin számára ezzel veszi kezdetét az elutazások és elválások hosszú sora, melyet a hazatérés folyamatos tudattalan vágya kísér, de a haza, az otthon nem csak azért nincs többé, mert az emigránsok számára nincs visszaút egykori hazájukba, hanem mert otthona a szó valódi értelmében soha nem is volt. A *Rettegés* névtelen költőjében is a végzetes éjszakai utazással, az otthontól, a szerelmétől való első elszakadással veszi kezdetét egy visszafordíthatatlan folyamat. A külvilágban történő fizikai helyváltoztatás, a térbeli utazás katalizátorként működik, és felborítja a hős törékeny belső egyensúlyát: az idegen tér, az idegen város, az idegen szoba elementáris erővel tükrözi vissza a hős idegenségét. Nabokovnál ez az idegenség nem Isten hiányaként manifesztálódik, hanem inkább látens szeretet-hiányként, érzelmi kiüresedésként. Fontos

230 i.m 272. o.

tényező továbbá, hogy a főhős író, aki az írás révén kettős tudatállapotbanél, és aki folyamatosan ki van téve annak a veszélynek, hogy elveszti kapcsolatát a való világgal. Nabokov hőse az idegen szállodában álmában a szerelmét látja, mint ahogy a szerelme is a halál előtti káprázatban őt látja, és mosolyog. (A mosoly Nabokov számára az ember egyik legmagasabb rendű képessége, az evolúció egyik nagy vívmánya.) Az emberi önazonosság alapfeltétele Nabokovnál a személyes, megélt és megélhető szeretet és szerelem, ennek elvesztése szörnyűbb a halálnál.

1925-ben, nem sokkal e novella keletkezése előtt Nabokov arról ír Prágába az édesanyjának, hogy apja halálának harmadik évfordulóját a temetőben töltötte. A levél költői szépségű vigasztalás, amelyben képet kaphatunk arról is, hogy Nabokov számára a „túlnani” világ nem különbözik nagyon az itt a Földön megélhető emberi szeretettől:

„Három év telt el, és minden apával kapcsolatos kis semmiség ugyanolyan élénken él még bennem, mint mindig. Teljesen biztos vagyok benne, Drágám - itt az oroszban a szeretet szó szerepel - hogy újra látni fogjuk őt, egy váratlan, de teljesen természetes mennyországban, egy olyan birodalomban, ahol minden csupa öröm és ragyogás. Felénk jön közös, fényes örökkévalóságunkban, kissé felhúzza a vállát, ahogy szokta, és mi minden meglepetés nélkül megcsókoljuk az anyajegyét a kezén. E gyöngéd órára való várakozásban kell élned, Drágám, és soha nem engedni a kétségbeesés kísértésének. Minden visszatér.”²³¹

Nabokov itt a „kétségbeesés kísértésével” szembehelyezi az emlékezetet, melyet kitágít az időben. Az időnek ebben a szerkezetében, ahol az örökkévalóság személyes és megosztható, a halál nem végleges állapot.

A *Rettegésben* imitált érzékelési modellből viszont fokozatosan tűnik el a szeretet,

231 „Вот прошло три года — и каждая мелочь, относящаяся к папочке, все так же жива во мне. Я так уверен, моя Любовь, что мы еще увидим его,— в неожиданном, но совсем естественном раю, в стране, где все — сиянье и все — прелесть. Он войдет к нам, в нашу общую свежую вечность, слегка подняв плечи, как бывало,— и мы без удивленья поцелуем родимое пятнышко на его руке. Ты должна жить в предчувствии этого нежного часа, моя Любовь, и никогда не поддаваться соблазну отчаянья. Все вернется...” Idézi BOYD monográfiájának orosz változatában: Брайан Бойд: *Владимир Набоков. Русские годы*, М.–СПб., 2000. 281–282. о.

és ennek nyomán a szubjektivitás is. Ennek eredményeként létrejön az abszolút objektivizmus. A megfigyelés személytelensége, objektivitásra való törekvése, illetve az objektivitás abszolutizálása következtében is előállhat a világ „valódi”, „reális” képe, amely a teljes értelemvesztés iszonyatos látomásával válik egyenlővé. A személyes emlékezet ideig-óráig megvédi a főhőst az örülettől, de ahogy később Luzsin esetében is történik, a mentális folyamat visszafordíthatatlanná, feltartóztathatatlanná válik. A „végletes rettegés”, az iszonyat legmagasabb foka az lesz, amikor a hős az utcára kilépve kijelenti: „minden dolognak láttam a lényegét”. (Когда я вышел на улицу, я внезапно увидел мир таким, каков он есть на самом деле.)

A *Rettegés* egy korai példája annak, hogyan modernizálja Nabokov a tolsztoji örökséget. Tolsztoj elbeszélése a krízissel járó nagy egzisztenciális fordulat, „sorseseemény” Szent Ágostonra visszavezethető irodalmi tradíciójába illeszkedik. Ágoston megtérésének közvetlen előzménye barátjának váratlan halála, és Ágoston ezt követően éli át az önmagával való meghasonlást, és a mai szóval depresszióknak nevezett mély lelki válságot, melyből hiába próbál Istenhez kapaszkodni, Isten képzeete üres, tartalmatlan fogalom marad a számára: „Hiába próbáltam lelkemet nyugalomra odahelyezni, az üresség ugyan meg nem támasztotta; visszaomlott ismét önmagamra, s megint csak magam voltam az a boldogtalan hely, ahol sem maradásom nem volt, sem belőle menekülésem. Hova is menekülhetett volna el szívem önmagam elől? *Hova mehettem volna én magam elől? Hova nem követtem volna menekülő önmagamot?*”²³² (Kiemelés tőlem – M. Gy.)

Nabokov azonban erősen épít a tudattal kapcsolatos modern kutatásokra, és a tudatábrázolás korszerű irodalmi eszközeire. Tolsztoj számára, aki természetesen szintén ismerte William James munkásságát, James túlságosan is „tudományos” (научный) volt, és jöllehet mindketten arra törekedtek, hogy valamifajta választ adjanak a modern életben

232 SZENT ÁGOSTON VALLOMÁSAI, Szent István Társulat, Bp., 1999. 93. o. Dr. Vass József fordítása

tapaszthalható morális káoszra, melynek két eredőjét a materializmusban és Schopenhauer pesszimista filozófiájában látták, és melyet mindketten elutasítottak, válaszaik jelentősen eltértek egymástól. James pragmatizmusa nem volt determinisztikus, hanem plurális volt, és egy morális multiverzumot tartott megalapozhatónak, míg Tolsztoj misztikus úton közelítette meg a tudat problémáját, és ez nála determinisztikus metafizikához, fatalizmushoz, sajátos „militáns pacifizmushoz”²³³ vezetett.

²³³ Tolsztoj és James kapcsolatát elemzi Donna Tussing ORWIN „*What Men Live by: Belief and the Individual in Leo Tolstoy and William James*” (Mi élteti az embert: a hit és az individuum Lev Tolsztojnál és William Jamesnél); valamint Andrew WACHTEL „*The Moral Equivalent of War*” *Violence in the Late Fiction of Leo Tolstoy* (A háború morális megfelelője. Az erőszak Lev Tolsztoj kései prózájában) című tanulmányaiban A „militáns pacifizmus” (militant pacifism) Wachtel kifejezése. A tanulmányok megjelentek: *William James in Russian Culture* im. 81-111. o.

VI. ÉGI ÉS FÖLDI SZERELEM. AZ INTIMITÁS KÓDOLÁSA A BOLDOGSÁG-KONSTRUKCIÓKBAN

A nabokovi boldogság-konstrukciókban kitüntetett szerepük van a szerelem és a szexualitás kódjainak. Az általam eddig elemzett novellák túlnyomó többségében nyomon követhetjük a szerelmi kapcsolatok változatos mintázatait a cselekményben: a *Hangok* házasságtörő kapcsolatát, mely épp könnyed véget ér egy nyári napon, a *Bosszúban* az egymást (és önmagukat is) kölcsönösen félreértő házastársak feleséggyilkossággal végződő történetét, a *La Veneziana* festményhamisításba „csomagolt” szerelmi csalását, a *Rettegésben* pedig a szerelemnek a teljes értelmetlenség iszonyatával szembeni védelmező hatalmát. A korai drámákban, mind a *Halálban*, mind a *Morn úr tragédiájában* központi szerepet kapott a házasságtörés, ill. a szerelmi háromszög(ek) motívuma.

A továbbiakban elsőként a szerelem, a szexualitás, azaz az intimitás orosz irodalmi kódjainak hatását és szerepét vizsgálom a korai Nabokov-elbeszélések boldogság-konstrukcióiban.²³⁴ A fejezet második felében pedig a *Másenyka* és a *Tündöklés* szerelem-poétikáját elemzem. Mivel a regényeket magyar fordítójuk, Hetényi Zsuzsa minden részletre kiterjedően elemzi monográfiájában, én itt a regények részletes ismertetésétől eltekintek és csak azokat a mozzanatokat emelem ki, amelyek gondolatmenetem szempontjából a leglényegesebbek. Itt térek ki a Nabokov világképét jelentős mértékben formáló Bergson-hatásra, pontosabban arra, hogy hipotézisem szerint Nabokov nem

²³⁴ A fejezet írásakor nagy hasznát vettem Niklas LUHMANN *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról* című műve szempontrendszerének és terminológiájának. Fordította Bognár Virág. Jászóveg Műhely Kiadó, Bp., 1997.

pusztán átvette Bergson téziseit az időről, az evolúcióról vagy az ihletről, hanem alkotó módon továbbgondolta a maga autonóm és személyes művészi rendszerében. Ezért nem meglepő, ha a nabokovi időszemlélet vagy a képhez való viszony erős párhuzamokat mutat a Bergsonról könyvet író, és a bergsoni időszemléletet a maga képfilozófiájában továbbfejlesztő Gilles Deleuze gondolataival. Arra teszek kísérletet, hogy feltárjam az összefüggést Nabokov korai szerelem-poétikája és Bergsonon iskolázott időszemlélete között.

1. Csehovi és bunyini mintázatok

Mint a *Bevezetésben* is említettem, Shrayer Nabokov novellisztikájának orosz irodalmi előzményei között kiemelten kezeli Csehov és Bunyin hatását, részletesen elemzi és szövegszerűen is kimutatja mind Csehov, mind Bunyin poétikai és narratológiai eszközeinek beépülését a nabokovi eszköztárba. A Csehov-párhuzamokat Nabokov életművében Shrayer Simon Karlinsky tanulmányából²³⁵ kiindulva, mintegy azt kibővítve és továbbírva mutatja ki. Nabokov Csehov iránti kitüntetett figyelmének kialakulásában Karlinsky és Shrayer is a következő tényezőket említi meg: mindkét író természettudós is, mindkettejük életében és gondolkodásában meghatározó szerepet játszanak biológiai stúdiumaik. Ezzel összefüggésben mindkét írónál feltűnően hiányoznak azok a filozófiai, szociológiai, teológiai elméletek, ill. ezek referenciái az alkotásaikban, amelyek oly meghatározóak az orosz irodalomban; ezzel szemben mindketten a tiszta tudomány által felismert természeti törvények és a művészi alkotás folyamatai közötti párhuzamokat hangsúlyozzák. Karlinsky szerint nem arról van szó, hogy ignorálnák a kortárs orosz

235 Simon KARLINSKY: *Nabokov and Chekhov*, The Garland Companion to Vladimir Nabokov. I.m.: 389-397. o.

eszmei irányzatokat, inkább arról, hogy mind Csehovnál, mind Nabokovnál épp a természettudományos műveltség segít abban, hogy megfelelő távolságtartással és kritikával kezeljék azokat, és ne vegyék magukra az orosz írókra jellemző, szinte „ragályos bűntudatot”, amely Gogolt és Tolsztojt is utolérte életük utolsó szakaszában amiatt, hogy korábban nem kötelezték el magukat valamely magasabb cél szolgálatának. Ez az attitűd ugyanakkor mind Csehovnál, mind Nabokovnál azt is eredményezte Karlinsky szerint, hogy relatíve elszigeteltek maradtak koruk kortárs recepciójában, illetve ugyanazokkal a vádakkal voltak kénytelenek szembesülni a (különböző előjelű) elkötelezett irodalom képviselőitől: mind Csehovnak, mind Nabokovnak felrótta a kritika az emberi melegség hiányát, a szereplőkkel való kegyetlen bánásmódot, a közönyt az orosz értelmiség meghatározó eszményeivel és szent témáival kapcsolatban, valamint művészetük általános ürességét, céltalanságát. Karlinsky mutatja ki továbbá a Csehov által alkalmazott, a narratív lezárással, a cselekmény megoldásával kapcsolatos olvasói várakozásokat be nem teljesítő befejezés mint irodalmi eljárás megjelenését Nabokovnál. Shroyer ezt fejleszti tovább, amikor nyitott végű (open ending) csehovi befejezésről beszél novella-elemzéseiben, és kiegészíti annak feltárásával, hogyan kapcsolja össze Nabokov a nyitott végű elbeszélés eljárását a spirális cselekményvezetéssel, vagyis azzal a technikával, amikor a narratíva körszerűen visszatér – egy magasabb szinten – önnön kezdeteihez. Mindkét írónál újraolvasást igényel a várakozásokkal ellentétes befejezéshez vezető út rekonstrukciója, azaz a pszichológiai okok és a szereplők számára adott külső körülmények összejátszásainak feltárása.

Shroyer mindemellett Csehov rejtett, „meg nem írt”, implicit metafizikáját is kutatja saját értelmezési keretének megfelelően, és eszerint konstruálja meg Nabokov Csehovval folytatott párbeszédének történetét, melynek első állomásaként az 1927-es *Lovagias ügy* (Подлец – An Affair of Honor) című elbeszélést nevezi meg. (Ez az az elbeszélés, amelyet

Ottlik bevásárolt a kortárs amerikai elbeszélések közlő antológiába.) Shroyer azonban nem elemzi részletesen a művet, mivel művészi értelemben nem tartja elég jónak, szerinte hiányzik belőle mind Csehov pszichológiai mélysége, mind pedig a befejezés szuggesztivitása. Azért említi, mivel Nabokov maga az amerikai kiadás előszavában egy nagy romantikus téma lebontásaként értelmezi saját elbeszélését, mely romantikus téma hanyatlása már Csehov *Párbaj* című elbeszélésében is elkezdődik.²³⁶

Több kutató azonban amellett érvel, hogy a *Lovagias ügy* kiemelkedő írói teljesítmény, és jelentős szerepe van az életműben. Julian Connoly is egész másképp értékeli a művet *Nabokov's early fiction* című monográfiájában, melyben az Én és a Másik (self and other) kérdését kutatja Nabokov korai prózájában narratológiai megközelítésben, azaz a szereplő és szereplő, szereplő és szerző, szerző és olvasó narratív alakzatainak viszonyrendszerében.²³⁷ Connoly Nabokov prózapoétikai újítását látja abban, hogy a *Lovagias ügyben* a harmadik személyű narrációt rendre megszakítják a főszereplő személyes perspektívájának szegmensei. A főszereplő, Anton Petrovics (neve egyértelmű utalás Anton Pavlovics Csehovra,) Mark Standfuss-hoz, *Az egy naplemente részletei* főhőséhez hasonlóan, szintén nem képes érzékelni a másik személy valódi érzéseit, és a valóságot a saját projekcióival igyekszik megszépíteni. Míg Mark csak a halála előtt, épp csak egy pillanatra szembesül a vágyaival ellentétes valósággal, Anton Petrovics folyamatosan kénytelen konfrontálódni azzal, hogy a környezetében élők egyáltalán nem azt a szerepet játsszák, mint amelyet elképzelt, hogy játszani fognak.

A Bunyinnal való rivalizálás történetét feldolgozva Shroyer a két író poétikája között a legfőbb különbséget a szerelemmel és a halállal kapcsolatos felfogásukban látja. Bunyinnál a szerelmi vágy, a szexualitás olyan végzetes, sorsszerű erő, amely fölött az

236 „the degradation of a romantic theme whose decline had started with Chekhov's magnificent story »The Duel«”.

237 Julian W. CONNOLY: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.*, Cambridge University Press, 48-53. o.

embernek nincs hatalma, és amely születése pillanatában előrevetíti a tragikus végkifejletet, mivel a szerelem és a halál egymástól elválaszthatatlan princípiumok. Bunyin felfogásában a sors kifürkészhetetlen és felfoghatatlan az emberi tudat számára, az embernek nincs szabad választása a véletlenek káoszával szemben. A saját vágyai által vezérelt bunyini hősökre gyakran épp a boldogságuk csúcspontján sújt le a halál, amely Bunyinnál az abszolút vég. Shrayer szerint Bunyin megelégszik az univerzum karteziánus modelljével és a zsidó-keresztény teológiával, nem törekszik az univerzum másfajta modelljének megalkotására.²³⁸ Nabokov viszont, ha időnként a halál eseményével zárja is műveit, a halál csak a cselekmény szintjén jelent befejezést, nem pedig a mű abszolút befejezése. Egy zárt cselekményű (close ending) mű is maradhat textuális értelemben nyitott. Shrayer itt arra utal, hogy a nabokovi fikció-képzés többszintű; a mű zárlatában Nabokov gyakran vált a metafikciós szintre. Talán a legnagyobb különbség a két szerző halál-felfogásában mutatkozik: Nabokov egyre nagyobb ellenszenvvel viseltetik Bunyin determinista, fatalista halál-felfogásával szemben, mely Bunyinnál az emberi szabadság lehetetlenségének tragikumával is együtt jár. Nabokovnál viszont, ahogy ezt az előzőkben is láthattuk, nem annyira a halállal magával folyik a küzdelem, hanem a halálfélelemmel, amely megbéklyózza az embert, és korlátozza szabadságában. Ezzel függ össze az emlékezet kezelése is a két szerzőnél. Shrayer szerint Bunyinnál az emlékezet nem strukturált, a történetmesélés orosz szóbeli hagyományára épít inkább, és a körülmények függvénye. Nabokovnál ezzel ellentétben az emlékezet kontrollált és strukturált; az író akkor és azáltal születik, hogy megtanulja értelmezni és tökéletes formaként elrendezni,

238 A dolgozat II. fejeztében kitértem Bunyin buddhizmusára, melyre az újabb kutatások irányították rá a figyelmet. Szőke Katalin a Bunyin-elbeszélések magyar kiadásához írt *Utószavában* a buddhista tanok textuális megjelenéseire is utal: „Bunyin több, ez idő tájt íródott elbeszélésére jelentős hatást gyakoroltak a buddhista tanok. Az író élesen elválasztja egymástól a létet és a létezést, s az utóbbit öncsalásnak, értelmetlennek, katasztrofálisnak tartja. Az egyén és mindenség antinómiája feloldhatatlan, mivel minden mulandó, ami emberi.” - írja. In: Ivan BUNYIN: *Az emésztő tűz. Elbeszélések szerelemtől és halálról*. A szövegeket válogatta, gondozta és a jegyzeteket készítette SZŐKE Katalin. Fordította BAGI Ibolya, GELLÉRT György, GORETITY József, M. NAGY Miklós, SZŐKE Katalin. Osiris Kiadó, Bp., 2003. 417. o.

megalkotni életének eseményeit, mintázatait. Hozzá kell tennem azonban - ahogy erre korábban is utaltam –, hogy Nabokovnál mindig marad olyan eleme, síkja a valóságnak, amely nem hozzáférhető a megismerő, érzékelő tudat számára. Pontosabban Nabokov a valóságot nem valamely mindenki számára ugyanolyan módon adott, monolit tömbnek, determinisztikus objektivitásnak fogja föl, hanem többsíkú, több rétegű adottságnak, mely nem független a megismerő tudattól. Nabokov oly módon konstruálja meg szereplőinek választásait, a különböző helyzetekre adott reakcióit, érzékelési és gondolkodási stílusait, hogy világossá váljon: a gondolkodás, a választás és az alkotás lehetősége olyan adottság, amelynek birtokában az ember nem teljesen kiszolgáltatott a sorsának. Ennélfogva az embernek felelőssége van mindabban, ami vele történik.

Bunyin nagy innovációja Shrayer szerint az orosz prózanyelv megújítása, valamint a szexualitás ábrázolásának kezdeményezése az orosz prózában. Míg Csehov és Nabokov „elhallgat” azoknál a jelenteknél, amikor a hőseik szeretkeznek, Bunyin próbál nyelvet találni a modern szubjektum szexualitásának kifejezésére. Ahogy Shrayer megjegyzi, a szexualitás problémája korábban is megjelent az orosz irodalomban, de a szexualitásról gondolkodni és a szexualitást megjeleníteni távolról sem ugyanaz az írói feladat. (Nabokov később a *Lolitában* és az *Adában* megalkotja a szexualitás harmonikus nyelvét, ebben azonban Shrayer szerint nem orosz mesterei, hanem mindenekelőtt D. H. Lawrence és James Joyce prózanyelve szolgáltak mintául és ihlető forrásul.)

Connolly tisztán narratológiai megközelítése kevésbé alkalmas a szerelem irodalmi kódjainak elemzésére; számára a szereplő-szereplő és a szereplő-szerző narratív viszonyrendszerének kutatása annak kimutatására szolgál, hogy mindez hogyan járul hozzá a szerző-olvasó viszony narratív mintázatainak evolúciójához Nabokov orosz korszakában. Az eredetileg oroszul írt regények elemzéséhez ebből a szempontból választja ki az adott szempontból releváns elbeszéléseket.

A korai korszak rövidprózájában a szerelem és a szexualitás irodalmi kódjainak egy olyan kontextusa is feltérképezhető véleményem szerint, amely mind tematikus, mind motivikus szinten Nabokov harmadik kiemelkedő orosz mesteréhez, Lev Tolsztojhoz kötődik. Shroyer Tolsztojt a szerelmi háromszögek témamotívuma kapcsán említi, ám itt is csak Tolsztoj kései elbeszélésére, a *Kreutzer szonátára* utal, és inkább arra fókuszál, mit kezdett Csehov a maga novellisztikájában a tolsztoji örökséggel. A szövegek elemzése során azonban egyértelműen kitűnik, hogy Tolsztoj nem csak Csehovon átszűrve hatott Nabokovra, hanem közvetlenül is, mégpedig éppolyan elementárisan és az egész pályáját meghatározó módon, ahogy Puskin.

2. Családi boldogság. Párbeszéd Tolsztojjal

A tolsztoji boldogság-konstrukciók középpontjában a házasság intézménye áll, az a konfliktus, amely Tolsztoj szerint a házasság mint társadalmi intézmény gyakorlata és a házasság eredendő spirituális rendeltetése között fennáll. Tolsztoj prózájában e megoldatlan konfliktus mind katasztrofálisabb következményekkel jár.

