

# alföld

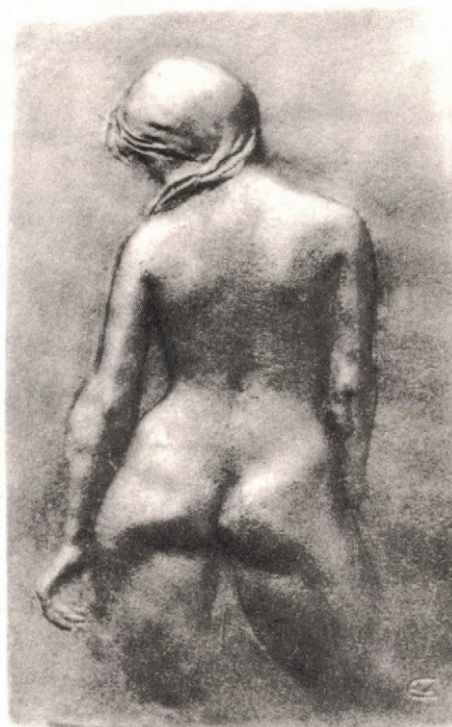
IRODALMI, MŰVELŐDÉSI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

BALLA ZSÓFIA  
LÁSZLÓFFY ALADÁR  
NAGY GÁSPÁR  
PÁSKÁNDI GÉZA  
VERSEI

ESTERHÁZY PÉTER  
REGÉNYE  
NAGY ANDRÁS  
REGÉNYRÉSZLETE

ALFÖLD STÚDIÓ:  
TANULMÁNYOK  
VLADIMIR NABOKOV  
TOLNAI OTTÓ  
PRÓZAJÁRÓL

„VISSZHANG”  
GÖRÖMBEI ANDRÁS  
ÍRÁSA



NEGYVENKETTEDIK ÉVFOLYAM 1991/10

# alföld

NEGYVENKETEDIK ÉVFOLYAM — 1991. OKTÓBER

<i>Lászlóffy Aladár</i> versei: Lassított felvétel, Negyven sor a hegyről	3
<i>Nagy Gáspár</i> versei: Leletmentés [nyári fényben] és bizalmas sötétben, a végtelen Karszt pórusaiban...	5
<i>Esterházy Péter</i> : Hahn-Hahn grófnő pillantása (regény, 4. rész)	7
<i>Páskándi Géza</i> versei: Sírversek Valaholiából	34
<i>Balla Zsófia</i> verse: Kata és Dávid	35
<i>Géczi János</i> versei: [fuga mortis], [alom]	36
<i>Dusa Lajos</i> versei: Hiányod óta, Kicsi dal, Mint a fák	38
<i>Nagy András</i> : Európa utolsó nyara (regényrészlet)	39
<i>Kovács András Ferenc</i> versei: Mikor Hippóban haldokolt, Egy kikiáltó Byzantiumból	48
<i>Tompa Gábor</i> — <i>Visky András</i> versei: Romániai magyar négykezesek	50

## alföld stúdió

<i>Bényei Tamás</i> : A megtévesztés művészete (Vladimir Nabokov poétikájáról)	52
<i>Gerliczki András</i> : A megértő mód írója (Tolnai Ottó prózájáról)	64

## szemle

<i>Szilágyi Márton</i> : Gion Nándor: Börtönről álmodom mostanában	71
<i>Radics Viktória</i> : Vigyázat! Szirén! (Kabdebó Tamás: Az istenek)	75
<i>Jenei László</i> : Batáv etűdök (Molnár Miklós: Processzusok, Körutazás Batáviában)	77
<i>Borbély Szilárd</i> : Keszthelyi Rezső: Aszimptot	79
<i>Mezey László Miklós</i> : Ószabó István: Résztvevők	82

# alföld stúdió

BÉNYEI TAMÁS

## *A megtévesztés művészete*

VLADIMIR NABOKOV POÉTIKÁJÁRÓL

Vladimir Nabokov szövegeinek egyik legszembetűnőbb sajátossága az a ki-tüntetető figyelem, amellyel a szerző a jelentéktelennek tűnő apró részletek felé fordul. Nabokov viszonya az apróságokhoz azonban egészen más, mint például – hogy két olyan író említsünk, akiknek műveiben a részletek szintén megkülönböztetett fontossággal bírnak – Prousté vagy Robbe-Grillet-é, és a különbségek forrása nemcsak Nabokov szövegeinek már első látásra nyilvánvaló stilizáltsága.