Hajnády Zoltán a *Bál után* című Tolsztoj-kötet *Utószavában*²³⁹ köti össze Tolsztoj korai elbeszélését, a *Családi boldogságot* az *Anna Kareninával* és a *Kreutzer szonátával*, egyetlen fejlődési sor elemeiként, ahol a korai elbeszélésben a házasságot még nem feszíti szét a kísértő harmadik megjelenése, helyreáll a családi boldogság; az *Anna Karenina* már a hősnő öngyilkosságával végződik, a *Kreutzer szonáta* pedig ennél is brutálisabban és tragikusabban ér véget: a férj féltékenységeiben megöli a feleségét. A házasság és a szerelem súlyos diszkrepanciájának feldolgozása továbbá *Az ördög* című, szintén kései Tolsztoj-elbeszélés, melyhez Tolsztoj két befejezést is illesztett: az egyik változat a főhős öngyilkosságával, a másik a kísértő szerető meggyilkolásával végződik.

239 HAJNÁDY Zoltán: *Utószó*, In: Lev TOLSZTOJ: *Bál után*, Bp. Európa Kiadó, 1984, 369-375. o.

Nabokov amerikai előadásában Tolsztoj művei közül az *Anna Karenina* mellett az *Ivan Iljics halálát* elemzi, mint a tolsztoji életmű legkiemelkedőbb alkotását. Az *Ivan Iljics halálában* is megjelenik a jól ismert tolsztoji mintázat a főhős életének leírásában: a fiatalkori kicsapongó életvitel, a bordélyház „egészségügyi szolgáltatásainak” igénybevétele, majd a házasság egy fiatal, tapasztalatlan lánnyal, a kezdeti boldogságot követő nehézségek, melyek végül a házastársak elhidegüléséhez, sőt kölcsönös gyűlöletéhez vezetnek. Az elbeszélésben talán minden más Tolsztoj-műhöz képest erőteljesebb hangsúlyt kap a főhős konformizmusa, amely már pályája kezdetétől elkezd mérgezni az életét, az emberi kapcsolatait, végül oda jut, hogy tisztaszívű inasán, Geraszimon kívül senkitől sem kap egyetlen őszinte emberi gesztust sem, amikor szörnyű kínok között haldoklik. Nabokov számára ennek a konformizmusnak az irodalmi reprezentációja jelenti az elbeszélés egyik írói csúcsteljesítményét, amely alapul szolgálhatott a saját posztszty-fogalmának kialakulásához is. Csakhogy míg Tolsztoj elbeszéléseiben a konformizmust a társadalomban általánossá vált szekularizáció, a hivatalos vallás kiüresedése, a minden téren eluralkodó képmutatás okozza, melyből a kiutat szerinte az Istenhez vezető út megtalálása jelenti, Nabokovot nem a társadalmi viszonyok hatása foglalkoztatja, hanem a szubjektum analízise, a konformizmus változatos csapdáival történő egyéni konfrontáció, amely nem teszi lehetővé azt a mindenki számára garantálható megváltást, amely Tolsztoj elbeszélésnek a végén oly felszabadító perspektívának tűnik. (Nabokov amerikai előadásában ironizál is ezen a befejezésen, jóllehet igen hosszan idézi.)

Ugyanakkor azonban Nabokov korai elbeszéléseiben és drámáiban nagyon is jelen van a „nincs halál” tolsztoji gondolata, és a halálnak a halálfélelemmel való azonosítása. A *Morn úr tragédiájának* lezárása, a főhős boldog átlépése a kék éjszakába még erős Tolsztoj-hatásról tanúskodik. Nabokov bármennyire is dekonstruálja később a tolsztoji

spirituális happy endet az írásaiban, nem szünteti meg Tolsztoj vágyott és egész életével hitelesíteni próbált perspektíváját saját narratív konstrukcióiban. Az intimitás nabokovi kódolásában is feltűnik a tolsztoji problematika jelenléte, de Nabokovnál mindenekelőtt az elbeszélések struktúrájának összetettebbé válása figyelhető meg, nem pedig az érzelmi intenzitás, a pszichológiai feszültség fokozódása, mint Tolsztojnál.

3. Egy romantikus téma hanyatlása: *Lovagias ügy*

Csehov már említett *Párbaj* című elbeszélésében is történik utalás Tolsztojra, az *Anna Kareninára*, ugyanis ez a Csehov-elbeszélés egy elbonyolódó szerelmi háromszög története: a főhős, Ivan Lajeveszkij egy egomán, csak a maga vágyaival és szükségleteivel foglalkozó értelmiségi, Szentpétervárról a Krímbe szöktet egy házasszonyt. Hamarosan, már a Krímbe élve értesülnek a férj váratlan haláláról, és Lajeveszkijt gyötörni kezdi a bűntudat, hogy esetleg tetteivel a másik férfi halálát okozhatta. A megszöktetett feleség, a hiú Nagyezsda élvezi, hogy ő a társaság középpontja, és megcsalja Lajeveszkijt. Bár megbánja félrelépését, tetteivel zsarolhatóvá teszi magát. A párbaj mégsem a csábító és Lajeveszkij között zajlik, hanem egy másik értelmiségi, a zoológus von Koren és Lajeveszkij között. Valójában két felfogás, két világnézet, két különböző személyiség csap össze, ám az utolsó pillanatban minden szerencsésen alakul, senki sem sérül meg. Sőt a párbaj „eredményeként”, a halállal szembenézve Lajeveszkij képessé válik arra, hogy a hazugságot hazugságra halmozó életével is szembesüljön, és megértse, hogy szerelme félrelépése részben annak a csalásokon és hazugságokon alapuló életvitelnek a következménye, amelyet ő maga is folytat. Bár korábban mindketten szerettek volna elmenekülni a megfeneklett kapcsolatból, a párbaj után együtt kezdenek új életet annak a különös gyengédségnek a jegyében, mely akkor keletkezik Lajeveszkij lelkében, amikor a

halálos fenyegetés révén rádöbben, hogy nincs senki más számára a világon Nagyezsdán kívül.

Csehov elbeszélésében a szerelemhez és házassághoz való viszony valójában csak ürügy a két szemben álló fél számára felfogásuk és életvitelük ütköztetéséhez, ezért bár a szereplők az *Anna Kareninát* emlegetik, *A párbaj* sokkal inkább a Csehov által még kéziratos formában olvasott *Kreutzer szonátára* adott írói válaszként értelmezhető. Tolsztoj feleséggyilkos főhősének, Pozdnisevnek a legfőbb kérdése az idő problémája a férfi-nő kapcsolatban, az a szerinte megoldhatatlan paradoxon, hogy az ember nem tud egész életében ugyanabba a személybe ugyanolyan intenzitással szerelmes lenni, mint a kapcsolat kezdetén. Ha pedig a házasságnak nincs meg többé az érzelmi fedezete, óhatatlanul is hazugságba fordul és megromlik: az elveszett álmok, a csalódás a másik félben pusztító indulatokat szül. Csehov azonban éppen az idő tényezőjét állítja szembe mind idősebb pályatársa és barátja fatalista konstrukciójával, mind azokkal a Tolsztoj filozófiájával éppen ellentétes előjelű, de éppúgy determinisztikus evolucionista nézetekkel, amelyek az erősebbek primátusát hirdetik a gyengébbek és gyarlóbbak fölött, és nézeteiket készek erőszakos és könyörtelen társadalmi gyakorlatra váltani. E nézetek szószólója Csehov elbeszélésében von Korf, a tudományos expedícióra készülő zoológus.

Nabokovnál azonban részben életrajzi okokból lehetetlen, hogy egy párbaj jól végződjön, vagy pozitív hozadéka legyen, mint Csehovnál.²⁴⁰ A *Szólj, emlékezet!* *Kilencedik*, édesapjáról szóló fejezetének utolsó részében Nabokov leírja az esetet, amikor édesapja válaszul egy, a sajtóban megjelent, személyét érintő sértő politikai támadásra kihívta a lap szerkesztőjét párbajra. Az eset nagy port vert föl, mert az idősebb Nabokov, a felvilágosult, liberális közíró és politikus korábban maga is ostromozta cikkeiben a párbaj idejétmúlt intézményét. Nabokov az iskolában tudta meg az osztálytársai körében kézről

²⁴⁰ A párbajt Hetény Zsuzsa is Nabokov invariáns motívumai között említi, és részletesebben is elemzi a téma szerepét az *Luzsin-védelem*, a *Tündöklés*, és főleg az *Ada* című regényekben, ahol bemutatja a motívum életrajzi vonatkozásait is a regény értelmezésének konnotációjában.

kézre járó újságból, hogy mire készül az édesapja. A történetben leginkább saját gyerekkori lelki traumáját írja le, a félelmet, hogy elveszítheti az apját; egyúttal pedig végigkalauzolja az olvasót a párbaj témájának nagy romantikus orosz irodalmi hagyományán, Puskin és Lermontov párbajain.²⁴¹

Nabokov korábban feldolgozta a történetet *Laboda* című elbeszélésében, és szintén iskolás gyermek, Putya Siskov szempontjából, aki hatalmas belső küzdelmet folytat, hogy bátran viselkedjen az apjára váró életveszélyes próbatétel árnyékában, és mindenki előtt titkolja valódi érzelmeit. A puskinai allúziókra építő fikatív történetben a párbaj lezajlik Siskov gróf és Tumanszkij gróf között, de szerencsés véget ért, mivel Tumanszkij (nevében ott a 'tuman' – a köd, az ismeretlen végzet homálya) nem találta el az ellenfelét, Siskov pedig nagylelkűen a levegőbe lő. Mivel azonban a fókusz a gyermek lelki megrázkódtatására helyeződik át, a történet vége nem a felszabadult öröm, hanem a gátját vesztett fájdalom: a gyermek zokogása.

Nabokov azért is nevezi egy nagy romantikus téma hanyatlásának a csehovi történetet, mert Csehovnál valójában már senki sem veszi komolyan az egyébként törvény által üldözött párbaj intézményét. Egyik szereplő se szeretne börtönbe kerülni. Mégis kis híján tragédia történik, mert von Korf, aki gyűlöli Lajevszkij léha életmódját, és semmi romantikust nem lát egy házasság elcsábításában, amikor értesül a nő újabb félrelépéséről, igazolva látja egész elméletét. A lövés előtt föltámad benne a gyűlölet Lajevszkij iránt, és kis híján lelövi. Később látva a Lajevszkijben végbemenő óriási változást, örül, hogy megzavarták a végzetes pillanatban és elvétette a lövést. A párbaj Csehovnál ironikus felhangot kap azáltal, hogy egy félig már feledésbe merült szokásként reprezentálódik: valójában senki sem tudja, hogyan is kell szabályosan lebonyolítani, és a szereplők

241 Az esetet feldolgozza és részletesen dokumentálja a korabeli újságcikkek és levelek alapján Jurij Leving. Ld: Юрий ЛЕВИНГ: *Антипатия с предысторией Набокова и Суворины в жизни и в прозе.* <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/96/le13.html> Utolsó látogatás: 2017. aug. 15.

irodalmi olvasmányélményeiket idézik föl útmutatásért. Emellett fontos az a belátás, amelyre mindkét értelmiségi szert tesz a konfliktus kis híján végzetes végkimenetelének következtében: „semmit nem lehet tudni”, mondja bocsánatkérően von Korf, és ismétli meg egyetértőleg Lajevszkij. Az emberi tudás korlátozottsága, a másik emberi tudat hozzáférhetetlensége a megismerő szubjektum számára Nabokov írásainak is állandó elemévé válik, ahogy ez már az egyik legkorábbi elbeszélés, a *Hangok* elemzése révén is világossá vált.

Nabokov első párbaj-témájú elbeszélésében Anton Petrovics hívja ki párbajra Berget, felesége csábítóját, akivel váratlanul hazaérkezvén in flagranti kapja az asszonyt. Anton Petrovicsnak nemcsak a neve utal Anton Pavlovics Csehovra, hanem öltözetének egyik feltűnő jegye is: „monoklit viselt, amely szabad idejében, ha éppen nem csíptette a szemgödrébe, egy keskeny fekete szalagon himbálódzott”. Az olvasó eleinte még együtt is érezhet a főhőssel, hiszen valóban nagy sérelem és fájdalom érte, ám kezdettől fogva világos, hogy fizikai erő, férfiasság és bátorság tekintetében nem kelhet versenyre a polgárháborúban vöröskatonákat halomra lövő, és a megölésüket egy fekete noteszbe akkurátusan bejegyző mesterlövész huszártisztnek. Az ő alakja Puskin *Lövés* című elbeszélését idézi, mely katonatisztek világában játszódik. A párbajra Puskin történetében valójában rivalizálás miatt kerül sor, egy nő becsületének védelme csak ürügy, a provokáció tárgya. Anton Petrovics is hősiesen szeretne viselkedni riválisával, és kezdetét veszi az a tragikomikus projekció, melyről Connoly is beszél a mű kapcsán. Nabokov elbeszélésében sem hal meg senki, ahogy Puskinnál és Csehovnál sem, nála ugyanis már sor sem kerül a párbajra, mivel Anton Petrovicson mindinkább erőt vesz a halálfélelem, és egyszerűen megszökik útban a segédek által kijelölt helyszín felé. Fantáziáiban még a párbaj helyszínére tartva is felbukkan a puskinsi hősies minta: a mesterlövész pisztolyával szembenéző tiszt cseresznyét eszik nagy nyugalommal a lövésre várva. Anton Petrovics

azonban nem tud cseresznyét szerezni, nem is lenne lélekjelenléte a jókedvű falatozáshoz, amely Puskinnál az adott pillanatban megmenti a tiszt életét. Az elbeszélés záró jelenetében egy szállodaszobában látjuk Anton Petrovicsot, ahogy a meneküléstől megéhezve mohón falja *zsíros sonkás szendvicsét*. A párbaj, azaz egy emberi konfliktusnak az öléssel való megoldása Nabokovnál másképpen katartikus, mint Csehovnál: míg a halál közelsége okozta egzisztenciális megrendülés hatására Lajevszkij jó útra tér, és az ellenfelek között helyreáll a béke és a kölcsönös tisztelet, addig Anton Petrovicsot teljesen dehumanizálja, animális szintre zülleszt a halállal való felelőtlen játék. Neki is szembesülnie kell saját hazugságaival, mindenekelőtt a gyávaságával. Ahelyett, hogy helyreállította volna önbecsülését, végképp lerombolta azt. A történet tipikus nyitott végű elbeszélés: a szerző az olvasóra bízta, hogyan képzei el Anton Petrovics további életét.

A *Lovagias* ügynek a csehovi és puskinsi intertextusai mellett véleményem szerint van egy tolsztoji kódja is: Anton Petrovics nem csak egy emigráns közegbe átültetett csehovian szürke kisember, nem is értelmiségi, hanem banki alkalmazott, aki többek között Berggel, a riválisával is sikeres üzleti tranzakciókat bonyolít le otthonában, ahol annak van alkalma megismerni Anton Petrovics feleségét, Tányát. Anton Petrovics sokkal inkább Ivan Iljicsre emlékeztet, amennyiben ő is roppant elégedett azzal a középosztálybeli helyzettel, amelyet sikerült elérnie, tekintve, hogy míg az emigrációban inkább elszegényedtek a kortársai, ő gazdagabb lett. A Tolsztojra utaló mozzanat a divatos öltözködés motívuma. Ivan Iljics is „csupa új, divatos üzletekben rendelt és vásárolt holmival – fehérneművel, ruhával, borotvával, toalettszerekkel és útitakarával” szerelkezik föl, mielőtt elfoglalja első állását.²⁴² Anton Petrovicsnál is státuszszimbólum a ruha, és éppúgy a környezetéhez való igazodás jegyében vásárol:

242 Lev TOLSZTOJ: *Ivan Iljics halála*. Szöllősy Klára fordítása In: *XIX. századi orosz elbeszélők*, Európa Kiadó, Bp., 1984. 237. o. Oroszul: „с новыми модными чемоданом, бельем, платьем, бритвенными и туалетными принадлежностями и пледом, заказанными и купленными в самых лучших магазинах” http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0136.shtml

„Most már, ha egy férfidivatüzlet kirakatában feltűnt egy tucat egyforma nyakkendő – mondjuk az alkonyati báránnyelűk opálos, sugaras színeit idézve –, mellettük pedig egy tucat pontosan ugyanolyan színű zsebkendő, akkor Anton Petrovics megvette a divatos nyakkendőt a divatos zsebkendővel együtt, és minden reggel, a bankba menet, örömmel látta viszont ugyanazt a nyakkendőt és ugyanazt a zsebkendőt két-három másik úriemberen, akik szintén a hivatalukba igyekeztek.”²⁴³

Berg viszont nem csak kivételesen erős, és nem csak a neve idegen, úgy is néz ki, mint egy angol, és épp *élénk színű* nyakkendőjét köti (az orosz eredetiben *нестрый*, azaz tarka, élénk mintás), mikor Anton Petrovics benyit a hálósobába. Berg érzéketlensége, cinikus nevetése az előállott banális helyzetben kegyetlen és vérlázító, de Anton Petrovics nem csak a dühtől, a szégyentől és a megaláztatástól viselkedik ügyefogyottan, hanem azért is, mert klisékben keres kapaszkodót, arra gondol, hogy mások mit tennének az adott helyzetben. A párbaj ötlete is ilyen szerencsétlen automatizmus eredményeként merül föl a váratlan helyzet miatt teljesen összezavarodott tudatában. Anton Petrovics saját közhelyes gondolkodásának áldozata lesz, mivel képtelen elszakadni banális sablonjaitól, abszurd kényszerpályára állítja magát. Tolsztojnál Ivan Iljics egy bűnös és képmutató társadalom áldozata, akit csak a halálos betegség döbbsen rá valódi helyzetére, ám ez a rádöbbenés olyan katarzissal jár, amely megváltja őt a szenvedéseitől. Nabokov viszont nem adja meg hősének ezt megváltó kiutat, sőt az elbeszélés ironikus hangvétele végig érzékelteti, hogy mindazért, ami Anton Petrovicsal történt, kizárólag Berg, Tanya és maga Anton Petrovics

243 V. NABOKOV: *Lovagias ügy*, Réz Ádám fordítása, in: V. NABOKOV: *Egy naplemente részletei* i.m. 304. Oroszul: теперь, когда в витрине магазина мужских вещей появлялся галстук, дымно цветистый,-- скажем, как закатное облако,-- сразу в дюжине экземпляров, и точь-в-точь таки же цветов платки,-- тоже в дюжине экземпляров,-- то Антон Петрович покупал этот модный галстук и модный платок, и каждое утро, по дороге в банк, имел удовольствие встречать тот же галстук и тот же платок у двух-трех господ, как и он, спешащих на службу. <http://lib.ru/NABOKOW/podlets.txt> Utolsó látogatás: 2017. aug. 15.

tehető felelőssé, ennél fogva a megoldás sem érkezik e háromszögön kívülről. Anton Petrovics nem tud csehovi egzisztenciális felismerésekhez sem jutni, mert elzárja magát minden kockázattal és valódi tétellel járó helyzettől.

4. *Zene* – a szerelem illékonyága

Az 1932-ben, azaz a shayeri korszakolás szerint Nabokov érett korszakában íródott *Zene* című elbeszélésben a Tolsztoj-kód másfajta újraírása fedezhető föl. Ebben konkrét utalás is történik a *Kreutzer szonátára*, igaz, látszólag közvetve: a cselekmény szintjén nem Tolsztoj művéről, hanem a Tolsztoj művében is megidézett Beethoven-darabról van szó.

Tolsztojnál a házasság válságára nem megoldás a válás, pontosabban nem a válás a megoldás, és a házasság képmutatóvá vált intézményének nyilvánvaló fenntarthatatlansága szükségképpen vezet tragikus és brutális végkifejletekhez. Nabokov elbeszélésében véletlenül találkozunk az elbeszélő-főhős, Viktor (az orosz eredetiben Viktor Ivanovics) volt feleségével, akitől immár két éve elvált, mégpedig egy emigráns polgári szalon zenei estjén, ahol egy Wolf nevű zongoraművész és zeneszerző játékában gyönyörködnek az egybegyűltek. Ahogy Viktor felfedezi elvált feleségét a közönség soraiban, felidéződik benne szerelmük és házasságuk egész felzaklató története. Nabokovnak ez az elbeszélése is számos csehovi vonást mutat. Elsőként azt, hogy valójában nem lehet tudni, mi volt a probléma ezzel a nagyon is boldognak ígérkező kapcsolattal, mivel itt is csak az egyik fél szemszögéből látjuk a történetet. A válás óta két év telt el. A két év Csehovnál visszatérő motívum, többnyire két év alatt romlik meg a főhősök kapcsolata az elbeszéléseiben (*A párbaj* mellett pl. az *Unalmas történetben* vagy *A fekete barátban*.) Nabokov a *Zenében* is felruházza egyik szereplőjét, történetesen egy orvost Csehov csíptetőjével, melyet a

„torokspecialista” „csehovi szalagon visel”.²⁴⁴ A töredékesen felbukkanó emlékképek arra utalnak, hogy az ok valamiféle szexuális össze nem illés lehetett az asszony részéről, aki megcsalta Viktort egy név szerint nem említett férfival, és aztán nem tudván titkolni testi-lelki eltávolodását, mindent bevallott neki.²⁴⁵ A *Kreutzer-szonátában* is igen gyorsan megromlik a házasság, mégpedig Pozdnisev értelmezésében azért mert „A szerelem az érzékiség kielégítésével kimerült, s mi ott maradtunk egymással szemben valóságos viszonyunkban, vagyis két tökéletesen idegen egoista, aki a másikon át lehetőleg minél több gyönyört óhajt kapni.”²⁴⁶ Viktor Pozdnisevhez hasonlóan agresszíven reagál felesége elhidegülésére: fájdalmasan megcsavarja a csuklóját. Nabokov elbeszélésének fókuszában mindazonáltal nem a házasság megromlásának oka áll, hanem a fájdalmas veszteségre adott reakció. Viktor pofon üti a csábítót, aki erre annyit mond, hogy ezt még megkeserüli, de nem váltja be a fenyegetését. A házaspár elválik, és Viktor megpróbál felejtetni. Ám a véletlen találkozás a zenei esten, a volt felesége fizikai jelenléte más perspektívába rendezi az emlékeket. A perspektíaváltást jelzi a narrációban bekövetkező váltás is. Míg az elbeszélés nagyrészt egyes szám harmadik személyű szabad függő beszédben íródik és Viktor gondolatainak áramlását jeleníti meg, a házasság krízisének felidézése során egyes szám első személyű narrációba vált, hogy végül eljusson oda, hogy a hős gondolatban megszólítja a feleségét. A Viktorban végbemenő érzelmi változás, azaz a megbocsátás nem idegen a tolsztoji paradigmától sem: Ivan Iljics azután nyeri el a megváltást, hogy képes

244 V. NABOKOV: *Zene*, Soproni András fordítása. In: V. NABOKOV: *Egy naplemente részleteti*, i.m.: 516. o.

245 Némileg másképp értelmezi a novellát Nassim W. BALESTRINI *Art and Marriage in Valdimir Nabokov's Music and in Lev Tolstoy's The Kreutzer Sonata* című tanulmányában. (In: *Torpid Smoke*, i.m.: 53-73. o.) Szerinte a házasság azért romlik meg, mert Viktor a házasságot úgy értelmezi, mint teljes föloldódást a másikban, és szenvedélyével valósággal megfojtja a feleségét, nem veszi figyelembe annak igényeit. Véleményem szerint ez nem ennyire egyértelmű, az asszony szempontjából nem látjuk a történetet. A volt feleség egyedül érkezik a koncertre, az sem tudható, hogy a másik kapcsolat vajon tart-e még.

246 Lev TOLSZTOJ: *Kreutzer szonáta*, Németh László fordítása. In: L. TOLSZTOJ: *Bál után*, i.m.: 221. o. „Влюбленность истощилась удовлетворением чувственности, и остались мы друг против друга в нашем действительном отношении друг к другу, то есть два совершенно чуждые друг другу эгоиста, желающие получить себе как можно больше удовольствия один через другого.” http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/texto240.shtml Uoltsó látogatás: 2017. aug. 10.

ráébredni egész életének elhibázott voltára, és mindenkinek megbocsátani. Ez megfelel természetesen *A párbaj* csehovi mintázatának, ahol Lajeveszkij is megbocsát Nagyezsdának, és együtt folytatják az életüket. Nabokovnál viszont a megbocsátás, úgy tűnik, elkésett, mivel akár megbocsát Viktor lélekben, akár nem, a felesége kerüli a pillantását, és mielőtt még megszólíthatná, a szünetben zavartan és sietve távozik. Viktor ugyan nem öli meg sem magát, sem a feleségét, sem a csábítót, de feloldhatatlan, fájó traumaként hordozza a veszteséget, olyan történetként, amelynek nincs tanulsága.

A mű azonban itt nem ér véget, hanem – Shroyer terminusával - textuális befejezés kapcsolódik hozzá. Viktor ott marad a társaságban, ahol Wolf előadásáról kezdenek beszélgetni a résztvevők. Viktort egyik ismerőse kérdőre vonja, hogy lehet annyira érzéketlen a zene iránt, mivel arckifejezése teljes közönyt mutatott, majd pedig kiderül, hogy az ismerős Viktorhoz hasonlóan szintén egyáltalán nem ért a zenéhez. Viktor kérdésére, hogy mit játszott Wolf, zavartan feleli: „*A Szűz imája*, vagy a *Kreutzer-szonáta*. Amit akar.”²⁴⁷

A nagy remekmű, Beethoven kilencedik, zongorára és hegedűre írt szonátája és a korabeli sikeres szaloniccs, a lengyel Tekla Badarzewska 1852-ben megjelent zongoradarabja egy mondatban történő említése úgy, mintha teljesen egyenértékű művekről lenne szó, nem csak a Boke nevű ismerős képmutatását leplezi le, hanem új, parodisztikus értelmezési keretbe is helyezi az elbeszélés cselekményét. Tolsztoj hőse, Pozdnisev maga is zeneértő, de előnyben részesíti a hasznos, funkcionális zeneműveket a felzaklató remekművekkel szemben, amelyek szerinte káros hatást gyakorolnak a lélekre. Mindez nem független attól, hogy a felesége vélt csábítója, Truhacsovskij hegedűművész, az asszony vele adja elő a *Kreutzer-szonátát* a lakásukban a vendégeiknek. Különös azonban, hogy a házikoncertet kétféleképpen meséli el Pozdnisev. Míg magán a házi

247 V. NABOKOV: *Egy naplemente részletei*, i.m.: 521. o. „Молитва Девы или Крейцерова Соната,-- все, что угодно”.

koncerten a zenei élmény még csillapítóan hatott a féltékenységre, két nap múlva azonban a féltékenység torzításának következtében a játszott művek még veszélyesebbnek tűntek föl számára. Nabokov erre a kettősségre utal saját elbeszélésének utolsó mondatában. Bár elbeszélése a *Zene* címet viseli, de a zenének valójában semmi köze Viktor házasságának felbomlásához, hacsak annyiban nem, hogy feleségével ellentétben ő egyáltalán nem muzikális. Mindez válasz az öreg Tolsztoj művészet-ellenes felfogására: Nabokov művészi eszközökkel mutatja meg, hogy a művészetnek egyáltalán nincs automatikusan köze az emberek boldogságához vagy boldogtalanságához. A hozzá nem értők parodisztikus beszélgetése, tetézte a Viktor közömbös arckifejezéséből levont egyik szempontból helyes, a másiktól téves következtetéssel pedig arra utal, hogy milyen nehéz pusztán egy ember viselkedéséből, arckifejezéséből, azaz látható testi jeleiből következtetni a lelkiállapotára, a tudatában zajló folyamatokra. Míg Pozdnisev két nap alatt értékeli át a házi koncert eseményeit, Viktorban már Wolf játéka alatt is végbemegy a zene teljes átértékelése: kezdetben börtönnek érzi a helyzetet, a kényszerű összezártaságot volt feleségével, a koncert végeztével viszont már sajnálja, hogy „felolvad a zene kerítése”. Vagyis valójában itt nem a zenéről van szó, hiszen Viktor saját szubjektív lelkiállapotát vetíti bele az épp hallott zeneműbe, sőt az előadás egész performatív aktusába. A zenehallgatás Viktor számára nem műélvezet, hanem társadalmi esemény, funkcionális jelentősége van. Tolsztoj hőse, Pozdnisev azért tartja veszélyesnek a nagy műveket, mert megbűvölik a hallgatót a zeneszerző szubjektív tapasztalataival, és ellenőrizhetetlen lelki folyamatokat váltanak ki. Viktor esete azonban rávilágít arra, hogy valójában a zenehallgató, a műértő az, aki saját szubjektív tapasztalatait a zenébe vetíti, már amennyiben egyáltalán van füle a halláshoz. Nabokov a művész Pozdnisev (és Tolsztoj) által eltúlzott, démonizált hatását és felelősségét a mű befogadójának tehetségével és képességével ellenpontozza, és ironikusan kioltja a *Kreutzer-szonáta* művészetellenes ideológáit.

Egyúttal pedig új módon kódolja az intimitást. A *Kreutzer-szonátában* és Tolsztoj vallási fordulata utáni műveiben általában a szerelemmel azonosnak tekintett szexualitás nem tud másképp megjelenni, csak bűnként. Mégpedig Török Endre pontos meghatározásával szituatív bűnként, „intézményesített bűnösségként”.²⁴⁸ Tolsztoj a *Kreutzer-szonátában* fejt ki a legrészletesebben és a legradikálisabban gondolatát a szerelmet megrontó képmutató társadalmi gyakorlatról, mivel Pozdnisev egyenlőségjelet tesz a bordélyházak pénzért árult szerelme és a materiális célokért (anyagi javak és szexuális örömök) kötött házasságok között. Pozdnisev egy olyan társadalmat vizionál, mely valójában a prostituálódást tekinti a természetes, normális folyamatnak, az állandó bűn állapotában tartja az embert, egyre nagyobb gyűlöletet szül azok között is, akik valaha esetleg még szerették egymást. Így kapcsolatuk végül szükségszerűen katasztrófába torkollik.

Nabokov a *Zenében* több metaforikus mintázatot működtet párhuzamosan. Az egyik ilyen a tükrök és tükröződések szemantikai mezője. Nem magát Viktort látjuk, amint megérkezik a kabátokkal zsúfolt előszobába, hanem azt, ahogy „tükörképe megigazította nyakkendője tükörképét”. A szerző kezdettől fogva jelzi: nem magát a képet látjuk, hanem annak tükröződését, vetületét. Viktor, aki nem ért a zenéhez, inkább a zongorázó Wolfot nézi, pontosabban annak a zongorán tükröző „kísértetszerű” tükörképét. A másik sík a zenei metaforák sorozata, ahol a zene anyagszerűen jelenik meg, mint olyan építmény, amely boltozatként, üvegburaként vagy kerítésként tartja össze a jelenlévőket. A harmadik szemantikai síkot a víz metaforái képezik: ez Viktor szerelmének és házasságának krími emlékeihez kapcsolódik, mivel Viktor szerelme és házassága a tenger állandó háttere előtt mintegy „vizes közegben” játszódik, kezdve a nászéjszakájukon zuhogó esőtől, a Krím vízpermettől csillogó szikláin keresztül a vízbefúlt ember látványáig. Maga a boldogság mint állapot is víz-szerű: „A »boldogság«, ez a sustorgó, nedves, hullámveréses szó, olyan

248 TÖRÖK Endre: *Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*, Tankönyvkiadó, Bp., 1987. 93. o.

eleven, kezes, magától mosolygó, magától síró.” És megjelenik benne az örök ígéret: „Boldogok leszünk, mindörökké – hogy csengett, hogy csillogott a sóhaj...”²⁴⁹ A vízbefúlt ember látványa ugyanakkor jelzi a kapcsolat közeli és szomorú végét Viktor számára: ugyanaz a közeg egyszerre a legintenzívebb öröm és a halálos szenvedés forrása. Így nyernek értelmet a tükör-metaforák: Viktor a felejtésben, a felejtés által él, de élete csak árnyéka korábbi önmagának. Nem hal meg senki, de a boldogságtól való megfosztottság sivatagszerűen üressé, kísértetiessé változtatja a valóságot a főhős számára. A csábítót, a riválist, akinek nincs neve, csak annyit tudunk meg róla, hogy testes, szerény és kimért férfi, és esténként náluk szokott kártyázni, mindennél jobban jellemzi, hogy artézi kutakról szeret beszélni. Míg Viktor az égi és a földi vizek áramlásaként és csillogásaként éli meg a szerelmet, riválisa a földalatti vizek kinyerésében leli örömét, a tenger és az eső természetes jelenvalóságával szemben a víz művi felszínre hozása foglalkoztatja. Viktor búcsú nélkül távozik, és két évvel később a szalonban volt felesége is ugyanezt teszi. Viktor azonban nem csak a megbocsátásig jut el, valami más is történik a zene „boltívei” alatt. Távozó feleségét látva rájön, hogy „a zene, amely eleinte szűk börtönnek tűnt, amelyben ők ketten, a rezonáló hangoktól összekötve, kénytelenek voltak ott ülni egymással szemben, öt-hat méternyire, valójában hihetetlen boldogság volt, egyfajta varázslatos üvegbura, kettejük fölé borult, magába zárta őket, lehetővé téve számára, hogy egy levegőt szívjon vele.”²⁵⁰

Vagyis Viktor a zene teremtette alkalomnak köszönhetően a szakítás traumája után megtanul emlékezni a boldogságra is, és paradox módon éppen azáltal, hogy ez az

249 „Как мы счастливы. Шелестящее, влажное слово »счастье«, плещущее слово, такое живое, ручное, само улыбается, само плачет,-- и утром листья в саду блистали, и моря почти не было слышно,-- томного, серебристо-молочного моря. (...) Мы будем счастливы всегда,-- как это звучало, как переливалось...”

250 „Виктор Иванович понял, что музыка, вначале казавшаяся тесной тюрьмой, в которой они оба, связанные звуками, должны были сидеть друг против друга на расстоянии трех-четырех саженей,-- была в действительности невероятным счастьем, волшебной стеклянной выпуклостью, обогнувшей и заключившей его и ее, давшей ему возможность дышать с нею одним воздухом,-- „

újraéledő boldog állapot ismét széttörik, ahogy a zene véget ér, és az asszony alakja eltűnik az ajtó mögött. Az elbeszélés utolsó mondata értelmezhető úgy is, hogy bármilyen zene alkalom lehet a boldogság emlékének felidézésére, mivel az emberi tudat kiszámíthatatlanabb, tágasabb és változatosabb, mint a művészet és az azzal kapcsolatos társadalmi konvenciók. Nem szükségszerű, hogy a fájdalom és a kudarc megsemmisítse vagy újírja a tudatban a kapcsolat boldog szakaszának emlékeit: a zene biztosította meditatív helyzet és a fizikai szembesülés a valaha szeretett nővel előidézi és újra átélhetővé teszi a múlt a legboldogabb pillanatait. Ez pedig a nabokovi válasz a *Kreutzer-szonáta* idő-problémájára: abból a tényből, hogy a szerelem mulandó, és ki van téve az idő, a változások romboló hatalmának, nem következik automatikusan, hogy az örök szerelem vágya és ígérete hazugság és illúzió. A mulandó pillanat nem múlik el teljesen, és valaha volt valósága egyenértékű valóság az elvesztésének valóságával.

5. A „privilegizált karakter” és az „emberi átjáró”

Nabokov amerikai előadásaiiban úgy jellemzi többek között a tipikus csehovi hőst, mint aki boldogtalan és másokat is boldogtalanná tesz, aki folyton elbotlik, de botlása az olyan emberé, aki azért botlik meg, mert a szemét folyton a csillagokra függeszti; aki nem a felebarátját szereti, nem azokat, akik a legközelebb állnak hozzá, hanem azokat, akik a legtávolabb vannak tőle.²⁵¹ Vajon hogyan jellemezhetjük ennek mintájára a nabokovi hőst? Mindenekelőtt talán úgy, hogy ebben az értelemben nincs tipikus Nabokov-hős, a nabokovi mintázatok bonyolultabbak. Nagyon gyakran a nabokovi hősök is boldogtalanok: Kernnek a *Szárnycsapás* hőséne, vagy Csorbnak, a *Csorb visszatéréséből*, meghalt a feleségük, Kern súlyos depresszióban szenved, már el is tervezte az öngyilkosságát. A *Szenteste*

251 Vladimir NABOKOV: *Lectures on Russian Literature. Anton Chekhov* i.m.253-254. o.

főhőse a bánatba szinte belerokkanó apa, aki kamasz fiát temette el karácsony előtt. A mély fájdalom, a kilátástalanság, értelmetlenség érzése éppúgy megjelenik a hősök életében, mint az eksztatikus, mámoros öröm. Ezért sem érték egyet Shrayerre, aki a novellák főhőseit általánosságban „privilegizált karaktereknek” nevezi, azaz olyan hősöknek, akiket a szerző felruház a túlvilági szépség és szeretet érzékelésének különleges képességével. Vitatható az is, hogy a novellák főhőseiben valóban a szerző reprezentánsát, képviselőit kell-e látnunk. Több olyan novella van ugyanis, ahogy erre a korábbiakban láthattunk példákat, ahol a hősök semmiféle túlvilági szépséget nem pillantanak meg, hanem, mint az *Elégtételben*, abszolút téves helyzetértékelés folytán gyilkossá válnak, vagy mint a *Rettegés* hőse, az örület szélére sodródnak, vagy valamely rögeszme, megszállottság keríti hatalmába elméjüket és torzítja el személyiségüket, mint Pilgramét *A lepkegyűjtőből*, vagy Anton Petrovicsét *Lovagias ügy* című elbeszélésben.

Ahogy a 'túlnani világ', azaz a transzcendens kategóriája, a Nabokov-novellák boldogságfogalma sem írható le bináris oppozíciókban, mint a depresszió ellentéte vagy a fájdalom hiánya, mivel nem pusztán pszichológiai, érzelmi állapotról van szó. Ahogy az eddigiekből is kitűnt, a boldogság szó jelentése a Nabokov-novellákban folyton újraértelmeződik, relativisztikussá válik. Néha úgy tűnik, mintha a szó folyamatosan oszcillálna két egymást kizáró világ között. Andrew Kahn, Nabokov oxfordi kutatója úgy látja a nabokovi hőst mint átjáró, átlépő embert, egy ember-átjárót (человек-переход), aki maga teremti meg a kapcsolatot az önmaga által létrehozott kezdő és végpont között.²⁵² Azaz voltaképpen maga az ember az a hely, ahol a két világ, az anyagi és a nem anyagi univerzum érintkezik egymással.

A boldogság ily módon nem egy statikus állapot, hanem inkább az átalakulás, az átlépés, a transzformáció egy neme. *A Levél Oroszországba, amely soha nem ért oda* írója

²⁵² Idézi: И.Е. РАЗИНКОВА: *Символистское мироощущение и рассказ В. В. Набокова „Возвращение Чорба”* <http://www.vestnik.vgu.ru> Utolsó látogatás: 2016. okt. 3.

úgy definiálja saját boldogságát, mint kihívást, mint valamifajta feladatot vagy hőstettet, amire kiválasztották. Nagyon hasonló élményről számol be a *Jótett* (Благодать) című novella elbeszélő főhőse is, aki el van keseredve, mert hiába várja szerelmét a hideg éjszakán a Brandenburgi Kapunál. Ám várakozás közben figyelmes lesz egy szegény kis öregasszonyra, aki képeslapot árul, és közben kap az őrtől egy bögre meleg kakaót, amit nagy élvezettel inni kezd. „Rájöttem, hogy a világ egyáltalán nem küzdelem, nem véletlen események ragadozószerű sorozata, hanem sziporkázó boldogság, jótékony izgalom, olyan adomány, amelyet nem értékelünk.”²⁵³

Az átlépés ezekben a történetekben valamilyen revelatív felismeréshez kötődik, melynek révén a hős átlép az egyik mentális állapotból a másikba, egyik gondolkodási stádiumból a másikba a világ apró, semmisnek tűnő jeleinek „olvasása” és értelmezése révén. Ahogy a fenti idézet is jelzi, Nabokov, illetve valamelyik hőse kezdettől fogva sokat vitatkozik Darwinnal az elbeszélések lapjain, de Nabokov, a természettudós maga sem hisz az evolúciónak mint a létért való küzdelemnek az elméletében, Nabokov felfogása az evolúcióról inkább Bergsonéhoz állt közel.

Tetyana Lyaskovets *Approaching Nabokov with Bergson on Time*²⁵⁴ című 2013-as tanulmányában részletes textuális összehasonlító elemzésnek veti alá Nabokov *Szólj, emlékezet!* című önéletrajzát Bergson *Teremtő fejlődésével* és más műveivel. Az összevetésből világosan kirajzolódik, hogy már a korai elbeszéléseknek is lehetséges egy bergsoni olvasata is. A boldogság mint a természetbe való beleivódás, mint vizes közegbe történő alámerülés, mint eksztatikus azonosulás a környező világgal, bergsoni kategóriákkal kifejezve nem más, mint az időnek mint tiszta tartamnak az érzékelése.

Nabokov önéletrajzában saját öntudatra ébredését összeköti azzal a pillanattal, amikor

253 Vladimir NABOKOV: *Jótett*, Hetényi Zsuzsa fordítása In. *Egy naplemente részletei*, i.m. 121. o. Az orosz eredetiben 'öröm', 'радость' szerepel: „Я понял, что мир вовсе не борьба, не череда хищных случайностей, а мерцающая радость, благодостное волнение, подарок, не оцененный нами.”

254 Tetyana LYASKOVETS: *Approaching Nabokov with Bergson on Time: Why Spatializing Time?* <http://community.dur.ac.uk/kaleidoscope/index.php/kaleidoscope/article/view/70/69> Utolsó látogatás: 2017. jan. 6.

először érzékelt az időt, összehasonlítva saját életkorát a szüleiével. A felismerés itt is revelatív:

„úgy éreztem magam, mint akit hirtelen alámerítettek egy sugárzó és mozgékony közegbe, amely nem volt más, mint az idő tiszta eleme. Az ember osztozott rajta - csakúgy mint az izgatott fürdőzők osztoznak a ragyogó tengervízen – olyan lényekkel, akik nincsenek egyedül, hiszen összesodorja őket az idő közös áramlása, a közeg, amely egészen más, mint a térbeli világ, melyet nem csak az ember, de a majmok és a pillangók is érzékelhetnek.”

És ez az átlépés, az idő érzékelésének képessége mintegy az előfeltétele annak, szorosan együtt jár azzal, hogy az ember képes a boldogságra: „hiszen a Föld első olyan teremtményei, akik az idő tudatára ébredtek, egyben az első olyan teremtmények is voltak, akik mosolyogtak.”²⁵⁵

Az idő e tiszta közegében nincsenek irányok, mint a térben, ez a közeg folyton mozgásban van, áramlik, és akárcsak az életnek, az időnek is esszenciális tulajdonsága, hogy megjósolhatatlan. Az átlépések, átváltozások, transzformációk nem tervezhetők, és bár úgy tűnik a novellákat olvasva, hogy mindegyik egy-egy sorsdöntő, váratlan fordulatot ragad meg, valójában ezek a nagyobb epikus fordulópontok sok-sok kisebb különböző elemre, szekvenciára bomlanak, illetve ezekből a sokszor észrevétlen vagy éppen félrevezető átmenetektől épül fel a narráció.

6. A szerelem transzcendenciája a *Másenyka* és a *Tündöklés* című regényekben

Jóllehet a Nabokov-szakirodalomban megoszlanak a vélemények arról, mennyiben integrálta Bergson eszméit Nabokov, tény, hogy a regény írásának idején, a húszas évek

255 Vladimir NABOKOV: *Szólj, emlékeztet!* i.m. 20-21.o.

közepén érte el Bergson népszerűsége a csúcspontját Európában, és jelentős hatást gyakorolt a századelő orosz értelmiségére is. Oszip Mandelstam például az 1922-ben írt, *A szó természetrajzáról* című esszéjében, mely az akmeista költészeti irányzat esztétikai megalapozását is jelentette, a következőképpen hivatkozik Bergsonra:

„Az egység elvét megmentendő, a jelenségek változásának és megállíthatatlan áradatának viharában a modern filozófia Bergson személyében (...) a jelenségek rendszerének újfajta tanítását ajánlja. Bergson a jelenségeket nem az időbeli egymásutániség törvénye alapján szemléli, hanem térbeli kiterjedésük szerint. Őt kizárólag azok belső kapcsolata érdekli. Ezt a kapcsolatot megszabadítja az időtől és külön vizsgálat tárgyává teszi. Ily módon az egymással összefüggő jelenségek olyan legyezőt alkotnak, melynek szárnyait az időben ki lehet teríteni, de amely ugyanakkor alkalmas az ésszel-fölfogható, racionális összezárára is.”²⁵⁶

A *Másenyka* főhőse egy berlini panzióban élő fiatal orosz emigráns, aki a panzió új lakójának, Alfjorovnak élettörténetét hallgatva, fényképeit nézve hirtelen rádöbben, hogy a múltja ennek az ismeretlen sorstársának a fiókjába került: a lakótárs egyik fényképén, annak feleségében saját első szerelmét, Másenykát ismeri föl. Az idő 1924 áprilisának hat napja: elseje és hatodika között. A regény különleges technikai-metaforikus megoldása, hogy a panziót egyetlen téridő-kapszulaként mutatja be: az orosz tulajdonosnő ugyanis, aki német férje halála után a házukat alakítja vendégfogadóvá, és nagyrészt a családi bútorok „ökonómikus” elosztása révén rendez be a szobákat, a legminimálisabb módon egészítve

256. Oszip MANDELSTAM: *Árnyak tánca*. Erdődi Gábor fordítása. Esztétikai írások. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992. 11-12. Oroszul: „Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию.”
<http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol1/03prose/1264.htm> Utolsó látogatás: 2017. jan. 10.

ki néhány újabb darabbal, az előző évi naptár kitépett lapjait ragasztja ki az ajtókra szobaszámok gyanánt. A lakók ily módon az április elseje szobától az április hatodikáig lakják a panziót, a vécé pedig két vasárnap nulláját kapja.