Az apró részletek, a természet legmúlандóbbnak ítélt finomságai (illatok, színek, ízek, formák) Proust számára egyrészt azért fontosak, mert nem konceptualizálhatók; érzékelésük a verbális szint alatt történik – s a szöveg fő mozgatórugóját képező emlékezés mindig valami félig öntudatlan, preverbális szférából indul. Az apró dolgok – a felszínek – jelentősége nem elsősorban bennük magukban, hanem szimbólum-jellegükben rejlik; annyiban fontosak, amennyiben egy mélyebb valóság létére utalnak. Egy köteg spárga vagy egy tavirózsa hihetetlenül részletező leírása így paradox módon éppen azt szolgálja, hogy a felszínek átlátszóvá váljanak, hogy rajtuk keresztül epifánikus módon feltáruljon egy magasabb létszféra üzenete, a tárgyak titkos lényege.

Robbe-Grillet szövegeiben nincs a dolgok mögött semmiféle titkos lényeg, felsőbbrendű valóság. A szinte fájdalmasan részletes leírások, a dolgok teljes jelentésnélküliségének ütközve, önmaguk körkörösébe fáradnak bele. Nem jutunk el általuk sehová; az egyetlen felfedezés, amelyhez a leírások elvezetnek, önmaguk értelmetlenségének felismerése.

Nabokovnál az apró részletek fontossága magukban a dolgokban rejlik, vagyis inkább azokban a konstellációkban, azokban a belső logikai viszonyokban, amelyekbe a dolgok önkéntelenül rendeződni látszanak – valamint abban, ahogy ezek a konstellációk, finom aszimmetriák a művészet forrásává válhatnak. A legtöbb Nabokov-hős figyel a dolgokat, és megpróbálja megfejtetni a bennük rejtőző logikát, a konstellációk értelmét – előlegezve ezzel a Nabokovot olvasók hermeneutikai tevékenységét is. Az apró részletek elrendeződésében kutatja a végső magyarázatot, abban a reményben, hogy renddé olvashatja az összevisszaságot. „Valami logikai szabálynak meg kellene már határozni a véletlenek azt a mennyiségét egy adott területen, amelytől kezdve immár nem véletlenek, hanem egy új igazság élő szövetét alkotják” – mondja Van Veen, az *Ada* című regény narrátora és főszereplője. Nabokov alakjai állandóan valami végső felismerés küszöbén toporognak – mintha bármely pillanatban feltárulhatna a kód, amely egyszer s mindenkorra megmagyarázza a dolgok logikáját –, még akkor is, ha ez a logika (mint például a magyarul valami okból *Végzetes végjáték*

címmel megjelent *Luzsin-védelem* esetében) fenyegető. A jelentés keresése leggyakrabban egy különleges rögeszme formájában nyilvánul meg; ez a rögeszme lehet a szereplőknek az a vágya, hogy saját magyarázatukat, fiktív rendjüket a valóságra kényszerítsék (Hermann Hermann a *Camera Obscurában*, Humbert Humbert a *Lolítában*, Charles Kinbote a *Sápadt tűzben*), az a kényszer, hogy tökéletesen megértsenek és birtokoljanak egy másik emberi lényt (Albert Albinus a *Camera obscurában*, a V. nevű narrátor a *Sebastian Knight igaz élettörténetében*, vagy Van Veen az *Adában*), de lehet – mint például Van Veen esetében – egy metafizikai fogalom (nevezetesen az idő) meghatározására tett elkeseredett kísérlet is.