A regény tér-idő játéka több ponton is erős párhuzamokat, analógiákat mutatnak a bergsoni filozófiával. A legyező bergsoni-mandelstami motívuma kétszer jelenik meg a *Másenykában*, először akkor, amikor Ganyin visszaemlékezve első szerelmének történetére felidézi azokat az alkonyi órákat, amikor ez a szerelem még csak „sugárzó sóvárgásként” létezett a számára: „Kerékpárjára támaszkodva elnézett a mezők fölött egy távoli, csipkés peremű, fekete erdei tisztás felé, amelynek csak Oroszországban vannak – fölötte a nyugat aranyát csak egy magányos, elnyúló, lila felhő törte meg, amely alól *lángoló legyezőként terültek szét a napsugarak.*”²⁵⁷ (kiemelés tőlem: M. Gy.) Másodjára pedig akkor jelentkezik a motívum, miután Ganyin a *Másenykával* való utolsó, vonaton történt találkozásukat is visszajátssza emlékezete filmjében, és ezt követően megpillantja panzióbéli szobájának ablakából a Stadtbahn síneit: „A vonat elment, és most *az üres vágányok végtelene terült szét legyezőként az ablakban.*”²⁵⁸ (kiemelés tőlem M. Gy.) Mindkét esetben a múlt összeszedődik a jelen pillanatban és a jövő végtelen lehetőségeként mutatkozik az idő legyező-szerűen fölfogott képzetében. A Másenyka-szerelem, amely felidézhető és megalkotható lineáris történetként is, Nabokov prózájában úgy jelentkezik, mint állandó keletkezés és elmúlás, mint spirálszerűen kifejlődő boldog hozzáadódás és fájdalmas veszteség, mely minden pillanatban magában hordozza egyszersmind az eljövendők előérzetét, intuícióját. A *Másenykától* való elszakadás utolsó emléke a tudatban a jelenre másolódik, és egyúttal megsejteti a jövőt is: „Volt valami furcsa és kísérteties ebben, ahogy a szürke füst áramlatai között utazott az üres, zakatoló vasúti kocsiban, érdekes gondolatok

257 *Másenyka* i.m. 65.o. „опираясь на велосипед, глядел через поля на одну из тех лесных опушек, что бывают только в России, далекую, зубчатую, черную, и над ней золотой запад был пересечен одним только лиловатым облаком, из-под которого огненным веером расходились лучи”

258 *Másenyka* i.m. 98.o. „Поезд прошел, и теперь в окне снова раскинулась веерная пустыня рельс.”

suhanak át agyán, mintha már mindez megtörtént volna azelőtt is, mintha akkor is ugyanígy feküdt volna, kezét a nyaka alá téve párnának, és ugyanez a füstös naplemente söpörte volna végig az ablakokat dúsan és süvítve.”²⁵⁹

Akár Bergsonnak az *Idő és szabadság* című műve is előre vetíthette volna, megalapozhatta e regényírói technikát:

„Maga az érzélem élő, fejlődő, tehát szakadatlanul változó lény; ... a tartam, amelyben kibontakozik, oly tartam, melynek pillanatai egymásba hatolnak; mikor e pillanatok elválasztottuk egymástól, mikor az időt a térben gördítettük le, akkor megfosztottuk ezt az érzelmet színétől és elevenségétől. Íme hát itt vagyunk saját árnyékunkkal szemben; azt hisszük, elemeztük érzésünket, pedig valójában szavakba foglalható tehetetlen állapotok sorát tettük helyébe, melyek mindenike azon benyomások közös elemét, tehát személytelen maradékát teszi, melyeket adott esetben az egész társadalom érzett. (...) Ha most egynémely merész regényíró széttépve konvencionális énünk ügyesen szőtt fátyolát, e látszólagos logika alatt gyökeres képtelenséget, az egyszerű állapotok sorozatai alatt ezer különféle benyomás végtelen összehatolását mutatja, melyek már megszűntek abban a pillanatban, amikor megneveztük őket, akkor dicsérjük, hogy jobban ismert bennünket, mint magunk ismertük önmagunkat. Pedig szó sincs róla, s már azzal, hogy érzésünket homogén időben gördíti le s elemeiket szavakban fejezi ki, ő is csak árnyékukat teszi élénk; csak hogy ezt az árnyékot úgy állította be, hogy meggyanítottassa velünk annak a tárgyának rendkívüli és illogikus természetét, mely vetette; elmélkedésre bírta bennünket, a külső kifejezésbe téve valamit abból az ellentmondásból, abból a kölcsönös egymásba hatolásból, mely a kifejezett elemeknek lényege.”²⁶⁰

(Az idézetben szereplő árnyék-metaphora a legyezőhöz hasonlóan szintén a Nabokov-próza

259 *Másenyka* i.m. 97.o. „Было странно и жутковато нестись в этом пустом, трясом вагоне между серых потоков дыма, и странные мысли приходили в голову, словно все это уже было когда-то, – так вот лежал, подперев руками затылок, в сквозной, грохочущей тьме, и так вот мимо окон, шумно и широко, проплывал дымный закат.”

260 Henri BERGSON: *Idő és szabadság*, Dr. Dienes Valéria fordítása, Universum Reprint, Szeged, 1990., 130-132.o.

egyik „öntükröző”, önértelmező képévé, költői kategóriává válik majd a továbbiakban. Többek között a *Gyér világ* író hőse, John Shade neve is egyik megjelenése e szimbólumnak.)

Másenyka közeli Berlinbe érkezésével a fiatalság, a boldog szerelem és Oroszország tér vissza a főhős számára. A fiatalasszony fényképének megpillantásával veszi kezdetét Ganyin négy napon át tartó „kettős élete”: az emlékek a valóság terrénunként tűnnek föl, míg a jelen, a berlini hétköznapiak valamifajta árnyék-létként hatnak. Másenyka emléke, a közeli viszontlátás reménye segít Ganyinnak visszatalálni önmagához, visszanyerni fizikai és lelki erejét, küzdőképességét, találékonyságát és vidámságát. Segíti kiszabadulni a múlt béklyóiból, megóvjá az egy helyben való vesztegléstől, visszaadja szabadságát és autonómiáját. A szerelem itt nem csak, sőt nem is elsősorban személyes elköteleződés, sokkal inkább személyesen megélt természeti erő, amely tisztasága és ártatlansága folytán megszentelődik. Jellemző módon a Másenyka-szerelem emlékéhez a vertikális irányok és a tüzes fényesség szemantikai mezői társulnak. Ez a szerelem, miközben nem független tértől és időtől, kívül is kerül azokon.

A boldog és tiszta első szerelem erősen ellentételeződik a „tisztátalan”, áruvá tett szerelemmel, és az olyan könnyed flörtökkel is, mint Ganyin kapcsolata még otthon az elegáns, szőke asszonnyal, akinek a férje a fronton harcolt, vagy a banális Ljudmila-afférral. Olyan ismeretlen és titokzatos erő, melynek jelentőségével a fiatal, szinte még gyermekkorú pár egyik tagja sincs tisztában a szerelem valóságának jelenében. Az emlékezet rakja ki újra a múlt mintázatát, és adja meg a választ Ganyin nietzsche-i dilemmájára. („Olvastam egyszer az örök visszatérésről. De mi van akkor, ha ez a bonyolult pasziánsz soha többé nem jön ki még egyszer?”²⁶¹) Az emlék az, amely biztosítja ugyanannak az „örök visszatérését”, azáltal, hogy megteremti az „új előérzetek”

261 *Másenyka* i. m. 50. o. „Я читал о »вечном возвращении«... А что если этот сложный пасьянс никогда не выйдет во второй раз?

lehetőségét, az újrakezdést, az újjászületést. Ugyanakkor az emlékek végigélése során kiderül: ez a szerelem már Oroszországban véget ért, lezárult. A szakadások, az elválások okozta elidegenedés még Oroszországban végbement, mint ahogy Oroszország sorsa is megpecsételődött, a politikai fordulatnak és a visszatérés lehetőségének a főhős számára nincs esélye többé. A szerelem emléke, újraélése révén viszont Ganyin képes újrendezni „múltjának kaleidoszkópját”, múltként gondolni rá és elengedni.

Az utolsó pillanatban, amikor már látja érkezni Másenyka vonatát a vasúti hídon, Ganyin meggondolja magát, taxit rendel, és egy másik pályaudvarra hajtat, ahol felszáll a délnyugatra, a francia tengerpart felé tartó vonatra. Nabokov monográfusa, Brian Boyd morális tettként értelmezi ezt a váratlan fordulatot: a magának való, különc hős föladva önzését, birtoklási vágyát, végül mégsem ragadja el másvalakinek a feleségét, még ha riválisa nagyon ellenszenves is.²⁶² Ennek ellentmond, hogy a részeg Alfjorov bevallja Ganyinnak: nem volt hűséges a feleségéhez, és bár egész idő alatt őt dicsérte, és fennen hangoztatta, mennyire várja, valójában fél az érkezésétől, katasztrófaként éli meg, erre utal a korábbiakban az is, hogy matematikatanár létére folyton hibásan számítja az időt Másenyka érkezéséig. Ganyin gondolhatná azt is, hogy mindenkivel jót tenne, ha kiszabadítaná első szerelmét ebből a boldogtalanságra ítéltetett házasságból. Feltéve, ha mindent ott lehetne folytatni, ahol a legboldogabb pillanatokban abbahagyták. Ganyin döntése azonban nem morális természetű, sokkal inkább intellektuális felismerésen alapul, a visszatérés magasabb szintű értelmezésén, azon a belátáson, hogy „Másenyka alakja az öreg, haldokló költőével együtt ott maradt a kísértetházban, amely már maga is emlék csupán.”²⁶³ A felismerést közvetlenül megelőzi egy kép: egy épülő ház tetőszerkezetén dolgoznak a munkások az állomás közelében: „A faácsolat arany színben ragyogott a napsütésben, és két munkás cserepeket adogatott egy harmadiknak. A hátukon feküdtek

262 Brian BOYD: *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton University Press, 1990. 247.o.

263 *Másenyka* i.m. 139.o. „образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием.”

egyenesen, egyik a másik fölött, mintha lépcsőfokokon pihentek volna. Az alsó feladta a piros táblát, mintha *egy nagy könyvet emelt volna a feje fölé*, (kiemelés tőle M. Gy.) a középső átvette a cserepet, és ugyanazzal a mozdulattal, hátrahajolva és karját kinyújtva feladta a legfelső munkásnak.”²⁶⁴ Az épülő, sárgán ragyogó tetőszerkezet (amely megjelent már a *Húsvét* című versben,) az élet képe lesz Ganyin számára: „élőbb volt, mint a múlt legéletszerűbb álma”. Az élet maga az alkotás, a „teremtő fejlődés” bergsoni terminussal szólva, amely egyre magasabb és magasabb szinteken teremti magát újra. A múlt és az emlékezet elválaszthatatlan része a folyamatnak, de nem azonos vele.

A könyvre hasonlító felemelt cserép, (amely Mózes kőtábláira, az írásbeliség kezdeteire is utalhat), a munkások folyamatos, ritmikus tevékenysége, mely egyre magasabb szinten ismétli és teremti újra az elődök munkáját, szintén öntükröző motívumnak tekinthető. Irodalmi kódjai (többek között Puskin-, Fet-, Andrej Belij-allúziók és idézetek) révén a *Másenyka* egyúttal az orosz irodalom emlékezetét is magában hordozza és továbbírja. A *Másenyka* zárása, amikor Ganyin álomba merül a Provence felé tartó vonaton, egyúttal a regény születésének, az alkotásnak a téridő koordinátákon túli dimenziójába vezet át: abba a „haláltalan valóságba”, mely az emlékezet terrénuma is egyszersmind. Akito Nakata az első regény zárásának álom-jelenetét párhuzamba állítja Nabokov *Nézd a harlekint!* című utolsó regényének befejezésével, ahol a Vagyim nevű főhős idegösszeomlását követően mély, gyógyító álomba merül, és az ébredés egyúttal a Valóság afirmatív elfogadásának képességét hozza meg számára.²⁶⁵

A Bergson filozófiáját elemző Gilles Deleuze nagyon hasonlóan értelmezi, hosszabbítja meg, írja újra a maga nyelvén az érzelem, emlékezet és alkotás viszonyát, mint ahogy azzal a Nabokov-regényekben találkozunk. Deleuze tiszta elemként létező

264 *Másenyka* i.m. 139.o. „Они лежали навзничь, на одной линии, как на лестнице, и нижний поднимал наверх через голову красный ломоть, похожий на большую книгу, и средний брал черепицу и тем же движеньем, отклонившись совсем назад и выбросив руки, передавал ее верхнему рабочему.”

265 Akito NAKATA: *Repetition and Ambiguity: Reconsidering Mary* www.libraries.psu.edu/nabokov/nakata
Utolsó látogatás: 2016. aug. 11.

„teremtő érzelemről” beszél értekezése zárlatában, és ez egyúttal összefoglalóul szolgálhat Nabokov első regényének értelmezéséhez is:

„Csak az érzelem különbözik természetében mind az értelemtől, mind az ösztöntől; mind az egyén értelmes egoizmusától, mind a szinte ösztönszerű társadalmi nyomástól. (...) És mi ez a teremtő érzelem, ha nem éppen kozmikus emlékezet, amely egyszerre aktualizálja az összes szintet, amely megszabadítja az embert a neki rendelt tervtől, illetve szintről, hogy belőle is a teremtés egész mozgásának megfelelő teremtet csináljon? Ez a felszabadulás, a kozmikus emlékezet e teremtő érzelmekben való megtestesülése kétségkívül a kivételes lelkekben játszódik le. Egyik lélektől a másikig szökken, »mindig egyre messzebb«, zárt sivatagokon kelve át. De egy zárt társadalom minden olyan tagjában, aki megnyílik rá, egyfajta emléket hagy hátra: megindítja őt, és ezzel lehetővé teszi, hogy kövesse őt. És lélekről lélekre haladva egy nyitott társadalom képét rajzolja fel, a teremtetők társadalmát, ahol az egyik zsenitől a másikig jutunk, tanítványok, nézők, hallgatók közvetítésével.”²⁶⁶

Az átlépés másik speciális esete, metaforája a 'belépés a képbe' irodalmi toposza. Ennek a témának a legkorábbi megjelenése a *La Veneziana*. A *Tündöklés* (oroszul *Подвиг* 'Hőstett', angolul *Glory*) című 1930-ban írt regény pedig teljes egészében erre a témára épül: az emigráns diák, Martin Edelweiss utazásait követi végig, oroszországi gyerekkorától, a Krímen keresztül történő menekülésén át az angliai és svájci évekig, a rövid berlini és dél-franciaországi kitérőkön keresztül az Oroszországba való vakmerő és illegális, - és feltehetően végzetes - visszatérésig. A regény cselekménye, legalábbis annak egyik szála maga a folyamatos úton levés, a vándorlás, amely váratlanul visszatér önnön kiindulópontjához. Az utazás és az életút ebben a regényben nem csak metaforikusan kapcsolódik össze, a hős folyton mozgásban van. Ugyanakkor a cselekményszövés egy

266 Gilles DELEUZE: *A bergsoni filozófia*. John Éva fordítása. Atlantisz Kiadó, Bp., 2010. 121.o.

másik, rejtett, költőibb szintjén a regény többszöri olvasása során az is világossá válhat a figyelmes olvasónak, miért van az, hogy a főhős a menekülést, a száműzetés traumáját úgy éli meg, mint valami különleges kalandot, mint „szabad zarándoklatot”. Az utazás ugyanis nem csak a földrajzi, a fizikai téridőben történik, hanem egy másik, metafizikai szinten is, és valójában a Martin kiságnya fölé akasztott képpel kezdődik, egy erdei ösvényt ábrázoló vízfestménnyel, melyet Martin nagymamája, a svájci magántanítójához férjhez menő Indrikova hercegnő festett fiatal korában. A kép összeolvad egy angol mesével, melyet Martin édesanyja olvas a fiának egy kisfiúról, aki belépett egy képbe. Az akvarell és a mese tere kirajzolja azt a metafizikai teret és érthetővé teszi azt a különös sóvárgást, amely Martin egész életére kihat. Martin lényének egyik oldalával valójában soha nem lép ki a mese és a festmény téridejéből, a gyerekkor boldog és védett világából, mindig ide próbál visszatérni. Oroszországba, avagy a rémséges Zoorlandba való halálosan veszélyes expedíciója, a glóriás hőstett valójában csak az ő személyes kozmoszában értelmezhető, minden más szempontból örültségnek tűnik. Martin orosz irodalmat hallgat Cambridgeben, és a regényt úgy is lehet értelmezni, mint az olvasás kalandját, veszélyes csapdáját, amikor az olvasó tudatában összekeveredik a valóság a fikcióval. Nem derül ki a regényből, hogy Martin nagymamája mikor és hol festette az akvarellt, és milyen valós táj volt annak modellje. A regény zárlatában a Martin nagybátyjának svájci házához vezető erdei ösvényt ugyanazok a szófordulatok írják le, mint amelyek révén a Martin kiságnya fölött lógó vízfestmény megjelenik a regény elején, ily módon Edelweiss nagymama képén elválaszthatatlanul egybeolvad a svájci erdő az oroszsal. Az is lehetséges, hogy a Martin képzeletét egész életében fogva tartó akvarell, a vágy távoli tárgya valójában éppen annak a svájci helynek a képe volt, ahova megérkezett emigránsként a nagybátyja házába, és ahonnan útnak indult távoli, elhagyott, életveszélyessé vált hazájába. Az örökké utazó Martint ebben a fénytörésben úgy látjuk, mint aki valójában nem jutott el az egyik pontból

a másikba, mint aki megtalálta az otthonát, de nem ismerte föl azt az emlékezetében élő kép alapján, mert az a kép valójában nem egy valós hely, hanem a megfoghatatlan, megnevezhetetlen vágyakozás képi lenyomata volt: az erdő mélyébe vezető kanyargós ösvény az ismeretlenbe, a titokzatos, kiismerhetetlen dimenzióba hív, ahol soha nem lehet tudni, mi jön a kanyar után.

Nabokov legelső elbeszélése, *Az erdei manó* az északi szláv pogány mítoszok lesznyikjét, idézi meg, aki az orosz mitológia többi félszerzetével együtt ugyancsak elmenekült a káoszba süllyedt, pusztulásra ítélt Oroszországból. Nabokov első novellájából intenzív és fájdalmas nosztalgia árad, a novella végén a főhőssel együtt az olvasó is érezni véli a nyírfakéreg és a nedves moha illatát a kis lény nyomában. Az erdő Gaston Bachelard tér-poétikai rendszerében a „benső végtelenség” tér-metaforája, Nabokovnál pedig valós térélményekből szublimálódik irodalmi és metafizikai tér-képzetté, a személyes kozmosz egyik meghatározó tér-képévé. Az erdő e „transzcendens pszichológiai funkciójának” bemutatásán túl Bachelard fölveti az erdő időbeli dimenziójának kérdését is. „Az erdő előzetes én, előzetes mi. (...) Az erdő (...) az elmúlt idők fölé tornyosul”. - írja²⁶⁷. Nabokov az erdőről készült vízfestmény tér-metaforájában mutatja meg, hogy hőse minden eddigivel ellentétben ezúttal nem a fizikai, geográfiai tér határain igyekszik észrevétlenül átszökni, hanem az idő határát ostromolja. Martin a képbe igyekszik, az örökkévaló pillanatba, az ő legszemélyesebb erdejének bensőséges végtelenje húzza magához, mint a mágnes.

A hőstett ugyanakkor egy másik szinten egyúttal szerelmi bizonyíték is a szívtelen Szonyának, akibe Martin reménytelenül szerelmes, és akinek a férfiakkal való játszadozása, elköteleződésre való képtelensége is talán éppen a talajvesztettség traumájával magyarázható. Martinnak az a terve, hogy e tett révén, ha sikerül a visszatérés, meghódítja Szonyát, ahogy Edelweiss nagypapa is elnyerte annak idején Indrikova hercegnő kezét. Ebben az értelemben Martin számára nem létezik másik alternatíva a

²⁶⁷ Gaston BACHELARD: *A tér poétikája*, Bereczki Péter fordítása, Kijárat Kiadó, Bp., 2011. 153. o.

boldogságon kívül, az öngyilkos tett egyszerre értelmezhető a kiüzetés traumájának következményeként, de úgy is, mint egy olyan ember tette, aki nem ismer megalkuvást és a legnagyobb áldozatra is képes a boldogságáért.

Hetényi Zsuzsa „öncélú, autotelikus tettként”, metafizikai eltűnésként értelmezi a számos Krisztus-attribútumal rendelkező Martin hazaszökését. Emellett véleményem szerint a *Tündöklés* is felfogható „egy nagy romantikus téma hanyatlásának”, illetve újraértelmezésének. A regény egy olyan romantikus történet-típus újraírásának is tekinthető, melyben a hős lovag szeretné bátorságát bizonyítani szíve hölgye előtt, és inkább meghal, mint hogy nélküle éljen. Csakhogy Szonya nem kiváló erényekkel rendelkező szűz kiasasszony, hanem a férfiakkal kegyetlenül flörtölő, hűséget és lojalitást nem ismerő, mindenkin átgázoló, nem is túl okos és nem is rendkívülien szép lány. Míg a naiv, és az élet változásaihoz pozitívan viszonyuló (James-i kategóriával „egyszer született”) Martin könnyedén teszi túl magát a szerelmi beavatásán az Alla nevű férjzett költőnővel, vagy kalandján a londoni prostituálttal és az őt férjnek megfogni próbáló pincérlánnyal, Szonyán nem tudja túltenni magát, mert Szonya elérhetetlen marad számára. Míg a másik három szerelmi affért a csalás jellemzi (Alla házasságtörése a hajón a férjjel közös kabinban, a prostituált tolvajlása, a pincérlány hazugsága a terhességről), Szonya nyílt kártyákkal játszik, kezdettől fogva tudatja Martinnal, hogy nem tetszik neki, és csak nevet Martin zavarán. Amikor tudomást szerez Martin eltűnéséről, hirtelen összeomlik, mert rádöbben, hogy ez miatta történt, Martin neki szeretett volna bizonyítani végzetes tetteivel. Míg a *Másenykában* a boldog és tiszta szerelem emléke gyógyító erejű, a *Tündöklésben* a viszonzatlan és voltaképpen méltatlanra pazarolt szerelem kínja a múlt sötét vákuumába szippantja a mindvégig oly boldognak és kiegyensúlyozottnak tűnő Martint. Martin az égi szerelemre áhítozik, Szonyával a szerelem teljességét szeretné megélni, és ezért mindent, az életét is hajlandó kockára tenni. Ilyen szerelemre viszont

Szonya nyilvánvalóan nem képes: közös fantáziavilágukat Zoorlandról elmeséli új szeretőjének, Bubnovnak, az írónak, aki meg is írja azt. Ez nagyobb árulás, mint az összes korábbi szerelmi csalás, mert a köztük lévő lelki intimitás kiszolgáltatását és áruba bocsátását jelenti Martin szemében. Martin tette mindenkinek, aki szereti, nagy fájdalmat okoz, és öngyilkosságnak tűnik. Martin azonban kezdetben nem meghalni akar, hanem kifejezni magát, felmutatni a Szonya által kiváltott szerelem végtelenségét. Tette, akárcsak Anna Karenina öngyilkossága, egyszerre szerelmi bizonyíték és bosszú a vágyaknál szürkébbnek bizonyuló valóságon.

Az akvarell hasadást hoz létre a regény szövetében, kijelöl egy határt, amely nagyon hasonló a Bergsont és Proustot (Nabokov fontos szerzőit) továbbgondoló Gilles Deleuze filozófiai kategóriájához, a kristály-képhez. A regény nem ad egyértelmű választ arra, mi történt Martinnal, ez már kívül esik a mű határain. Ahogy a *Véletlen* című elbeszélés Luzsinja aprólékosan eltervezi a halálát, Martin is körültekintően megrendezi az eltűnését. Azt a trükköt eszeli ki, hogy idő előtt nyomára ne bukkanjanak, hogy előre megír néhány levelet, amelyeket meghatározott időközökben postára adat a barátjával édesanyjának. Akárcsak egy író, a jelenlét illúzióját kelti, miközben már távol jár.

„A kristály-kép – írja Deleuze, – az idő legalapvetőbb művelete. Mivel a múlt nem az után a jelen után jön létre, amely volt, hanem azzal egy időben, az időnek minden pillanatban ketté kell válnia egy különböző természetű jelenre és múltra, vagy - ami ugyanazt jelenti – a jelent két heterogén irányra kell felosztani, amely közül az egyik a jövő felé lendül, a másik visszazuhan a múltba. Az időnek, miközben van, illetve telik, ketté kell válnia: (...) Az idő ez a hasadás, és ezt a hasadást látjuk a kristályban. (...) A kristály mindig a határon él, ő maga a határ, »az eltűnő határ a már nem létező közvetlen múlt és a még nem létező közvetlen jövő között« (...) , mozgó tükör, amely az érzékelést emlékként tükrözi szüntelenül.»²⁶⁸

268 Gilles DELEUZE: *Az idő-kép*, Kovács András Bálint fordítása, Palatinus Kiadó, Bp., 2008. 99-100. o.

Ganyin a múltbéli boldog szerelem emlékével a jövőbe lendül, Martin pedig a jelen szerelmének boldogtalanságával szembesülve vakmerő salto mortalét hajt végre a múltba.

VII. A „BOLDOG OLVASÓ”

A dolgozat utolsó fejezetében az irodalomnak mint az olvasás művészetének nabokovi koncepciójával foglalkozom. Nabokov olvasás-modelljének megértéséhez fontos megvizsgálni Nabokovnak a tolsztoji művészetkritikára adott válaszait, valamint az olvasás és a tágan értelmezett megismerés (tudományos felfedezés stb.) kognitív párhuzamait. A fejezet utolsó részében - egyfajta exkurzusként – Nabokov kortárs magyar szépirodalmi olvasatát mutatom be: Tolnai Ottó Nabokov-olvasásának művészeti dokumentumait elemzem. Nem is csak abból a megfontolásból, hogy ma már az irodalom posztmodern elméletei egyre inkább elmoszák a határt az író (szerző) és az olvasó között a szöveg létrehozásának műveleteiben, hanem azért is, mivel a mód, ahogy Tolnai a maga eszközeivel bekapcsolja a magyar szépirodalmi diszkurzusba Nabokov műveit, további inspirációt nyújthat a hazai Nabokov-kutatásoknak.

1. Az olvasás alakzata

Az olvasásnak irodalmi témává válása, és az olvasó fiktív hősként történő megformálása viszonylag késői fejlemény Nabokov írói innovációinak sorában, és inkább a regényírásra áttérő szerzőre lesz majd jellemző az olvasó alakzatának megkonstruálása. A témában rejlő lehetőségek „felfedezése” együtt jár a nabokovi próza parodisztikus jellegének erősödésével, azzal a folyamattal, ahogy az irodalmi formákkal, klisékkel való játékot az író kiterjeszti magának az irodalmi életnek, az irodalom intézményrendszerének, szereplőinek, eseményeinek ironikus és önironikus, önreflexív reprezentációjára is. Mindez nyilvánvalóan összefügg saját írói hírnevének erősödésével, recepciója gazdagodásával is a

harmincas évek orosz emigrációjában, azzal az új perspektívával, melyet a műveiről szóló szövegek megnyitnak előtte. Az elsődleges irodalomra visszaható kritikai recepció fikcionalizálásának első kísérlete az 1928-as *A karácsonyi történet* (Рождественский рассказ - A Christmas Story), mely egyúttal a Szovjetunióban uralkodóvá váló marxista esztétikának Nabokovtól szokatlanul egyértelmű, egykulcsú, leplezetlen paródiája. A szöveg egy Novodvorcev nevű idősödő író állít középpontba, neve, amely 'újudvarit' jelent, jelzi, hogy olyan íróról van szó, aki „átállt” a szovjetek oldalára, és igyekszik megfelelni az elvárásaiknak, egyúttal pedig visszaszerezni az irodalmi életben már megkopni látszó hírnevét. A szöveg, amely hemzseg a beszélő nevektől, meghagyja névtelennek a kritikust, aki inkább a csendes megfigyelő és ügyes manipulátor szerepét játssza a cselekményben: ő sugallja a hiú írónak, hogy mivel úgyis közeleg a szenteste, írjon karácsonyi történetet, ám írja meg ezt úgy, hogy megfeleljen az új esztétikai elvárásoknak. Novodvorcev hozzá is lát, ám a régi karácsonyok személyes emlékei megzavarják törekvésében, igyekezete folyamatosan kisebb-nagyobb belső meghasonlásokkal jár, és végül nevetségesen torz irodalmi stílust eredményez.

A lényegesen sokrétűbb *Összeforró ajkak* (Утра к Утрам – Lips to Lips) viszont az orosz emigráció irodalmi életéből meríti a témáját, és valós eseményeken alapuló²⁶⁹ történetet mesél el, melyben egy dilettáns író, egy fürdőszoba-berendezésekkel kereskedő cég megözvegyült, magányos és gazdag tulajdonosa regényírásba fog, és elhatározza, hogy

269 A megtörtént eset: Alekszander Burov, emigráns író, hogy ismertté tegye nevét, lapot készült alapítani. Mivel a párizsi Csiszla folyóiratot a negyedik lapszám megjelenése után a csőd fenyegette, főszerkesztője Nyikolaj Ocup, és kritikus barátai, Adamovics és Ivanov szégyentelenül hízelegni kezdtek a dilettáns Burovnak, és az ötödik szám három oldalt közölt Burov prózájából, Folyt. köv.-vel a végén. Adamovics és Ivanov is Nabokov legnagyobb irodalmi ellenfelei voltak, a Csiszla, az emigráció legfiatalabb nemzedékének orgánuma, nem véletlenül nem közölt soha semmit Szirintől, sőt a lap az első számtól kezdve az ellene folyó kampány fő bázisa volt. A Poszlednyije Novosztji című folyóirat elfogadta közlésre Nabokov novelláját, és csak akkor vették észre a szerkesztők a hasonlóságot Nabokov sztorija és a Csiszla botránya között, amikor az írás már nyomdába került. Visszahívták a kéziratot, amely 25 évvel később, angolul jelent csak meg nyomtatásban. Az esetet leírja BOYD i.m. 374. o., és Nyikolaj MELNYIKOV „«До последней капли чернил...» Владимир Набоков и «Числа»” („Az utolsó csepp tintáig”- Vladimir Nabokov és a Csiszla) című tanulmányában. <http://www.philol.msu.ru/~tlit/texts/nabchysl.htm>

a regényét saját költségén kiadja. Ám a vele véletlenül kapcsolatba lépő kritikus, Jevfratyinszkij rábeszéli, hogy közölje folytatásokban a művét a legrangosabb emigráns folyóiratban, az Arionban, miközben nagyon jól tudja, hogy a folyóirat az anyagi csőd szélén áll. A folyóirat főszerkesztőjével, Galatovval, „az orosz Dzsoszsza” együtt kitervelt manipuláció tökéletesen beválik, miután Ilja Boriszovics művének első részletét hízelgő levél kísértében elfogadja a folyóirat főszerkesztője, önként ajánlja föl anyagi támogatását a folyóiratnak. Mikor azonban az ő pénzén megjelenik a lapszám, döbbenet veszi észre, hogy az *Összeforró ajkak* című regényéből csak három oldal maradt „Egy regény prologja” címmel, és a rövidítéssel, hogy „folyt. köv.”, ráadásul a nevét is a felismerhetetlenségig megváltoztatták. Miután azonban mégiscsak nyomtatásban látta műve egy részét, ráadásul egy másik emigráns lap recenzense meg találta dicsérni a stílusát, Ilja Boriszovics teljesen megnyugszik, sőt, büszkén mutogatja fünek-fának a folyóiratot: „Boldog volt. Vásárolt további hat példányt. Boldog volt.”²⁷⁰ Öröme azonban nem tart sokáig: a színházi előadás előtt a ruhatárnál véletlenül fültanúja lesz egy beszélgetésnek, amiből kiderül az igazság. Ilja Boriszovics azonban végül beletörődik abban, hogy irodalmi kedvtelését megfizették vele, és a maga naiv módján azzal az irodalmi klisével vigasztalja magát, hogy a legfontosabb a megjelenés, és majd halála után felismerik igazi értékeit.

A két évvel későbbi *Admiralitás tűje* (Адмиралтейская игла – The Admiralty Spire) című elbeszélés esetében már másfajta olvasói attitűddel, másfajta érdekeltséggel találkozunk. A cím itt is azonos az elbeszélés középpontjában álló fikatív regény címével, ám ez az elbeszélés levélformában íródik: egy felháborodott, és amint a regény leírásából és elemzéséből kitűnik, professzionális olvasó ír a regény szerzőjének, akit egyrészt azzal szembesít, hogy dilettáns, másfelől pedig azzal, hogy meghamisította a múltat, a közös múltat, a szerelmük emlékét, mert a levél írója úgy sejti, hogy a férfi álnév valójában nő

270 Vladimir NABOKOV: *Összeforró ajkak* In: Uő: *Egy naplemente részletei* I. 499. o. Soproni András fordítása

takar, mégpedig egykori szerelmét, Kátyát. Az elbeszélés olvasója csak a mű zárlatának olvastán szembesül azzal, hogy a levélíró maga sem biztos a szerzőség kérdésében, és hogy tisztában van vele: a legprofesszionálisabb író is teljesen összezavarodhat, ha a saját érzelmei, a saját emlékei, a saját vágyai felől olvas, és fölfüggeszti azt a tudását, hogy a regényben tett kijelentése igazságtartalmára más szabályok vonatkoznak, mint a valóságban használt nyelvre. Az elbeszélés egyúttal Nabokov saját első regénye, a *Másenyka* ön-paródiájának is tekinthető, és megjelenik benne ironikusan eltúlozva A *karácsonyi történet* emlék-darabkája is: a kép a szeretett nő tekintetében tükröződő karácsonyi fényekkel.

A olvasó alakzata Nabokovnál általában elválaszthatatlan az írótól, az írás és az olvasás komplementer fogalmak, és ez így van a dilettáns írók esetében is, akik, akár csak Ilja Boriszovics, naiv, dilettáns olvasók is egyúttal. Az egyszerre több nézőpontot, illetve többféle mentális síkot magába foglaló olvasási tevékenység pedig az *Adomány* című regényben éri el egyik legteljesebb és legtökéletesebb reprezentációját, ahol a fiatal emigráns író-főhős egyszerre „több dimenzióban” olvas: a saját versgyűjteményét olvasva egyszerre, egymással párhuzamosan érzékeli a személyes emlékezet működését, professzionálisan vizsgálja a szöveget, és egyúttal előre megkonstruálja képzeletben azt a (dicsérő) kritikát, amelyre egyik ismerőse hívta fel figyelmét, és amelyről később kiderül, hogy nem is létezik. Az a professzionális olvasó pedig, aki a saját vágyai beteljesüléseként olvassa és hamisítja meg totálisan az általa szeretett és mindenhova árnyékként követett író művét, az amerikai korszak mesterművében, a *Gyér világban* jelenik meg, a száműzött homoszexuális, hívő arisztokrata és őrült irodalomrajongó, Kinbote alakjában.

2. Tolsztoj és az olvasás szenvedélye

Nabokov, aki íróként és olvasóként is az *Anna Kareninát* tartotta a XIX. századi irodalom legnagyobb regényének, s akit bizvást tekinthetünk úgy, mint aki Tolsztoj köpönyegéből bújt elő²⁷¹ (bár helyesebb volna ezt a köpönyeget rögtön három részre osztani a „három leggyönyörűbb nyelv” között, és adni egy-egy részt belőle Shakespeare-nek és Proustnak is), Tolsztojról szóló amerikai előadásában²⁷² többször is hangsúlyozza Anna alakjának kettősségét, szerinte Anna „fundamentally good woman, and fundamentally doomed woman”, vagyis lényegileg jó és lényegileg elveszett nő, teljességre törekvő szenvedélyes és igaz lélek, akitől merőben idegen az alakoskodás és képmutatás, mely az egész orosz társadalmat áthatja. Öngyilkossága is kettős megítélés alá esik, a regény mottójának bibliai idézete („Enyém a bosszúállás és én megfizetek”) Nabokov szerint Tolsztoj szándéka szerint először is arra utal, hogy a társadalomnak nincs joga elítélni Annát, másodszor pedig arra, hogy Annának nincs joga megbüntetni Vronszkijt a bosszúnak szánt öngyilkossággal. Nabokov elemzésének egy külön kis fejezetében kiemeli egy színt: a szerelem izgalmát, kalandját, vidámságát, vitalitását jelképező vöröset, Anna útításkájának a színét ('krasznüj mesocsek', 'vörös zsákocskák az eredetiben), amelyből az angol regény előkerül útnak visszafelé Szentpétervárra a mű elején, és amely egy pillanatra elodázza halálos ugrását az obiralovkai állomáson, míg el nem dobja magától az életével együtt.

Akár a Tolsztoj-kommentárokat, akár Nabokov regényeit olvassuk, feltűnik az a gigászi küzdelem, amelyet Nabokov a nagy előd, Tolsztoj örökségével folytat. Nabokov igen ironikusan beszél Tolsztoj vallási fordulatáról és arról az elhatározásáról, melyet

271 John Burt FOSTER Jr. *Nabokov and Tolstoy* című tanulmányát annak a jelenségnek a felülvizsgálatával kezdi, hogy az amerikai recepcióban kialakuló Nabokov-kép antagonistikus ellentmondásokat, szemléletbeli különbséget feltételez Tolsztoj és Nabokov között, alapvetően világnézeti alapon. A tanulmány kiterjed arra is, hogy az egész Nabokov-életműben gyakran a lehető legexplicit módon kifejezésre jutó Tolsztoj-hatás kutatása mennyire periferiális, sporadikus maradt a Nabokov-recepcióban. (Érdekes módon Hetényi Zsuzsa monográfiájában Lermontov, Puskin, Turgenyev és Tyutchev is több utalással szerepel, mint Tolsztoj.) A tanulmány ugyanakkor részletes szöveganalízisekkel mutatja ki a rejtett Tolsztoj-kódokat is, amelyek azt igazolják, hogy Nabokov számára Tolsztoj jelentette az irodalmi anyanyelvet, és Tolsztoj soha nem vált olyan célponttá, mint Dosztojevszkij. Nabokovnál továbbá meghatározó törekvés a tolsztoji formák modernizálása. In: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. i.m.: 518-528. o.

272 A Tolsztoj-kommentárokat a következő kiadásból idézem saját fordításomban: Vladimir NABOKOV: *Lectures on Russian Literature*, A Harvest Book, Harcourt, Inc., San Diego, New York. 1980. 137-235. o.

kreativitásának csúcsára érve az *Anna Karenina* megírása után hoz meg, nevezetesen, hogy fölhagy az irodalommal, melyet istentelen tevékenységnek kezd látni, hiszen képzeleten, megtévesztésen, csaláson, fantázia-koholmányokon alapul. Nabokov úgy állítja be hallgatóságának, mintha az *Anna Karenina* lenne Tolsztoj utolsó regénye, nem is említi az 1899-ben írt *Feltámadást*.

Nabokov Tolsztojjal folytatott küzdelmének egyik sokat idézett csúcspontja az *Ada* című regény nyitó mondata, az *Anna Karenina* első sorának ellentétes értelmű kifordítása, mint „rossz fordítás”: „A boldog családok mind többé-kevésbé különböznek egymástól; minden boldogtalan család többé-kevésbé egyforma.”²⁷³ Nabokov regényeinek különös, megszállott és mániákus hőseire ráillik ez a megállapítás, mindegyikük számára más jelenti a boldogságot, a boldogság forrása a különbözőség megélésének lehetőségében rejlik, ám a boldogtalanságuk ugyanaz: megfosztva lenni a szeretet és a vágy tárgyától, egy könyvtől, egy országtól, egy nyelvtől, egy szokástól, egy másik ember jelenlététől, megalázva, kitaszítva, üldöztetve lenni egyéni különbözőségük miatt.

Nabokov épp azt állítja művészete középpontjába, épp arra mond igent egész alkotói tevékenységével, ami Tolsztojt elidegenítette a művésztől: a megtévesztésre és a csalásra. Ám ahogyan ő gyakorolja a megtévesztés művészetét, abban lényegileg mégis van valami metafizikus, valami tolsztojánus. A *Szólj, emlékezet!*-nek azok a fejezetei, melyekben Nabokov a lepkék iránti szenvedélyéről ír, egy másfajta „olvasás” párhuzamos tudati síkjára irányítják a figyelmet, mégpedig arra, ahogy a természettudós „olvassa” a Természet Könyvét:

„A mimikri rejtélyei különösen vonzottak. (...) Amikor egy lepke formában és színben egy

273 Vladimir NABOKOV: *Ada avagy Ardisi tüzek*, Európa Kiadó, Budapest, 2008. M. Nagy Miklós fordítása. A részlet az angol eredetiben: ‘All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike,’ says a great Russian writer in the beginning of a famous novel (Anna Arkadieievitch Karenina, transfigured into English by R.G. Stonelower, Mount Tabor Ltd., 1880). *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. Vintage International, Knopf Doubleday Publishing Group, 2011.

darázsra hasonlít, a mozgása, a csáphasználata is darázsos, pillétlen lesz. Amikor egy lepke egy levélhez hasonlít, nemcsak a levél összes részletét adja vissza gyönyörűen, de számtalan jellel utánozza a lárvák által kirágott lyukakat. A darwini értelemben vett »természetes szelekció« nem magyarázhatja meg az imitatív jelleg és az imitatív magatartás csodálatos egybeesését, és a »túlélésért való küzdelem« elmélete sem kielégítő, amikor egy védekezési eszköz az utánzás finomságával, gazdagságával és fényűzésével meghaladja a ragadozók elemzőképességét. A természetben felfedeztem azokat a nem-haszonelvű gyönyöröket, amelyeket a művészetben kerestem. Mindkettő a mágia megtestesülése, mindkettő bonyolult bűbáj és csalás játéka.”²⁷⁴

A levélhez hasonlító lepke, mely a lárvák által kirágott lyukakat is utánozni képes számtalan jellel – akár a posztmodern művészet poétikájának pontos és tömör emblémája is lehetne.

Ami Nabokov számára Tolsztojjal ellentétben lehetővé teszi, hogy igent mondjon minden szenvedélyére és minden emlékére, igent mondjon az irodalomra, az éppen ez a tudományosan is értékelhető magas szintű természetismeret, melyre a lepkék tanulmányozása során tesz szert. Más szóval, ő nemcsak más íróktól kölcsönöz az intertextualitás jegyében, hanem magától a Teremtőtől is. Az a különös elragadtatás, ahogy a lepkékről ír, lényegi hasonlóságot mutat azzal az élménnyel, amelyet műveinek olvasása jelent.

Mire Anna Karenina visszatér Szentpétervárra, minden megváltozik körülötte, „szenvedélye Vronszkij iránt *a fehér fény áradata*, (kiemelés tőlem – M. Gy.) melyben előző világa olyannak látszik, mint egy halott táj egy halott bolygón. (Her passion for Vronski is *a flood of white light* in which her former world looks like a dead landscape on a dead planet)” - írja Nabokov. Anna kívül kerül a hétköznapi időn egy olyan világban, amely az idő más dimenzióját nem érzékeli, és ez felőrli. Nabokov viszont képes

²⁷⁴ Vladimir NABOKOV: *Szólj, emlékezet!* I.m: 132. o.

megszünteti az időt a regényeiben, (a kronológiai rend, ha rekonstruálható is, önmagában semmit sem mond,) és minden kis részletet ugyanabban a dimenzióban, e fehér fény áradatában láttatni. És e fény megmutatja az olvasónak a saját világán túl a régi korok árnyait, „gyöngéd kísérteteit”, csakúgy mint az élők kimondhatatlan fájdalmát, mint a *Pnyin professzorban* „az árnyékot a szív mögött”.

1948-as *Jó olvasók és jó írók* (Good readers and good writers) már idézett esszéjében Nabokov ugyancsak elválaszthatatlannak tekinti az írás és az olvasást. A nagy írók munkáját, és általában az irodalmat invenciónak, feltalálásnak és felfedezésnek tekinti, melynek során az író nem veszi késznek a számára adott világot, hanem az utolsó atomig újrarendezi azt, nem elégedve meg a látható, felszíni rétegekkel. („It is now recombined in its very atoms, not merely in its visible and superficial parts.”) Az író számára saját megsejtett és felfedezésre váró világa maga a káosz, amelyet, akár egy ködbevesző hegyet, úttalan utakon kell meghódítania. És amikor felér a hegygerincre, ott a szintén *ziháló és boldog olvasóval* (*The panting and happy reader*) (kiemelés tőlem – M. Gy.) találkozik, akivel összeölelkeznek, és ez a spontán módon kialakuló kapcsolat örökké tart, már amennyiben a könyv örök életű. Az olvasó tehát az író útítársa, szellemi partnere az új világ felfedezésében, ami az író számára a mű megalkotását, az olvasó számára pedig a mű megértését jelenti. Nabokov szerint a jó olvasó mindig újraolvasó (rereader), mivel a festményekkel ellentétben az írott művek befogadásához idő kell, nem vagyunk képesek első olvasásra átlátni a mű struktúráját is és a fontos részleteket is. Az olvasás során az olvasónak használnia kell képzeletét és a művészi ízlését is, rendelkeznie kell a művész szenvedélyével, egyúttal pedig a tudós türelmével is.