A végső magyarázat keresése Nabokov regényeiben mindig ugyanúgy végződik. A „válasz” mindig ugyanaz: végső magyarázat nem létezik – a különbség abban van, hogy ezt nem minden szereplő érti meg. A kiváltságosak tábora igen szűk: közéjük tartozik Van Veen, Humbert Humbert, és talán John Shade a *Sápadt tűzben* és Tyimofej Pnin a *Pnin* című regényben. Az „abszolút kód” hiánya (a kifejezés a fizikus J.M. Jauchtól való) kudarcot és értelmetlenséget is jelenthet, Nabokov világában azonban a keresés kudarcra jelenti egyben annak sikerét is: az egyedüli, holtbiztos magyarázat után nincs értelme kutatni; fel kell adni a kérdésfeltevés módját, hogy megérthessük és értékelni tudjuk a kódok zavarba ejtő, mégis inspiráló sokaságát: „mivel a kód nem abszolút – írja Jauch –, az adatoknak ugyanabban a nyersanyagában több üzenet is rejtőzhet; így a kód megváltoztatásának egy nem kevésbé mélyértelmű üzenet lesz az eredménye, amely eddig csak mellékszöveg volt, és fordítva: egy új kód bevezetésével az előző üzenet elveszitheti jelentését. Minden kód a különböző, egymás kiegészítő nézőpontok közötti szabad választást tételez fel, amelyek közül mindegyik egyforma jogot formálhat a valóságra, ha már ezt a homályos szót vagyok kénytelen használni.” (Jauch megállapítása olyan, mintha a *Sápadt tűz* hermeneutikai olvasatán alapulna.) Az egyformán érvényes kódok hierarchia nélküli sokaságát joggal nevezhetjük káosznak; ám ha úgy tekintjük, mint a lehetséges válaszok sokféleségének rendszerét, amelyet nem zár rövidre egyetlen, minden kérdésre megfellebbezhetetlen választ kínáló magyarázat, talán a káosznak is meglehetnek a maga apró örömei: például az a felismerés, hogy a világ megfejtésének folyamata lezárhatatlan – s ez a felfedezés legalább annyira felszabadító, mint amennyire elszomorító élmény. „Eszedbe jutott már, hogy az effajta káosz a szépség és harmónia szerves része lehet?” – kérdi Douglas Hofstadter könyvének egy dialógusában az egyik szereplő. Ez a felfogás a legtöbb posztmodernnek nevezett írónál megtalálható (hasonló szellemű állásfoglalásokból kisebbfajta szöveggyűjtemény található Ihab Hassan (*The Postmodern Turn*) és Alan Wilde (*Horizons of Assent*) könyveiben. Ugyanez a felismerés áll a posztmodern detektívtörténetek mögött, amelyekben a rejtély megoldása épp a végső megoldás hiányának felismerése (pl. Thomas Pynchon *A negyvenkilences tétel kiáltása*, Robert Coover *Gerald's Party* – Gerald bulija –, vagy John Barth *Sabbatical* – Alkotószabadság – című műveiben).

A világ poliszémikusságának felfedezését Nabokov szereplőinél az jelenti, hogy lemondanak rögeszméikről. A *Lolítában* és az *Adában* például az a folyamat jelzi a változást, ahogyan egy nő iránt érzett önző imádat átalakul azzá, amit jobb kifejezés híján őszinte szeretetnek vagy szerelemnek nevezhetünk. Albert Albinus, Humbert Humbert vagy Van Veen különös, rögeszmeszerű szerelme egyébként meglepően sok rokon vonást mutat Swann Odette iránt érzett

rajongásával is; mindannyiuk imádatában zavarba ejtő módon keveredik a fizikai kéjvágy és az esztétikai élvezet. Humbert Humbert egy fiktív esztétikai fogalom, a nimfácska képzetét erőlteti rá Lolitára (az sem lehet egyébként véletlen, hogy Ada a cselekmény kezdetén szintén Lolita-korú, vagyis 12 éves); Swann, akinek érzékelése eleve esztétikailag kondicionált, minden ismerősét műalkotásokhoz hasonlítgatja: Odette például egy freskón látott nőalakra emlékezteti, s a nő iránt feltámadó szerelme is művészi hajlamainak következménye: „Odette kielégítette legfinomabb művészi kíváncsiságait”. Swannra és Humbert Humbertre egyaránt igaz Marcel megállapítása: „amit eddig esztétikai módon talált csak olyan szépek, azt mostan egy eleven nő eszméjére alkalmazta és testi előnyökké változtatta”. Az esztétikai igény és a kéjvágy így fonódik össze a másik lény teljes és tökéletes birtoklására tett kísérletben. Az effajta „szerelem” Swann, Humbert Humbert és Van Veen esetében is nyilvánvalóan metafizikai igényt is kielégít; Proustnál a szerelmi és a művészi élmény gyakori párhuzamba állítása (Swann esetében az Odette-szerelme a Vinteuil-sonátával fonódik össze) annak a magasabb szféra utáni vágyának a kifejeződése, amelyben a dolgok titkos lényege rejtőzik. Van Veen számára csak a szerelem önfeledt pillanataiban „hullajtja el a »valóság« az örökké viselt idézőjeleket”, s az így érzékelt közvetlen valóság „kizárólag Ada lényének általa érzékelt képétől függött”. A kiindulópont Swann, Albinus, Humbert Humbert és Van Veen esetében is valami testetlen vágy, rajongás, amely, amint egyetlen lényben inkarnálódni képes, önző vágygá válik, hogy – és ez természetesen lehetetlen – magába olvassza, teljesen birtokba vegye a másik lényt. Ilyen önmagából táplálkozó vágyat érez a gyermek Marcel is Gilberte iránt: „mélységes csüggedés fogott el, mert ez a sok irka-firka nem Gilberte-ről beszélt nekem, hisz Gilberte nem is látja majd őket, hanem csak az én vágyamról, amelyet tisztán személyesnek, fölöslegesnek, nem valóságosnak s tehetetlennek mutattak”.

Nabokov hősei közül Albinus egyáltalán nem ismeri fel saját vágyának önző értelmetlenségét és végső kegyetlenségét; Humbert Humbert, bár későn, de képes őszinte szeretetre a megcsúnyult, nimfácska-korból kinőtt, terhes Lolita iránt; Van Veen esetében pedig a felismerést egy másik lemondás kíséri: Van lemond arról a több évtizedes kutatásról, amelynek során az idő belső lényegét akarta megismerni (egyébként ez is tipikusan posztmodern gesztus: azért foglalkozunk a metafizikával, hogy aztán elfordulhassunk tőle – de foglalkozni kell vele, máskülönben az elfordulásnak sem lenne hitele). Az idő lényege utáni kutatás csúcspontja a regény negyedik fejezete, Van esszéje az idő természetéről, amely egyébként a híres, már a címében is paradoxont hordozó Borges-esszé kommentárjaként is olvasható („Az idő újabb cáfolata”). Az esszé – és egyben a kutatás – lezárása Ada megjegyzése; „Nem tudom – mondja –, nem tudom, megéri-e a fáradságot a kísérletezés, hogy felfedezzük ezeket a dolgokat. Azt tudhatjuk, mennyi az idő; azt is tudhatjuk, milyen az idő; de azt soha nem tudhatjuk, mi az idő. Az érzékeink egyszerűen nem alkalmasak arra, hogy észleljük. Olyan ez, mint –” – és itt ér véget a metafizikus keresés, egy befejezetlen hasonlattal, egy megoldatlan megoldással; eszünkbe juthat a nyitott szerkezetek gyakori alkalmazása a posztmodern szövegekben, de eszünkbe juthat Borges egyik meghatározási kísérlete is az esztétikai élményről: „talán egy-egy küszöbön álló – ám be nem következő – revelációnak eme közelségében rejlik az esztétikum” – és újra ott vagyunk a tipikus Nabokov-hős dilemmájánál, aki minden

pillanatban azt reméli, hogy feltáru előtte a dolgok belső logikája, hogy beavadják a történet menetébe, és megtudja, mi lesz a vége. Ezért panaszkodik Humbert Humbert is: „Figyelmeztetem az olvasót, ne gúnyolódjon se rajtam, se az elmém kábaságán. Könnyű neki, és nékem *most*, megfejteni a múltbeli végzetet. De az alakulófélben lévő végzet nem korrekt krimi, ahol mindössze az a feladat, hogy ne tévesszük szem elől a nyomra vezető jeleket”. A tipikus Nabokov-hős talán olyan, mint Ligijija, Hermann Hermann felesége (a *Kétségbeesés* című regényben), aki, hogy csillapíthatatlan kíváncsiságán felülkerekedjen, szétszedi az éppen olvasott krimi, a végét eldugja valahová, s aztán évekig bolyong a lakásban az elveszett befejezést keresve: „Olyan izgalmas volt, jaj, olyan izgalmas; bizonyísten meghalok, ha nem tudhatom meg...”