Nabokov kétféle olvasói képzeletet különít el. Az alacsonyabb szintű az érzelmi olvasás, amely személyes, és amelynek többféle változata lehetséges, ezek közül a legrosszabb szerinte, ha az olvasó azonosítja magát valamelyik szereplővel. (Ennek a

típusú érzelmi olvasásnak a paródiáját láthattuk az *Admiralitás tűjében* vagy a *Gyér világban*.) Nabokov szerint szükség van bizonyos fokú objektivitásra, távolságtartásra, egyfajta nem-személyes képzeletre ahhoz, hogy a művet autentikus módon tudjuk olvasni. Ezt nevezi tudományos képzeletnek, az objektív megismerés egyik fontos összetevőjének. Bár Nabokov számára „minden, ami értékes, bizonyos mértéig szubjektív” („Everything that is worthwhile is to some extent subjective.”), szükségesnek tart valamifajta harmonikus egyensúlyra való törekvést az olvasói tudat és a szerzői tudat között; azaz nála a „szöveg öröme” nem előfeltétele, hogy az olvasói szubjektum mintegy beleomoljon a szöveg szubjektumába, ahogy Roland Barthes gondolja. Nabokovnál a szöveg nem kebelezi be az olvasót, és ő mint író, mindent meg is tesz azért, hogy műveit ne lehessen belefeledkező, beleolvadó, azonosuló módon olvasni. Ez a többféle irodalmi eszközzel létrehozott „beépített védelem” azonban nem csak az olvasót ösztönzi a szokásosnál nagyobb intellektuális erőfeszítésre, de – és ez már a saját véleményem- egyúttal valamelyest védi a szerzőt is a kisajátító olvasatokkal szemben, legyenek azok naivak, érzelmiek vagy leegyszerűsítő módon ideologikusak, esetleg olyanok, amelyek valamely filozófia vagy tudományelmélet igazságának igazolását keresik az irodalmi műben. Ilyen eszközök a körpályát befutó, a saját kezdeteihez visszatérő narráció, a nyitott végű elbeszélés, a különböző narratív síkok egyidejű, vagy az egyidejűség illúzióját keltő alkalmazása, a cselekmény és a mű szemantikai hálójának bonyolult és gyakran megtévesztő kölcsönhatásai, a paródia, a travesztia és ezzel összefüggésben a rendkívül gazdag intertextuális utalásrendszer, a poligenetikus metaforák és kódok; valamint a titok legkülönbözőbb alakzatainak alkalmazásai, amelyek határt szabnak a szöveg totális uralhatóságának, szembesítik az interpretátort önnön korlátaival, és figyelmeztetnek a szubjektumhoz mint egyediséghez elválaszthatatlanul hozzátartozó titok jelenlétére, amely egyszerre forrása, lehetősége a szabad akaratnak és az ember magányának is.

Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* című alapművében történetileg is végigköveti azt a folyamatot a nyugat-európai gondolkodásban, ahogy „a fikció a megtevesztés egyik formájából a megismerés alapösszetevőjévé válik.”²⁷⁵ A nyugati hagyományban is mélyen gyökerezik a fikcióval kapcsolatos bírálat: „Bacon és Locke a fikciót csalásként, önámításként, és örületként leplezték le, noha nem kötötték ki, hogy a bálványoknak vagy a fantasztikus ideáknak mindenképpen szándékos hazugságoknak vagy elmeháborodásnak kell lenniük.”²⁷⁶ Iser szerint a nyugati filozófiai diskurzusban megmarad a fikció meghatározhatatlanságának problémája, ezt jelöli a „megismerés kaméleonja” metaforával. A fikció azonban a XVIII. századtól polgárjogot nyer, mivel az emberi elme kiterjesztéseként a tudományos megismerés hasznos eszközét látják benne. Az esztétikai megismerésnek azonban jóval nehezebb meghatározni a funkcióját. Iser az irodalmi fikcióban azt a lehetőséget is felvázolja, hogy általa „az ember képes lesz kapcsolatba lépni egy másképp hozzáférhetetlen valósággal, (...) a fikció nem közvetít a valóság és a megismerés között, hanem határáthágás révén fejti ki hatását, vagyis úgy, hogy bevonja a képzeletet egy, a megismerés számára megragadhatatlan folyamatba, amely dacol a referencialitással.”²⁷⁷

Nabokov irodalmi modelljében a tudományos és az esztétikai megismerés nem azonos egymással, inkább ugyanannak az antropológiai sajátosságnak a két, egymástól nem független megnyilvánulási formájaként értelmeződik. Nabokovnál a megismerés és fikcióképzés nem haszonelvű, nem funkcionális: nem kell, hogy az legyen. Nabokov válasza Tolsztoj fikcióval kapcsolatos (ön)kritikájára, amely természetesen nem az európai filozófia ismeretelméleti hagyományában, hanem a valláserkölcsei tradícióban gyökerezik, az, hogy az irodalmi fikciót a Teremtésben is megtalálható, isteni eredetű mintaként

275 Wolfgang ISER: *A fiktív és az imaginárius*, Molnár Gábor Tamás fordítása, Osiris Kiadó, Bp., 2001. 118.

o.

276 ISER, i.m. 146. o.

277 ISER, i.m. 212. o.

mutatja föl: „Minden nagy író nagy csaló, a legeslegnagyobb csaló a Természet. A Természet mindig csal. A szaporodás egyszerű csalásától kezdve a lepkék vagy a madarak védőszíneinek mesésen tökéletes illúziójáig a Természetben a csalás és a varázslat csodálatos rendszere működik. Az író csupán követi a Természet példáját.”²⁷⁸

Nabokov narratív stratégiái arra irányulnak, hogy egyszerre működtessék „a csalás és a varázslat csodálatos rendszerét” a művekben, az olvasó játékos becsapása, félrevezetése, kizökkentése, elbizonytalanítása révén, egyúttal azonban parodisztikusan le is leplezzék ezt a „csodálatos rendszert”.

Iser modelljét alkalmazva azt állapíthatjuk meg, hogy Nabokov szövegjátékainak „lejátszására” alkalmatlan a jelentés kereső olvasói attitűd, mivel a mű célja szétzilálni az olvasó meglévő, hagyományos kódjait és várakozásait. Viszont mind a tapasztalatszerzésre irányuló, mind pedig az örömelevő olvasás működhet, akár egyidejűleg is. Bár minden konkrét és személyes olvasói tapasztalat és attitűd más, a Nabokov által a saját maga által megalkotott ideális olvasó képe azt valószínűsíti, hogy szövegjátékai egy vele egyenrangú olvasó-játékost feltételeznek. Iser modelljében ez megfeleltethető annak, amikor a műben „megtalált szabályok munkára készítetik az érzékelési vagy érzelmi képességeket is. Ezek működésbe lépése ahhoz vezet, hogy az olvasók önmagukat is játékba hozzák, ami viszont »önéltételezetté« válik, amint a képességek szokatlan használata azt eredményezi, hogy hirtelen ráébredünk önmagunk jelenlétünkre.”²⁷⁹ Az olvasó önmagát a szerepjáték közben figyelheti meg, jelenléte tudatos jelenlét. Ez a típusú szövegjáték egyúttal mélyen dialogikus, ahogy azt Nabokov fent idézett, a fennsíkon boldogan ölelkező hegymászókról szóló metaforája is sugallja.

3. Nabokov és Tolnai

²⁷⁸ Vladimir NABOKOV: *Jó olvasók és jó írók* i.m. 256. o.

²⁷⁹ ISER, i.m. 336-337.o.

A *Bevezetés*ben említett Ottlik Géza mellett a magyar irodalomban Nabokov másik korai értő „szakmabeli” olvasója Tolnai Ottó. A Nabokov-hatások elemzése a Tolnai-opusban külön értekezés tárgyát is képezhetné, különösen, hogy Tolnai Nabokov-olvasása szorosan összefügg Gogol-, Tolsztoj- és Csehov-olvasásával, és műveinek orosz irodalmi utalásaival, intarziáival, pretextusaival.

Nabokov szinte kezdettől fontos szerző volt Tolnai Ottó számára. 1972-ben megjelent *Gogol halála* című kispróza-kötete kapcsán olvasható Thomka Beáta monográfiájában, hogy ekkoriban „Tolnai nagy olvasmánya V. Nabokov Gogol-könyve.”²⁸⁰ Nabokov 1944-ben angolul írta zseniális esszéjét Gogolról, és Gogol-elemzése megtalálható a *Lectures on Russian Literature* című amerikai kötetében is. Tolnai Nabokovot, ahogy annyi más nagy olvasmányát a 60-as, 70-es években a szerb fordítások közvetítése révén ismeri meg egy, a magyarországinál akkor jóval nyitottabb szellemi közegben. Tolnai Nabokov-élményét maga foglalta össze Franciaországban megjelent kétnyelvű kötetében, melynek címe *L'ombre de Miquel Barceló* (Miquel Barceló árnyéka)²⁸¹, és amely a katalán festő képeire, valamint a Nagy Józsefnek (Josef Nadj) Barceló párizsi műtermében készített fotóira komponált, 32 számozott verset tartalmaz. E sorozat 26. darabja a Nabokovról szóló vers, mivel Nabokov kedvenc szerzője volt a Barceló szempontjából fontos Twomblynak. Érintve Nabokov szerb életműsorozatát, recepcióját, Tolnai a lepkevadász Nabokov fotókról ismert ikonikus alakjának megfestését ajánlja a festőnek. Tolnai szemében a lepkészet egyfajta védőpajzs Nabokov számára az ideológiák és forradalmak brutalitása ellen, ahogy nála, Tolnainál hasonló szerepet tölt be a filatélia. (A vers teljes terjedelmében a *Függelék*ben olvasható.)

Megítélésem szerint az egyik legerősebb összekötő kapocs Tolnai és Nabokov

280 THOMKA Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994. 62. o.

281 OTTÓ TOLNAI: *L'ombre de Miquel Barceló* /TOLNAI Ottó: *Miquel Barceló árnyéka*. Francia fordítás: Gaspar és Sarah Clair L'Entretemps éditions, Vic la Gardiole, 2006.

között éppen a vizuális érzékenység, valamint a részletekre, a detail-okra irányuló különös figyelem, ezért nem meglepő, hogy a lepkészet kontextusa mellett legtöbbször festőkről, képzőművészekről szóló Tolnai-írásokban bukkan elő Nabokov neve. Egyik legutóbb megjelent *A répa* című esszé-prózájának zárlatában, amely Nádler István albumához készült előszóként, az egyik elbeszélő hang (a festő és az író nézőpontjának ötvözéséből létrejövő, fiktív harmadik szubjektum, aki egyszerre festi is a képet, és látja is magát, ahogy fest) egy bizonyos „Csehov-szürkét” említ:

„A Csehov-szürke, ismételte... Igen, akkor mintha sikerült volna kikevernem azt a szürkét, amit szerettem volna, mert ritkán sikerül azt a tónust kikeverni, amit lelki szemeim előtt látok, majd mindig szebbet, finomabbat, szellemibbet látok, mint amit ki tudok keverni, de akkor mintha egzaktmód eltaláltam volna a fehérbe kevert fekete mennyiségét, ahogy O. mondja: a Csehov-szürkét, ami szerinte (illetve Nabokov szerint; O. azt mondja Nabokov Anton Csehov című esszéje a világirodalom egyik legszebb, legfontosabb esszéje, majd azt is fénymásolja nekem) az uszadéka szürkéjéhez áll legközelebb, de hát ezek persze afféle irodalmi tónusok, a Csehov-szürkét, amin majd a fehér és a fekete sáv ejtőzni fog felfelé...”²⁸²

Csehov szürkéje Nabokovnál valóban „irodalmi tónus”, Nabokov szerint ugyanis Gogollal ellentétben Csehov nem újítja meg az irodalmi nyelvet, sokkal inkább a köznyelvet, az „utca szavait” (word-in-the street) alkalmazza, mivel az emelkedett stílus idegen lenne alkatától. Ám ez a stílus mégis magas művészi értékkel bír, amit Csehov úgy ér el Nabokov szerint, hogy minden szavát ugyanabba a komor fénybe állítja és a szürkének pontosan ugyanabba az árnyalatába helyezi, a régi kerítés és az alacsonyan járó felhő színe közötti árnyalatba. ²⁸³ A Tolnai-előszóban az imaginárius író, O. a maga

282 TOLNAI Ottó: *Nádler István*, Hungart, Bp., 2016. 25. o.

283 „He did it by keeping all his word in the same dim light and the same exact tint of gray, a tint between the color of an old fence and that of a low cloud.” In: Vladimir NABOKOV: *Lectures on Russian Literature* i.m. 253. o.

látásmódja szerint módosítja a nabokovi hasonlatot, és a régi, elszürkült kerítés (Tolnai a *Párológ a deszkakerítés* című elbeszélésében korábban maga is kiaknáztta ezt a motívumot) és az alacsonyan járó esőfelhő találkozásából a szöveg szemantikai hálózatához jobban illeszkedő 'uszadékfa' lesz. Ezek a pontos-pontatlan elmozdítások, új szövegösszefüggésbe helyezett, szokatlan intarziák Tolnai Ottó jellegzetes alkotói fogásai közé tartoznak.

A neves vajdasági származású, Magyarországon élő festőművészről, Szajkó Istvánról szóló esszéjében Tolnai a pasztell kapcsán említi Nabokovot, ismét együtt a *Huszonhatodik* című versben is megidézett magyar lepkésszel, Nátly Józseffel:

„Ha viszont magáról a pasztellről, a pasztell anyagáról, technikájáról értekeznék, akkor egy korszerűbb szerzőt, egy modernebb prózaíró, a nagy lepkevadászt – a hímpor tudósát, alkímikusát – Nabokovot hívhatnám segítségül. Noha segítségül hívhatnám egy másik kedves lepkész hősoimet, az újszentiváni Nátly Józsefet is, aki vakon is lepkészkedett (ahogyan a zongorahangolók között, úgy a lepkészek között is sok a vak) – sok új példányra bukkant, egyet el is neveztek róla (Ophiusa Nátly), viszont, mint Abafi Aigner Lajos írja A lepkészet története Magyarországon című művében: *Hátrahagyott igen szép értékes gyűjteménye a férgek martaléka lett, mivel családja nem értett annak megőrzéséhez. Por és hamuvá lőn így egy hosszú élet fáradságos műve.* Ezt a fajta port és hamut nevezem én *pasztell*nek.”²⁸⁴

Az elpusztult lepkegyűjtemény pora pedig Nabokov olvasójának emlékezetébe idézi az *Éjjeli pillangók* című vers képét a kisfiú hátrahagyott, maréknyi színes, illatos porrá lett szárnyas lényeiről.

Tolnai folyamatos Nabokov-stúdiumainak újabb „fejezeteiről” tanúskodnak a legutóbb megjelent *Nem könnyű*²⁸⁵ című gyűjteményes kötet egyes versei is. Ahogy a kötet kompozíciója egyetlen sokszólamú, nagyzenekarra írt zeneműre emlékeztet, számos

284 TOLNAI Ottó: Szajkó, In: uő: *Kalapdoboz. Képzőművészeti írások.* Forum Kiadó, Újvidék, 2013. 148. o.

285 TOLNAI Ottó: *Nem könnyű (Versek 2011-2017)* Jelenkor Kiadó, Bp., 2017.

akusztikus metaforával, zenész-alteregóval, valamint zeneművekre, hangszerekre, éneklésre utaló párhuzamokkal, allúziókkal, a Nabokov-élmény is „új hangszerelésbe” kerül. Részben azért mert újabb verseinek írása közben Tolnai a Nabokov-Wilson levelezés szerb fordítását (is) olvassa, és ennek egyes, számára fontos részletei, különös mozzanatai bekerülnek a versekbe. A *Gyerzsavin* című vers kiindulópontja például az a mozzanat, hogy Nabokov Hodaszevics Gyerzsavin-könyvét ajánlja az amerikai kritikus figyelmébe, a *Vera is hasonlóan stoppolt* című darab pedig azt a látszólag jelentéktelen epizódot idézi föl, hogy Wilson kölcsönadott egy pár zoknit Nabokovnak, de a zokni kilyukadt, és a házaspár aggódik, vajon Wilson és a felesége elégedettek lesznek-e azzal, ahogy Vera megstoppolta a kritikus zokniját. Tolnai nem csak Nabokovval kapcsolatban, hanem más, számára fontos művészek esetében is összefüggéseket teremt a művészeti tevékenység és a művészlét között, ám ezek az összefüggések a különöst, az egyedülállót, a csak rá jellemzőt mutatják föl a Tolnai által kipreparált „semmis” részletekben, adalékokban. Az összefüggés sokszor csak egy asszociáció, valamifajta összecsengés Tolnai saját alkotói tapasztalata, élményvilága között. E részletekből, töredékekből, mozaik- avagy kaleidoszkóp-kövecskékből rajzolódik ki sajátos, a tudományos trendektől vagy az irodalmi közfelfogástól többnyire markánsan különböző poétikai interpretációja. Jóllehet Tolnainak az egyes művészekre való utalásai a szövegeiben asszociatívoknak, esetlegeseknek, sőt akár önkényeseknek is tűnhetnek, valójában azonban nagyon is pontos megfigyelések, melyeket szerteágazó kutatások, vizsgálódások alapoznak meg, és ezek a kutatások nem csak az adott művész alkotásaira, hanem életére és a róla szóló szakirodalomra is kiterjednek. Tolnai műveiben az interpretációnak, a monográfiáknak, memoároknak, levelezéseknek, életrajzoknak ugyanolyan fontos a szerepe, mint az úgynevezett primér műveknek. Mindez összefügg a fikatív és a dokumentáris írásmódok határaitól való radikális rákérdezéssel, e határoknak a posztmodern irodalomfelfogásra

jellemző lebontásával, szublimációival. A *Gyerzsavin* című versben Tolnai a számára fontos kismonográfiák sorában említi Nabokov Gogol-könyvét is. Vagyis a párhuzam itt is jól kitapintható: Nabokov íróként és olvasóként is nagy érdeklődéssel tanulmányozza az írói életrajzokat, és ahogy már a korai korszak novelláiban is kimutatható, hőseinek irodalmi „genealógiáját” azzal is jelzi, hogy szerzőjük valamely jellemző attribútumával látja el őket – például Csehov csíptetőjével az általa újraköltött csehovi alakokat.

A költői értelmezés legtalányosabb darabja a *Nem könnyű* című kötetben Nabokov kapcsán az alábbi háromsoros vers:

Olykor úgy tűnik

Olykor úgy tűnik nekem mondta

rahmanyinov a zene nabokovja

nabokov a próza rahmanyinovja.²⁸⁶

A kötet *Ötödik* részében található vers látszólag nem kötődik a környezetéhez: az előző darab, *A Tolnai*, Tolnai Simonról, a *Tolnai Világlexikona* kiadójáról szól, akit gyerekkorában egy szétégett könyökcsővel indítottak útnak a nagyvilágba. A következő vers pedig a fröccsöntés korának eljövételét és az irodalomba történő bevezetését jelenti be. A kettő közé ékelődik ez a kis megjegyzés a két orosz emigráns művésztől. Támpontot és kiindulópontot adhat az értelmezésnek az *Első* részben olvasható *Rahmanyinov dalai* című kompozíció, melyben a vers lírai alanyának elhunyt bátyja diktálja le telefonon a túlvilágról saját költeményeit, ám ez a versmondás a beszélő tudatában traszformálódik: „ám aztán hajnalban úgy tűnt / mintha nem is bátyámat hallottam volna / hanem rahmanyinov barátom szobájából / kihangzó fet és tyutseve verseire írt / dalait”. Ám kiderül, ez a gondolattársítás is téves, mivel a barát, akihez a beszélő Orleans-ba érkezik

286 TOLNAI Ottó: *Nem könnyű* I.m. 322. o.

(nyilvánvalóan Nagy József) nem Rahmanyinov dalait hallgatta, hanem a kortárs ukrán zeneszerző, Szilvesztrov *Csendes Dalait*: „és ha jobban odafigyeltél hallottad / a visszavonva zokogó dalokat”.²⁸⁷

Rahmanyinov és Nabokov kapcsolatára kevés adatunk van. Brian Boyd idézi Nabokov egyik interjút, melyben Nabokov megemlíti, hogy még európai tartózkodása idején Rahmanyinov kétszer is kisebb összeget küldött neki, kisegítendő a családot a legnagyobb nélkülözések idején. Először New Yorkban találkoztak, amikor Nabokov felkereste a zeneszerzőt annak West End sugárúti lakásában, hogy személyesen mondjon köszönetet. Megemlítette neki, hogy meghívták előadónak a Stanford egyetem nyári kurzusaira, mire másnap Rahmanyinov egy doboz ódivatú ruhát küldött neki, többek között egy zsakettet, „melyet feltehetően még a Prelúd korában szabhattak”(presumably tailored in the period of Prelude.) A csomagot Nabokov visszaküldte, de ahogy Boyd megjegyzi, később egy ultramarinkék öltönyt elfogadott, és abban adott elő a Stanford Egyetemen.²⁸⁸

A másik életrajzi mozzanat forrása a Wilson-Nabokov levelezés. Nabokov 1941. április 29-én kelt levelében megírja Edmund Wilson neves amerikai kritikusnak, hogy Rahmanyinov arra kéri, fordítsa le a *Harangok* című kantátájának szövegét angolra.²⁸⁹ Valójában Balmont rendkívül hanyag Edgar Poe-fordításáról van szó, melyre Rahmanyinov azonos című kantátáját komponálta. Mivel az eredeti Poe szöveg nem illeszkedik Rahmanyinov zenéjéhez, neki az eredetit kellett átdolgoznia Balmont „zagyvaságainak” megfelelően, magyarázza Wilsonnak, hozzátéve, hogy előre sejti, az

²⁸⁷ TOLNAI i.m: 48-49.o.

²⁸⁸ Brian BOYD: *Vladimir Nabokov. The American Years* i. m: 13-14. o.

²⁸⁹ A levelet oroszul találtam meg. Oroszul nem jelent még meg a teljes levelezés, csak egy válogatást adtak közre belőle Szergej Taszk fordításában: „Хотите смешную историю: Рахманинов обратился ко мне с просьбой перевести на английский язык слова его кантаты «Колокола». В действительности речь идет о несурзном переводе Бальмонта «Колоколов» Эдгара По. Но поскольку стихотворение По на рахманиновскую кантату не ложится, я должен переделать оригинал в соответствии с околесицей Бальмонта. Результат будет, подозреваю, устрашающий.. <http://www.rulit.me/books/iz-perepiski-vladimira-nabokova-i-edmonda-uilsona-read-180349-6.html> Utolsó látogatás: 2017. aug. 29

eredmény rémisztő lesz.