\*

A kereső, a dolgok logikáját fürkésző ember egyik fő képviselője Nabokovnál a kommentátor, aki a saját – többé-kevésbé fiktív – rendjét, értelmezését próbálja ráerőltetni az olvasott könyvekre. Az *Ada* magyarázó jegyzetei (szerzőjük bizonyos Vivian Darkbloom, vagyis Nabokov nevének anagrammája) gyakran rejtélyesebbek, mint maga a regény; a heroikus félreértelmezés tragédiája (és melleleg az irodalmi exegézis kitűnő paródiája) a *Sápadt tűz*, amelyben a kommentátor, a valószínűleg teljesen örült Charles Kinbote egy 27 oldalas vershez vagy 200 oldalnyi kommentárt ír; a magyarázat szerint a vers egy képzeletbeli ország (Zembla) történetéről és száműzött királyáról (vagyis Kinbotéről) szól, miközben a vers – néhány elhanyagolható utalást leszámítva – egészen más dolgokkal foglalkozik. Olyanok ezek a kommentárok, mint a 13. századi Zen-szerzetes, Mumon magyarázó megjegyzései az általa összegyűjtött koanokhoz, amelyek egy cseppet sem teszik világosabbá a költeményeket: a kommentár, amelynek tulajdonképpeni célja a megvilágosítás, így fordul saját ellentétébe: sokkal többet tudunk meg belőle a kommentátorról, mint a magyarázott műről vagy szerzőről. Az *ajándék* című regény (talán Nabokov legjobb regénye) egyik szereplője mondja: „Furcsa, hogy egész életemben a halálra gondoltam, és ha egyáltalán léteztem, csak egy könyv margóján éltem, amit soha nem tudtam elolvasni”. Talán szimbolikus jelentőségű annak az embernek az esete is, aki (ugyancsak *Az ajándékban*) naphosszat a könyvtárban ült, számára ismeretlen nyelvű (portugál, arameus) könyveket lapozgatott, s közben a lap szélére jegyzetelt. „Boldogság, bánat – felkiáltójelek *en marge*, miközben a szöveg jelentése teljesen ismeretlen”. Többen ezt a reménytelen kommentátort tekintik a tipikus Nabokov-hős megtestesítőjének, pedig létezik nála másféle bogarászás is: az, amelybe a kevés hagyományos értelemben vett rokonszenves Nabokov-hős egyike, Tyimofej Pnin van fülüg elmerülve. Pnin az orosz kultúra afféle Petit Histoire-jának megírását tervezgeti: apróságok, anekdoták, széljegyzet-tára lenne ez a mű, ám – ahogy Van Veen is lemond nagyszabású tervéről – Pnin tudja, hogy a nagy mű sohasem fog elkészülni; végteleníti a cédulázás boldog állapotát: obskurus lábjegyzetek alapján üdvözülten keresgéli a következő, még obskurusabb művet, hogy abban egy újabb, teljesen homályos munkára találjon hivatkozást: „Kutatása már rég belépett abba a varázslatos stádiumba, amikor a keresés már sokkal fontosabb, mint a végcél”.

Az abszolút kód hiányának felismerése Nabokov regényeiben az igazi művészet létrehozásának lényeges feltétele: a művészet számára nem más, mint a nemlétező végső rend családja másolata, valamiféle vigasz az abszolút kód hiányáért – hasonlóan minden más nyelvi fikcióhoz. A művészet tehát kísérletet sem tesz a valóság ábrázolására; Nabokov többször is hangoztatta mély megvetését a realista irodalom iránt: „a valóság az igazi művészetnek se nem tárgya, se nem alanya; az igazi művészet megteremti a saját valóságát, amelynek semmi köze a hétköznapi, közösségi valósághoz” (*Sápadt tűz*). A *Don Quijotéről* írott előadásainak előszavában ezt írja: „Jobban tennénk, ha nem követnénk el azt a végzetes hibát, hogy a regényekben az úgynevezett valóságos életet keressük”. Ezért mondhatja Van Veen is, hogy a hamiskártyázás „mára tiszta és absztrakt lett, s ezáltal valódi művészetté vált”. Amellett, hogy nem a valóságot tükrözi, a művészet semmiféle önmagán túli „mondanivalót” nem tartalmaz; Nabokov a *Fattyúzsineg* (Bend Sinister) című regénye előszavában írja: „Soha nem érdekelt az, amit társadalmi érdeklődésű irodalomnak neveznek... Nem vagyok szókimondó, nem vagyok provokatív, nem vagyok szatirikus. Nem vagyok didaktikus, sem allegorikus. A politika, a gazdaságtan, az atombombák, a primitív és absztrakt műformák, az egész Kelet, az olvadás jelei Szovjet-Oroszországban, az Emberiség Jövője, és így tovább: mindezek a lehető legteljesebb mértékben hidegen hagynak”. A művészet Nabokov szerint elsősorban csalás, megtévesztés. „Minden műalkotás csalás” – mondja Hermann Hermann; „A legcsodálatosabb dolgok a természetben és a művészetben csaláson alapozanak” (*Az ajándék*).