A Tolnai-vers azonban egy ennél sokkal mélyebb kapcsolatra utal, igaz, erősen elbizonytalanított módon, mégpedig művészetük, esztétikájuk lényegi, fundamentális rokonságára. Fölmerül a kérdés, hogy mire alapozható ez a versben tükörszerűnek, szimmetrikusnak tételezett esztétikai pozíció. Rahmanyinovot a zenei szakirodalom az orosz romantikus zenei hagyomány utolsó képviselőjének, Csajkovszkij örökösének tartja. Rahmanyinov műveinek nagy sikere, töretlen népszerűsége főleg a hetvenes években sok kritikusban és esztétában ellenérzést, gyanakvást keltett: ódivatúnak, felszínesnek bélyegezték a zenéjét. Azonban kezdettől fogva létezett egy ezzel ellentétes vélemény is: a kortársak közül többen is felfedezték Rahmanyinov műveinek individualitását, különlegességét. Bartók Béla például nagyra értékelte Rahmanyinov Svájcban komponált *Rapszódia egy Paganini-témára* című szóló zongorára és zenekarra írt művét. Ma Rahmanyinov nagy átértékeléseinek vagyunk tanúi a nyugati recepcióban. 2014-ben a brit Delphian Records három CD lemezen kiadta Rahmanyinov összes Oroszországban szerzett dalát fiatal orosz énekesek tolmácsolásában. 2016-ban pedig a BBC forgatott dokumentumfilmet *The Joy of Sergei Rachmaninov* címmel, melyben – ahogy a cím is mutatja – többek között átértékelik a zeneszerző sokat emlegetett melankolikussságát, „orosz fatalizmusát” is, és kiemelik az ivanovkai, és a későbbi svájci alkotói korszakokra jellemző örömet a rachmaninovi kompozíciókban.²⁹⁰

Túl az olyan életrajzi párhuzamokon, mint hogy Nabokov és Rahmanyinov is hasonló kulturális milióból jöttek, lévén arisztokrata származásúak, vagy hogy a bolsevik fordulat után elhagyni kényszerülnek Oroszországot, és az emigráns léthelyzet nehézségeit legyűrve mindketten világhírré tettek szert a maguk területén, Nabokovot és Rahmanyinovot mindenekelőtt a romantika hagyományának műveikben történő

²⁹⁰ Rahmanyinov pályájáról és műveinek recepciótörténetéről ld: Robert E. CUNNINGHAM Jr. : *Sergei Rachmaninoff: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, London, 2001.

integrálása kötheti össze. A disszertációmban is vizsgált korai korszakában akár Nabokovra is ráragasztható az „utolsó romantikus orosz író” címkéje, jóllehet a fiatal Nabokov többnyelvűségének is köszönhetően rendkívül gyorsan és innovatívan integrálja művészetébe a modern irodalmi eljárásokat. Rahmanyinov mindössze hat művet komponált az emigrációban töltött huszonöt év alatt, melyekben szintén felfedezhető stílusának evolúciója és a modern zene hatása, ez azonban nem tudott olya mértékben kiteljesedni, mint a jóval fiatalabb Nabokovnál. Mindkettejükre jellemző volt továbbá az iskolák, irányzatok elutasítása és a függetlenség iránti igény, a személyes dimenzió fontosságának hangsúlyozása az alkotás és a befogadás vonatkozásában, valamint a társaság- és nyilvánosságkerülő, befelé forduló attitűd. Mindkét alkotónál kitüntetett szerepe van a médiumukon kívüli inspirációs forrásoknak, és a természetszeretnek. Ami Nabokovnak a gyerekkori Paradicsom, a virai birtok, az Rahmanyinovnak a nászajándékba kapott ivanovkai ház, és az ott töltött tíz termékeny év. Nabokov és Rahmanyinov egyaránt hangsúlyozták saját művészeti médiumukban az eksztatikus hatás fontosságát, mely mindkettejüknél a személyesen megélt transzcendens tapasztalatban és kozmikus világlátásban gyökerezett. A korai Rahmanyinovnál is kitüntetett szerepe van a halál témájának, ennek egyik megnyilvánulása a Böcklin *Holtak szigete* című festménye által inspirált, 1907-ben komponált azonos című szimfonikus költeménye. Böcklinnek a századforduló idején rendkívül népszerű festménye két Nabokov-regényben is megjelenik: ott lóg az orosz emigránsoknak átmeneti szállást adó berlini panzió egyik szobájának falán a *Másenykában*, és ironikus felhanggal megjelenik a *Kétségbeesés* című regényben is.²⁹¹ Mindemellett mindketten kiváló interpretátorok is: Rahmanyinov kora egyik legjobb zongoraművésze volt, Nabokov pedig zseniális fordító és irodalomkutató.²⁹²

291 A Böcklin-festmény szerepéről bővebben ld: HETÉNYI Zsuzsa i. m.

292 Természetesen a különbségek is lényegesek, mert míg Nabokovnál a recepciót az Amerikában írt regények határozták meg, és az érett korszak művei irányították rá a kritika figyelmét az európai években írt művekre, Rahmanyinov az emigrációs korszakban egzisztenciális okokból kevesebbet tudott komponálni, és emellett az Oroszországban szerzett műveit sem tudta Amerikában kiadatni, mivel Oroszország nem ratifikálta a nemzetközi szerzői jogi egyezményeket. Bár mindkét alkotóra jellemző

A Tolnai-versek szempontjából lényeges elemet képeznek Rahmanyinovnak az orosz versekre komponált dalai. A megzenésített versek a dal és a vers, a zene és a költészet Rahmanyinov számára is roppent fontos azonos eredetűre utalnak. (Rahmanyinov számos kortárs orosz költő versére is komponált dalokat, nem csak a Tolnai versében említett Tyutsev és Fet romantikus műveire.) Tolnai saját viszonyát a romantikában gyökerező nabokovi-rahmanyinovi esztétikai hagyományhoz Valentyin Szilvesztrov kortárs ukrán zeneszerző *Csendes Dalai* szimbolizálja. A *Csendes Dalok*at Szilvesztrov 1974-75-ben komponálta többek között Puskin, Lermontov, Keats, Jeszenyin, Tyutsev, Mandelstam verseire (azaz döntő többségében romantikus költők műveire) bariton hangra és zongorára. A *Csendes Dalok* a szovjet időkben nem jelenhettek meg, az ECM Records adta ki őket 2002-ben. A *Csendes Dalok*at Veres Bálint esztéta a kulturális emlékezet kontextusában interpretálja:

„Szilvesztrov úgy szólaltatja meg a klasszikus verseket, mint amelyek minden heterogenitásuk és töredékességük ellenére egy még teljességként átélhető világ pillérei, s amelyekhez úgy tartozik hozzá a veretes, cári világot idéző romantikus zenei idióma, mint valami epifenomén. (...) Mintha csak a kései cári udvar zenéjének egyik fatálisan elfeledett alakja lépne elő Glinka, Dargomizsszkij és Muszorgszkij árnyékából. Az egymáshoz sokféle módon kapcsolódó dalok forrásul szolgáló irodalmi kánon beállítása és a korszak zenei hangütésének megidézése azt a benyomást keltheti, mintha Szilvesztrov eme »hamis« dalciklusa révén egy ma már nem magától értetődő hagyomány arisztokratikus olvasatát, az eposzi világot idéző *enumeratió*ját, egyszóval felülnézetét adná. Ha viszont az a kérdés merülne fel, hogy vajon eme olvasatot miként értékeljük, tekinthetjük-e

volt a tökéletességre törekvés, Nabokov jobban tudta függetleníteni magát a kortárs kritikától, sőt megtalálta a módját, hogy visszavágjon az őt ért támadásokra; Rahmanyinovot sokkal érzékenyebben érintette, alkotói válságba sodorta a negatív kritika vagy a műveivel kapcsolatos értetlenség. Rahmanyinov rendkívül nagylelkű ember volt, rendszeresen támogatta a nélkülöző emigráns művészeket és a fiatal kezdőket, és amikor Hitler megtámadta a Szovjetuniót, a Vörös keresztben keresztül segítette egykori hazáját. Nabokovra az ilyesfajta jótékonykodás nem volt jellemző, és semmiféle nosztalgia nem tette engedékenyebbé a szovjet hatalommal szemben. Míg Rahmanyinov munkássága még a szovjet időkben újraintegrálódott a hazai kultúrába, Nabokov megítélése a mai napig éles viták tárgyát képezi a kortárs orosz recepcióban.

produktív, vagy mértékadó olvasatnak, akkor e kérdésre sajátos módon éppen annak *gyengesége, beteges melankolikussága és amnéziás állapota* révén válaszolhatunk igennel. (...) A *Csendes Dalok* nem a klasszikus költészet újabb »megzenésítése«, *settingje*, hanem a klasszikus költészet üledéke, amint az banális dal-utánérzetekként kicsapódik az emlékezetben. A legcsodálatosabb Szilvesztrov vállalkozásában, ahogyan megbecsüli ezt az üledéket, ahogyan komolyan veszi, bár banális aspektusait soha nem leplezi el.(...) Szilvesztrov (...) az emlékezet erősen korlátozott teljesítményének demonstrációja révén a kulturális amnézia eljövételének (vagy beálltának?) sötét vízióját nyújtja, amelyben végképp értelmezhetetlenné (a gyakorlatban pedig esetlegessé) válik a hamis és az eredeti megkülönböztetése.”²⁹³

Nabokov többek között az általam is elemzett *Az elfelejtett költő* című elbeszélésében foglalkozik rendkívül ironikus módon a kulturális amnézia problémájával. Az önmagával szemben már-már betegesen kritikus Rahmanyinov pedig 1939-ben arról számol be egy körkérdésre adott válaszában, hogy úgy érzi magát, mint egy idegenné lett világban vándorló kísértet, aki ennek az új világnak a zenei stílusát minden erőfeszítése ellenére sem képes megragadni.²⁹⁴

Tolnai Ottó itt elemzett utalásrendszere egy olyan versgyűjtemény részét képezi, ahol a dalok/versek szerzője már eleve elfeledettként vagy feledésre ítéltettként intonálja hol ironikusan, hol elégikusan saját ún. „kései kísérleti költészetét”. Így kap értelmet Tolnai Simon örökségül kapott kiégett könyökcsove, vagy a fröccsöntés korának bejelentése. Minden labilissá válik, a hallás elbizonytalanodik, a hangok elhalóvá válnak, sőt, már időnként a túlvilágról szólnak. A nabokovi-rahmanyinovi-szilvesztrovi

293 Sergei VERES Bálint: *Az amnézia szótára (A Csendes Dalok Valentyin Szilvesztrov életművének fordulópontján)* In: Uő: *Musica Paralitica. Zeneesztétikai vázlat a hetvenes évek európai műzenéjének hermeneutikai fordulatához.* Doktori értekezés. ELTE BTK, Bp. 2007. http://doktori.btk.elte.hu/veresbalint/veresb_dissz_hun.pdf 212-215. o.

294 „I feel like a ghost wandering in a world grown alien. I cannot cast out the old way of writing, and I cannot acquire the new. I have made intense efforts to feel the musical manner of today, but it will not come to me.” In: Sergei BERTENSSON and Jay LEYDA: *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music* , New York University Press, New York, 1956. 351.o.

hagyományhoz való viszony, az utalások hálózata a szövegekben ugyanakkor kijelöli e „kései kísérleti költészet” tágabb horizontját is, egy olyan perspektívát, amely nem pusztán a múlthoz való viszonyában értelmezi a művészet lehetőségeit. Ilyen értelemben Veres Bálint Szilvesztrovról szóló megállapításai Tolnaira is érvényesek:

„Amíg Beckett *Godot*-ja a várakozás és az előjáték misztériumáról deríti ki hátborzongató módon, hogy az időközben már régen végjátékká transzformálódott, addig Szilvesztrov posztlúdiumai intenciójukat tekintve mégsem mondanak le végképp ama *logosz* el/visszajöveteléről, amelynek vonatkozásában az individualitás arcai újra kirajzolódhatnak.”²⁹⁵

295 VERES Bálint I.m. 218. o.

VIII. ÖSSZEGZÉS

Nabokov boldogság-konstrukcióinak interdiszciplináris eszközökkel történő elemzése eredményeképpen megállapítható, hogy a húszas évek többműfajú kísérletezése során Nabokov olyan boldogság-koncepció kialakítására törekedett, amely alkalmas lehetett arra, hogy integrálja a romantika irodalmának és a századforduló nagy filozófiai problémáinak mind az individuális, mind pedig a kollektív boldogság lehetőségeivel kapcsolatos kérdéseit, és összhangot teremtsen mind az egyéni, személyes, hétköznapi boldogságtapasztalat, mind pedig a tudattal kapcsolatos új természettudományi (orvosi, pszichológiai, biológiai) eredmények között.

Brian Boyd és Maxim D. Shrayer is rögzítik monográfiáikban a tényt, hogy a tízes évek végén írt versek, és a húszas évek első felében keletkezett novellák egy részében megfigyelhető a zsidó-keresztény metafizika elemeinek keveredése a fantasztikus és természetfölötti motívumokkal, a legkülönbözőbb mesei tradíciókból származó témákkal. (Ilyen pl. a *Szó*, a *Szárnycsapás* vagy a *Sárkány* című elbeszélés, vagy a dolgozatban is idézett Krímben írt versek), ám később, a húszas évek végétől Nabokov elhagyja ezeket az elemeket, de nem szakít teljesen a romantikus irodalmi tradícióval. A boldogság-konstrukciók elemzése során logikus válasz kínálkozik erre a poétikai változásra. Nabokovnak a boldogsággal kapcsolatos kutatásai és irodalmi konstrukcióinak fejlődése egyre kevésbé tesznek lehetővé olyan metafizikát, fantázia-világot, melyben létezik a metafizikai gonosz. Ha azonban angyalokról ír, a tradicionális szemantikai logika értelmében feltételeznie kellene az ördögöt is, ám Nabokov univerzuma nem a bináris

oppozíciók jegyében működik, hanem azok meghaladására törekszik. Nabokovnál a kozmikus tudat nem osztható jóra és rosszra, a kozmikus tudat ill. a világegyetem végtelen és harmonikus.

A boldogság témájának középpontba kerülése a prózára való áttéréssel párhuzamosan figyelhető meg a korai Nabokovnál, a prózai fordulat pedig, ahogy ezt több kutató is megállapítja, Nabokov legnagyobb életrajzi krízisével, édesapja 1922-ben bekövetkezett meggyilkolásával áll közvetlen kapcsolatban. Nabokov alkata, ha a dolgozatban tárgyalt William James-i boldogság-koncepció fogalmaival írjuk le, egyszerre hasonlít azokhoz az emberekhez, akiket James „egyszer születetteknek” nevez, amennyiben Nabokovnál a boldogságra való képesség, a világgal és önmagával való harmónia átélésének adománya születési adottság, ám ennek a boldogságra született embernek nagyon korán meg kellett tapasztalnia a „kétszer születettek” jellemző mély krízist, át kellett élnie a súlyos veszteségeket, ráadásul élete delén újra szembe kellett néznie szerettei meggyilkolásának veszélyével, - már-már ciklikusan ismétlődő módon. A napjainkban dinamikusan fejlődő pozitív pszichológia fogalomkészletével élve azt mondhatnánk, hogy Nabokov a súlyos traumát szenvedett emberek azon kisebbségéhez tartozott nagy valószínűséggel, akik nem csak képesek normális életet élni az elszenvedett sorozatos katasztrófák után, hanem a velük történt szerencsétlenség pozitív hatással is bírt további pályájukra, a kreatív energia fokozódásához, a személyiség növekedéséhez vezetett. A korai művek elemzése révén kirajzolódik az az egyszerre egzisztenciális és esztétikai folyamat, ahogy a személy szembenéz a veszteséggel és kemény küzdelmet folytat a helyes válaszokért. Azokért a válaszokért, megküzdési módokért, amelyek lehetővé teszik a személy integritásának megőrzését, a szabad akarat választását.

Nabokovot, úgy tűnik, épp a megrázkódtatások készítetik a korábbi intuitív világ-érzékelés, extatikus azonosulás-élmény problematizálására, pontosabban arra, hogy ezt az

élményt ne a múltba záródó nosztalgiaként, hanem olyan eleven impulzusként őrizze meg, amely nem akadályozza a továbblépésben, a folyamatos változásokhoz való alkalmazkodásban. Nabokov számára a boldogság „misztikus változója” az identitás megőrzésének és a változó környezethez való adaptációjának állandóan újratelemelt alapját képezi.

A *Morn úr tragédiájában* Nabokov nem csak a boldogság pozitív meghatározásait adja, hanem Tremens és Klian alakjában a veszteségekre adott destruktív válaszok természetrajzát is elkezdi kidolgozni. Nem statikus típusok megalkotására törekszik, inkább a személyiség változásainak, torzulásainak (vagy éppen növekedésének, fejlődésének) folyamatait igyekszik megragadni. A destruktív örület racionális okait és mozgatórugóit térképezi föl, és már itt érzékeli, hogy milyen keskeny is lehet a határ boldogság és boldogtalanság, normalitás és örület között akár ugyanazon személyiségen belül is. A fájdalomra adott rossz, személyiségtorzító válaszok mellett a korai művekben megjelennek a rögeszmévé váló vágyak és a hamis vagy tökéletlen percepcióból és önértékelésből adódó illúziók eredőjeként bekövetkező végzetes események, tragédiák narratív modelljei; valamint az alkotás boldogságának alakzatai mellett a boldogtalanság tereimainak mentális térképei is.

A disszertáció egyik legfontosabb eredményének annak kimutatását tartom, hogy hogyan alakítja ki Nabokov immár tudatosan épp a boldogság „misztikus változójának” kutatása révén művészetének új stratégiáját a húszas évek közepén, hogyan fordul érdeklődése az általános kérdésektől és témáktól a konkrét részletek esztétikája felé, és ez az esztétika hogyan válik alkalmassá arra, hogy fikcionalizált formában játékba hozza korának, ill. az emigráció orosz társadalmának legégetőbb egzisztenciális, kritikai, művészetelméleti és a kulturális identitással összefüggő kérdéseit is, miközben megőrzi, magával viszi, életben tartja és világszínvonalon újraalkotja a talaját veszített orosz

irodalmi és kulturális hagyományt.

FÜGGELÉK

Tolnai Ottó: Miquel Barceló árnyéka

Huszonhatodik

Érdekes mindig mennyire megörülök

Amikor a Barceló-irodalmat böngészve

Bonnard és Twombly nevére bukkanok

Itt meg kellene állni és azt mondani:

Ennyi.

Mi is ezt akartuk mondani:

Ezt és ennyit.

E portugál (mallorcai) művésztől függetlenül

Legalábbis a festészetet illetően azt hogy:

Bonnard és Twombly.

Igen függetlenül attól hogy aztán mennyire radikális

Avagy mennyire mutatós már-már

E két pont közötti

Pollock gesztualitása és Tapies anyagszerűsége

Által ide-oda hullámoztatott

Opus

Ugyanis Twombly nulla fokán is
Ugyanúgy ehető még a festék
Jóllehet nem több a páva agyánál
Egy kagyló csöpp pinahusikájánál
És az sem kevésbé fontos számomra hogy
A Bibliothèque valamint a *Bibliothèque à la mer*
És a *Tinta, Vino, Lluvia* festőjénél első helyen
(*Escritores favoritos*): Nabokov áll.
(Danilo Kiš és Albahari korai híve Nabokovnak
Válogatott műveinek szép sorozata
Két évvel a háború előtt jelent meg Belgrádban
Jóllehet Albahari már akkor sejtette a dolog hiábavalóságát
Danilo nemsokára meghal Albahari pedig Kanadába távozik
*Nálunk kevés mai író dicsekedhet tizennégy (számokkal:14)
lefordított könyvvel, ám azzal a ténnyel is,
hogy ezek a lefordított műveik szinte semmi nyomot sem
hagytak irodalmunkban.*
A Luzsint és a *Lolitát* Branko Vučićević
Marija Dragojlović (Bem első felesége)
Férje fordította verseskönyvét pedig Đerić
Én most csak a *Lolita* 5. fejezetének indítását
Idézném (meg hát a pigment okán a legvégét)
A ventilátor által szétfűjt rajzlapokra
Is utalva vele természetesen
Különben ugye éppen az 5. fejezet az

Amelyben a *nimfácska* fogalma is

Bevezettetik majd:

*Ifjúságom napja, most, visszanezve, mintha halvány, egyforma
papírfecnik kavargó káoszaként szállnának el tőlem, akár a használt
toalettpapírok hajnali hóvihara, mit az utas láthat a szerelvény végére
kapcsolt vasúti kilátókocsi mögötti légörvényben kavarni.*

Versei közül pedig csak az 1923-ban írt

Gumiljov emlékére címűt szeretném idefordítani

Ugyanis megdöbbsentett a hajnali hóviharnak

És az afrikai vad szeleknek ez a véletlen egybefonódása:

Büszkén, szerényen – haltál, tartva a szabályokhoz magad.

Most, az Elíziumi mezők csöndjében hallgatod

Puskint, aki az afrikai vad szelekről mesél neked.

Ám most végre a rám annyira jellemző

Fordulat kellene hogy következzen

Amikor is már én kezdem sugallni mit fessen a festő

Arról szeretném ugyanis meggyőzni Miquelt

Hogy az ő egyik nagy festői motívuma is éppen:

Nabokov lehetne.

Ahogy az öreg Nabokov mindenre elszántan

Abszolút egy pontra koncentráltan

Rövid nadrág lecsúszott zokni

A lepkefogó háló előre szegezve

Támadásba lendül

Nem kell magyaráznom az elszántságot és a támadást

Csak azért vezettük be hogy kihangsúlyozzuk
Mindennek éppen az ellenkezőjéről van szó
Mivel az egész történelem
Barbár-militáns-ideologikus volta
És hát a mindenkori forradalmak
Ellen mondatik az hogy: pillangó.
Tehát a festészet azon az abszolút ponton
A pillangón dőlné el mint mondtuk
Bonnard és Twombly között valahol
Twombly már nem festhet pillangót
Barceló már ismét festhet
Illetve éppen erről van szó
Festhet-e pillangót Barceló
Bárki festő (lehet-e bárki festő e bárkában)
Mert figyeljük csak meg azon a két-három
Fényképen amelyeken hálóval kezében látjuk
Az orosz író pillangót sosem látni
De hát ha látnánk is hiába mivel fekete-fehér
Fölvételekről van szó noha egyáltalán nincs
Kizárva Barceló is fekete-fehér képet festene
Nabokovról
Csupán a pillangó
(Egzotikus vagy nem nappali szürkületi
Éjjeli vagy nem microlepidoptera avagy nem)
Egyetlen szemnyi világító rádiumával a levegőben

Mert hát mi fontosabb dolog is a világon mint a filatélia

És a lepidopterologia hiszen már a görögök is a lélekkel

Azonosították a pillangókat öt csoportra osztván őket:

Papilio Bombyx Taenia Geometra és Tinea.

Tézisem bizonyítandó a neves újszentiváni lepkész

Nátly József esete jut eszembe aki éjjel fára

Akasztott ember lábába ütközve – azt fel sem vette hanem

Nyugodtan folytatta a lepkefogást illetve hát ha a görögökhöz

Tartjuk magunkat az akasztott ember lelkének befogását

Illetve majd ama lepke lelkének egy lepketű döfésével való

Szabadon bocsátását

Mert hát ugye: *Bölnyekre gondolk és angyalokra, a lemoshatatlan*

Festék (tartós pigmentként fordítják) *titkára, profetikus*

szonettekre, a művészet mentségére. És ez az egyetlen halhatatlanság,
melyben osztozhatunk te meg én, Lolitám.

Nabokov *Gumiljov emlékére* című versének eredetije:

ПАМЯТИ ГУМИЛЕВА

Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила.

Ныне, в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем

медном Петре и о диких ветрах африканских — Пушкин.

19 марта 1923.²⁹⁶

296 A Gumiljov emlékére írt háromsoros, hexameterekből álló versnek a Tolnai által nyilván szerbből fordított változatából hiányzik a Nagy Péterre történő utalás, nyersfordításban: Büszkén és derűsen haltál, ahogy a Múza tanított. / Most az elíziumi mezőkön a repülő / bronz-Péterről és a vad afrikai szelekről beszél veled – Puskin.)

IRODALOM

I. Nabokov hivatkozott művei

НАБОКОВ, Владимир *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме.* Азбука-классика, Санкт-Петербург. 2008. Elektronikus változat:

http://www.e-reading.club/chapter.php/111491/862/Nabokov-_Tragediya_gospodina_Morna.html

NABOKOV, Vladimir *The Tragedy of Mister Morn.* Penguin Classics, Penguin Books Ltd., London, 2012, transl. Thomas Kharsan és Anastasia Tolstoy. E-book: Knopf, Borzoi Books, New York, 2013.

НАБОКОВ, Владимир *Пьесы.* Искусство. Москва, 1990.

НАБОКОВ, Владимир *Ив. Бунин . Избранные стихи.* Издательство Современные записки, Париж, 1929.

НАБОКОВ, Владимир *Другие берега.* Издательство Книжная палата, Москва, 1989.

НАБОКОВ, Владимир *Романы. (Машенька, Защита Лужина, Камера обскура, Приглашение на казнь)* Современник. Москва, 1990.

НАБОКОВ, Владимир *Приглашение на казнь. Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания.* Кишинёв. Литература артистикэ. 1989.

НАБОКОВ, Владимир *Стихи.* Nabokov összes megjelent orosz nyelvű verse a megjelenés sorrendjében: <http://www.e-reading.club/book.php?book=40695> (A hivatkozott művek lelőhelye.)

НАБОКОВ, Владимир *Рассказы*. <http://lib.ru/NABOKOW/> (A hivatkozott művek forrása.) Angolul: Vladimir NABOKOV: *The Stories of Vladimir Nabokov*. Ebook: Vintage International, Random House, New York, 2002.

NABOKOV, Vladimir *Ada avagy Ardisi tüzek*, Európa Kiadó, Budapest, 2008. M. Nagy Miklós fordítása (Ebook: *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. Vintage International, Knopf Doubleday Publishing Group, 2011.)

NABOKOV, Vladimir *Adomány*. Európa Kiadó, Budapest, 2010. Fordította Pap Vera-Ágnes. (Oroszul: *Дар* <http://lib.ru/NABOKOW/dar.txt>, angolul *The Gift*. Első megjelenés: Putnam's, New York, 1963.)

NABOKOV, Vladimir *Baljós kanyar* Európa Kiadó, 2013. M. Nagy Miklós fordítása

NABOKOV, Vladimir *Egy naplemente részletei*. Összegejtött elbeszélések I. Európa Kiadó, Bp., 2014. Fordítók: Barkóczi András, Bratka László, Gy. Horváth László, Hetényi Zsuzsa, Márton Róza Krisztina, Pap Vera-Ágnes, Réz Ádám, Soproni András

NABOKOV, Vladimir *Első szerelem*. Összegejtött elbeszélések II. Európa Kiadó, Bp., 2015. Fordítók: Barkóczi András, Bényei Tamás, Bratka László, Gy. Horváth László, Hetényi Zsuzsa, Kiss Henriette, M. Nagy Miklós, Pap Vera-Ágnes, Soproni András

NABOKOV, Vladimir *Gyér világ* . Európa Kiadó, 2008. Tótfalusi István fordítása

NABOKOV, Vladimir *Lectures on Russian Literature*. A Harvest Book. Harcourt, Inc. 1981.

NABOKOV, Vladimir *Lolita*. Európa Kiadó – Forum Kiadó, Bp. - Novi Sad. Békés Pál fordítása. 1988.

NABOKOV, Vladimir *A Luzsin-védelem*. Európa Kiadó, 2008. Horváth Sz. István fordítása

NABOKOV, Vladimir *Másenyka*. Európa Kiadó, Bp. 2010. Hetényi Zsuzsa fordítása (Az orosz nyelvű hivatkozások lelőhelye a novellák esetében)

<http://lib.ru/NABOKOW/mary.txt>)

NABOKOV, Vladimir *Meghívás kivégzésre*, Európa Kiadó, Bp. 2007. Bratka László fordítása

NABOKOV, Vladimir *Nevetés a sötétben*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. Vári Erzsébet fordítása

NABOKOV, Vladimir *Pnyin professzor* Magvető Kiadó, 1991. Zentai Éva fordítása.

Pnin. Vintage International. Vintage Books, Random House, New York. 1989.)

NABOKOV, Vladimir, *A szem*. Európa Kiadó, 2009. Szilágyi Mihály fordítása (Oroszul: *Соглядамай* <http://lib.ru/NABOKOW/thespy.txt>)

NABOKOV, Vladimir *Strong Opinions*. Vintage Books, Random House, New York, 1990.

NABOKOV, Vladimir *Szólj, emlékezet!* Budapest, Európa Könyvkiadó. Pap Vera-Ágnes fordítása , 2006. (Angolul a hivatkozott változat: *Speak, Memory!* Vintage Books, New York, 1989.)

NABOKOV, Vladimir *Tündöklés* Európa Kiadó, 2007. Hetényi Zsuzsa fordítása (Oroszul: <http://www.lib.ru/NABOKOW/podvig.txt>)

2. Szakirodalom

АВЕРИН, Б. В. Сост., АНТОНОВ, С. А., библиогр. В. В. НАБОКОВ: *pro et contra* Том. 1., *Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-петербург, 1997.

АВЕРИН, Б. В. Сост., АНТОНОВ, С. А., библиогр. В. В. НАБОКОВ: *pro et contra*

Том. 2., *Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова*. Антология. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-петербург, 2001.

АЛЕКСАНДРОВ, Владимир Е. *Набоков и потусторонность. Метафизика, этика, эстетика*. Алетея, Санктпетербург, 1999. (Eredeti megjelenés: Vladimir ALEXANDROV: Nabokov's Otherworld, Princeton University Press, Princeton, 1991.)

АНТОНОВ, Константин Михайлович *Концепция религиозного опыта У. Джеймса в русской религиозной мысли первой трети XX-ого века*. Вестник ПСТГУ. Богословие. Философия. 2015. Вып. 5 (61). стр. 91-111. <http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-religioznogo-opyta-u-dzheymisa-v-russkoy-religioznoy-mysli-pervoy-treti-xx-v>

БАХТИН, М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*. In: БАХТИН М. М. Вопросы литературы и эстетики. Худож. Лит., Москва, 1975. стр. 234-407.

БЕРБЕРОВА, Н. *Курсив мой. Автобиография*. Согласие, Москва, 1996.

БОЙД, Брайен *Владимир Набоков: Русские годы. Биография*. Издательство Независимая Газета. Издательство Симпозиум. МоскваСанктпетербург, 2001. Перевод: Г. Лапина.

БУНИН, И. А *Стихотворении и переводы*. Современник, Москва, 1985.

ВАНЧУГОВ, В.В. *Русская философия конца XIX — начала XX в. и американские мыслители «золотого века»: Главные направления теоретического взаимодействия*. Москва, 2002. <http://www.dissercat.com/content/russkaya-filosofiya-kontsa-khikh-nachala-khkh-vv-i-amerikanske-mysliteli-zolotogo-veka-glav>

ГАЛИНСКАЯ, И. Л.:Владимир Набоков и Зигмунд Фрейд. Владимир Набоков: современные прочтения. http://ilgalinsk.narod.ru/nabokov/n_i_fr.htm

ДОЛИНИН, Александр: *Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове*,

Академический Проект, Санкт-Петербург, 2004.

ЕВРЕИНОВ, Н. Н. *Самое главное. Для кого комедия, а для кого и драма, в 4-х действиях* http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_1921_samoe_glavnoe.shtml

ЕВРЕИНОВ, Н. Н. *Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии. 1920 – 1950 гг. Состав. и предисл. И. М. Чубарова. Ессе homo; Логос-альтера, Москва, 2004.*

ЕВРЕИНОВ, Н. *Театр как таковой*. In: ЕВРЕИНОВ Н. Н. *Демон театральности*. Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. (Első megjelenés: Издание Н. И. Бутковской, Санкт-Петербург, 1912.)

ЕРОФЕЕВ, Вик. *Русский метароман Набокова или В поисках потерянного рая*. Вопросы литературы. 1988. 10.

ЗАЙЦЕВА, Юлия „Принцип зеркала" в художественной системе В. Набокова.

[http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?
textid=666&level1=main&level2=articles](http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=666&level1=main&level2=articles)

ЛЕВИНГ, Юрий : *Антипатия с предысторией Набоковы и Суворины в жизни и в прозе*. <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/96/le13.html>

ЛУНАЧАРСКИЙ: *О народных празднествах* <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-massovyh-prazdnestvah/o-narodnyh-prazdnestvah>

МЕДВЕДЕВ, Алексей : *Перехитрить Набокова*.

<http://magazines.russ.ru/inostran/1999/12/medvedev.html>

МЕЛЬНИКОВ Н. «До последней капли чернил...» Владимир Набоков и «Числа» . <http://www.philol.msu.ru/~tlit/texts/nabchysl.htm>

МЕЛЬНИКОВ Н. Г. ed. *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова*. Новое литературное обозрение, Москва, 2000.

МЕЛЬНИКОВ Н. Г. ed. *Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе*.

Уздательство Независимая газета. Москва, 2002.

НАБОКОВ, В. Д. *Временное правительство и большевистский переворот*. Overseas Publications Interchange Ltd., London, 1988. (Eredeti megjelenés: Архив Русской Революции. Vol. I., Berlin, 1921.)

ПОТЕБНЯ, А. А.: *О доле и сродных с нею существах*. In: У.б: *Слово и миф*, Издательство Правда, Москва, 1989., 472-516.о.

РАЕВ, М., РАЕВСКАЯ-ХЬЮЗ, О., СТРУВЕ, Н., ФЛЕЙШМАН, Л. Ред. *Русский Берлин 1921-1923*. YMCA-PRESS, Paris, 1983.

САХАРОВ, В. И. *Владимир Набоков – русский писатель*. Реалист. - Вып. 1. Москва, 1995.

САВЛИЙ СЕНДЕРОВИЧ-ЕЛЕНА ШВАРЦ: „*Старичок из евреев*” *Комментарий к „Приглашению на казнь” Вл. Набокова*. In: Russian Literature, North-Holland, 1998. 297-327. о

СЛИВИЦКАЯ, О. В.: „*Повышенное чувство жизни*”. *Мир Ивана Бунина*. Российск. госуд. гуманит. Унив. 2004.

СЛИВИЦКАЯ, О. В.: *Бунин и русский космизм*. In: Studia Rossica Posnaniensia 27., 1996. 43-51. о.

СТАХОРСКИЙ, Сергей: *Русская театральная утопия начала XX века*. Свободное Издательство, Москва, 2007.

СТРУВЕ, ГЛЕБ: *Русская литература в изгнании*. Издательство имени Чехова, New York, 1956.- YMCA Press, Paris-Moscow, 1966.

ТЮТЧЕВ, Ф.В.: *Полное собрание стихотворений*. Сов. писатель, Москва, 1987.

ФРАНК, Л. Ш.: *Прагматизм как философское учение*, Русская мысль, 1910.5., 90-120.о.

УРБАН, Томас *Набоков в Берлине*. Перевод с немецкого С. В. Рожновского. Аграф,

Москва, 2004. (Eredeti megjelenés: Thomas Urban: Vladimir Nabokov – Blaue Atende in Berlin, Propylaeen Verlag, Berlin, 1999.)

ХЕТЕНИ Жужа „Идеальная нагота”. Мотивы масонской инициации в рассказе Вл. Набокова Посещение музея In: Studia Slavica Hung. 48/1-3. 2003.

ШЕСТОВ, Лев: *Логика религиозного творчества* (Памяти Уильяма Джемса) http://royallib.com/read/shestov_lev/velikie_kanuni.html#656966a

ШПРАЕР, Максим Д. *Бунин и Набоков. История литературного соперничества.* Альпина нон-фикшн, Москва, 2014.

ЭТКИНД, Александер: *Эрос невозможного – История психоанализа в России,* Медуза, Санкт-Петербург, 1993. <http://www.klex.ru/6mm>

Angolul: *Eros of the Impossible: The History of Psychoanalysis in Russia*, Westview Press, 1997.

ALEXANDROV, Vladimir E. ed. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* Garland, New York, 1995.

ASSMANN, Jan *A kulturális emlékezet (Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban)* Hidas Zoltán fordítása, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 1999.

BALINA, Marina és DOBRENKO, Evgeny ed.: *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style.* Anthem Press, London, New York, 2011.

BAHTYIN, Mihail *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások.* Könczöl Csaba fordítása, Budapest, Gondolat Kiadó. 1986.

BACHELARD, Gaston *A tér poétikája.* Bereczki Péter fordítása, Kijarat Kiadó, Bp., 2011.

BEGNAL, Michael H. *The Fledging Fictionalist* www.libraries.psu.edu/nabokov/torians.htm

- BELTING, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kelemen Pál fordítása. Kijárat Kiadó, Bp., 2003.
- BERGSON, Henri *Idő és szabadság*, Universum Reprint, Szeged, 1990. Dr. Dienes Valéria fordítása
- BERGSON, Henri *Teremtő fejlődés*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1987. Dr. Dienes Valéria fordítása
- BERLIN, Isaiah *What is Romanticism?* In: *The TLS on The Romantics*. Ed. By Michael Caines and Alan Jenkins, TLS, London, 1999.
- BOYD, Brian *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness*. Cybereditions Corporation, Christchurch, New Zealand, www.cybereditions.com. Első megjelenés: Ardis, Ann Arbor, 1985.
- BOYD, Brian *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press. 1990.
- BOYD, Brian *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press. 1991.
- BOYD, Brian *The Psychologist* In: *The American Scholar, Essays – Autumn 2011*.
- BOZOVIC, Marijeta *From Onegin to Ada: Nabokov's Canon and the Texture of Time*. Columbia University, 2011.
- BUNYIN, Ivan: *Arszenyev élete*, Fordította: Gellért György, Európa Kiadó, Bp. 1967.
- CONNOLLY, Julian W. *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- CONNOLLY, Julian W. ed. *Nabokov and his fiction. New Perspectives*. Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- CONNOLLY, Julian W. ed. *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

- CSEHOV, Anton *A kutyás hölgy*. Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása In: XIX. századi orosz elbeszélők. Budapest, Európa Kiadó. 1984.
- DE LA DURANTAYE, Leland: *Vladimir Nabokov and Sigmund Freud, or a Particular Problem*, American Imago, 2005., Vol. 62., No. 1. 59-73.
- DELEUZE, Gilles *A bergsoni filozófia*. John Éva fordítása, Atlantisz Kiadó, Bp., 2010.
- DELEUZE, Gilles *Az idő-kép*. Kovács András Bálint fordítása, Palatinus Kiadó, Bp., 2008.
- DE VRIES, Gerard – JOHNSON, Barton D. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.
- DOLININ, Alexander *Pushkinian Subtexts in Nabokov's Invitation to a Beheading*. (Trans. By Jeff Edmunds www.libraries.psu.edu/nabokov/dolininpush.htm)
- DRAGUNOIU, Dana: *Vladimir Nabokov and the Poetics of Liberalism*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011.
- FERGUSON, Kennan *La Philosophie Americaine: James, Bergson, and the Century of Intercontinental Pluralism*
https://www.press.jhu.edu/journals/theory_and_event/sample2.html
- FOSTER, John Burt, Jr. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton University Press, Princeton, 1993.
- FRANK, Siggy: *Nabokov's Theatrical Imagination*, Cambridge University Press, 2012.
- GORETTY József *Vladimir Nabokov kísérlete egy regényírási modell megalkotására. A Végzetes végjáték című regény értelmezése* In: Jelenkor 1998/5. 556-566.
- GOULD, Stephen Jay: *I Have Landed*, Harmony Books, New York, 2002., 29-53.
- GROSSMAN, Joan Delaney – RISCHIN, Ruth ed. *William James in Russian Culture*. Lexington Books, Lanham, 2003.
- HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Glavina Zsuzsa fordítása, Századvég, Gondolat, Bp., 1993.

- HAJNÁDY, Zoltán: *Utószó*, In: Lev TOLSZTOJ: *Bál után*, Bp. Európa Kiadó, 1984, 369-375. o.
- HETÉNYI Zsuzsa *Nabokov regényösvényei*. Budapest, Kalligram Kiadó. 2015.
- HUTCHEON, Linda *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989.
- ISER, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius* Molnár Gábor Tamás fordítása, Osiris Kiadó, Bp., 2001.
- JAMES, William: *A Pluralistic Universe*. Hilbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy (1909). The Project Gutenberg Ebooks, 2004.
- JAMES, William *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking* (1906-1907) The Project Gutenberg Ebooks, 2004.
- JAMES, William *The Principles of Psychology*. The University of Adelaide Library, University of Adelaide, South-Australia
<https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/william/principles/index.html>, 2005.
- JAMES, William *The Varieties Of Religious Experience. A Study in Human Nature* (1901-1902) The Project Gutenberg Ebooks, 2014.
- JAMES, William *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*. The Project Gutenberg Ebooks, 2009.
- JOHNSON, Donald Barton *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985. Oroszul: ДЖОНСОН, Дональд Бартон *Миры и антимиры Владимира Набокова*. Перевод Татьяны Стрельковой. Симпозиум, Санктпетербург, 2011.
- KHRUSHCHOVA, Nina *Imagining Nabokov: Russia Between Art and Politics*, Yale University Press, Boston, 2008.
- KELLMANN, Steven G.- MALIN, Rodopi B.V. ed. *Torpid Smoke. The Stories of Vladimir*

Nabokov.

Amsterdam – Atalanta, GA. 2000.

KÖNCZÖL Csaba *Csernisevskij antiesztétikája*. Valóság, 1979. 11. sz. 56-62.

KUMAR, Niven *Mimetopia and illusion of meaning in Nabokov's Invitation to a Beheading*

www.galilean-library.org

LARMOUR David H. J. ed. *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose*. Routledge Harwood Academic Publishers 2002.

LEARY, David E. *William James and the Art of Human Understanding* In: American Psychologist, February, 1992. 152-160.

LUHMANN, Niklas: *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*. Fordította Bognár Virág. József Műhely Kiadó, Bp., 1997.

LYASKOVETS, Tetyana *Approaching Nabokov with Bergson on Time: Why Spatializing Time* <http://community.dur.ac.uk/kaleidoscope/index.php/kaleidoscope/article/view/70/69>

Mc MAHON, Darrin: *Happiness: A History*. Grove Press, New York, 2006.

MANDELSTAM, Oszip *Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Erdődi Gábor fordítása Budapest, Széphalom Könyvműhely. 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó - Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2007. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond fordítása

MLODINOW, Leonard *A tudattalan*. Akkord Kiadó, 2014. Fordította: Dr. Both Előd.

NAKATA, Akito *Repetition and Ambiguity: Reconsidering Mary*
www.libraries.psu.edu/nabokov/nakato

OTTLIK Géza *Próza*. Magvető Kiadó, Bp., 1980.

PACKMAN, David *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire*. University of

Missouri Press, Columbia, 1982.

RORTY, Richard *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994. Boros János és Csordás Gábor fordítása

ROUTLEDGE, David S. *Nabokov's Permanent Mystery. The Expression of Metaphysics in his work*. McFarland, Jefferson, North-Carolina, 2010.

SÁRDI Rudolf: *Worlds and Worlds Apart in Vladimir Nabokov's Ficiton*. 35. o
<http://doktori.btk.elte.hu/lit/sardirudolf/diss.pdf>

SHRAYER, Maxim D. *The World of Nabokov's Stories*. University of Texas Press, Austin, 1999.

SELIGMAN, MARTIN: *Flourish – élj boldogan! A boldogság és a jól-lét radikálisan új értelmezése*. Bozai Ágota ford., Akadémiai Kiadó, Budapest, 2016.

STRAUSS, Anna: *Alternative Endings in Danish and Russian Silent Film*
http://www.academia.edu/2041911/Alternative_Endings_in_Danish_and_Russian_Silent_Film

SZENT ÁGOSTON *Vallomásai*, Dr. Vass József fordítása, Szent István Társulat, Bp., 1999.

SZILÁGYI, Zsófia: „*A lepke nélkülünk is él*”. Interjú Bálint Zsolttal
http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=8222a-lepkernelkulunk-is-el82211273

SZŐKE Katalin: *Utószó. A szerelem és halál vonzásában. (Ivan Bunyin alkotói útja)* IN: Ivan BUNYIN: *Az emésztő tűz. Elbeszélések szerelemről és halálról*. A szövegeket válogatta, gondozta és a jegyzeteket készítette SZŐKE Katalin. Fordította BAGI Ibolya, GELLÉRT György, GORETITY József, M. NAGY Miklós, SZŐKE Katalin. Osiris Kiadó, Bp., 2003. 413-421.

- THOMKA Beáta *Tolnai Ottó*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1984.
- TOLNAI, Ottó *L'ombre de Miquel Barceló / Miquel Barceló árnyéka*. Francia fordítás: Gaspar és Sarah Clair L'Entretemps éditions, Vic la Gardiole, 2006.
- TOLNAI Ottó *Kalapdoboz*. Képzőművészeti írások. Forum Kiadó, Újvidék, 2013.
- TOLNAI Ottó *Nádler István*. Hungart Egyesület, Bp., 2016.
- TOLNAI Ottó: *Nem könnyű (Versek 2011-2017)* Jelenkor Kiadó, Bp., 2017.
- TOLSZTOJ, Lev *Egy őrült naplója* In: Lev Tolsztoj művei 2. köt. Szöllőssy Klára fordítása, Magyar Helikon, Bp., 1965. 563-564.
- TOMPA Andrea *Színház és teatralitás V. Nabokov életművében*. PhD disszertáció, 2004.
http://www.academia.edu/10114488/Sz%C3%ADnh%C3%A1z_%C3%A9s_teatralit%C3%A1s_V._Nabokov_%C3%A9letm%C5%B1v%C3%A9ben
- TOMPA, Andrea szerk. *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp. 2006.
- TÖRÖK, Endre: *Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*, Tankönyvkiadó, Bp., 1987
- PLÉH Csaba *A pszichológia örök témái: történeti bevezetés a pszichológiába*, Typotex Kiadó, Bp. 2008.
- VERES Bálint: *Az amnézia szótára (A Csendes Dalok Valentyin Szilvesztrov életművének fordulópontján)* In: Uő: Musica Paralitica. Zeneesztétikai vázlat a hetvenes évek európai műzenéjének hermeneutikai fordulatához. Doktori értekezés. ELTE BTK, Bp. 2007.
http://doktori.btk.elte.hu/phil/veresbalint/veresb_dissz_hun.pdf 207-218.
- VON GELDERN, James *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993.
- WILLIE, Barbara *Vladimir Nabokov*. Critical Lives. Reaction Books Ltd, London, 2010.