A csalás, a megtévesztés Nabokovnál a művészet létalapja. A megtévesztés lényege – szigorúan gyakorlati szempontból –, hogy az egyik dolog vagy lény olyanak akar látszani, mint a másik. Talán ezzel magyarázható Nabokov élénk érdeklődése a természet megtévesztő stratégiája, a mimikri iránt: „mert talán nincs is a természetben semmi annyira megbabonázóan isteni, mint azok a szellemes megtévesztések, amelyekre a legváratlanabb helyeken bukkanunk” (*Az ajándék*). A megtévesztés a természetben olykor megdöbbentő művészi tökéletességet eredményez, például a délibábnan, „ahol a természet, ez a páratlan csaló, tökéletes csodát hozott létre: a víz káprázata olyan tiszta volt, hogy visszatükröződtek benne a közelben álló valódi sziklák” (uo.). S ami a természet csalásaiban a legzavarbaejtőbb: néha szinte feleslegesen tökéletesek, s a mimikri tökélyét barokk pompával fejleszti ki „az utánzó álöltözetek művészi leleményessége, amely már nem magyarázható a létért folyó küzdelemmel,... s túl kifinomult ahhoz, hogy pusztán a véletlenszerűen felbukkanó, tollas, pikkelyes, vagy másféle ragadozók megtévesztésére szolgáljon” (uo.). Ez a művészi elegancia az, ami Nabokovot, az entomológust és a művészt, magával ragadja.

A mimikri, a megtévesztés az azonosság és a különbözőség játéka, a valóság különös megkettőződése. A megkettőződés sajátos formája a hasonmás, a doppelgänger, amely sok Nabokov-műben központi motívum: a *Kétségbeesés*, a *Lolita*, az *Ada*, a *Sápadt tűz* és egy sor elbeszélés kínálkozik példaként. Az egyik kritikus egyenesen azt írja, hogy a „világban, ahogyan azt Nabokov látja, a dolgok érdekessége, sőt a jelentősége is nagyrészt a hasonlóságban, az egyformaságban rejlik” (Lucy Maddox). A hasonmás-témának Nabokovnál (sok

más, a kérdés iránt érdeklődő íróval ellentétben) nem morális vagy lélektani jelentősége van; a doppelgänger nála nem egy szereplő jó vagy rossz, tudatos vagy tudattalan énjének megtestesítője, hanem sokkal inkább „tükörkép vagy utánzat, mégpedig nem ritkán parodisztikus utánzat, amely az eredeti rejtett tulajdonságait tárja fel” (R. Alter). A hasonmás-témát Nabokov többnyire esztétikai vagy művészi érdeklődéssel kezeli, s olyan kérdésekhez közeledik a segítségével, mint valóság és képzelet, művész és kritikus, művész és műalkotás viszonya; a hasonmások Nabokov esetében nem választhatók el a megtévesztés és megkettőződés művészi és filozófiai témájától. Ezt egyébként az is bizonyítja, hogy műveiben a duplikáció nem ér véget a szereplők hagyományos megkettőződésével: az *Adában* például a jelenség annyira általános, hogy a szereplőkön kívül megkettőződnek a jelenetek, az események, sőt a világ is teremt magának, mintegy alteregóként, egy másik bolygót.

A gondolat, hogy a művészet megtévesztés, számos posztmodern írónál visszhangzik (Kurt Vonnegut, Ronald Sukenick, Robert Coover és mások); az is közös vonás, hogy a művészetnek megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítanak a többi nyelvi fikcióval szemben: a művészet – ellentétben például a politikai vagy filozófiai szövegekkel – tudatában van önmaga csaló és csalóka jellegének (a gondolat egyébként tipikusan dekonstrukcionista, hasonló következtetésre jut például Paul de Man is). Jellemző, hogy Hegel, aki ugyancsak használta a művészet leírására a „megtévesztés” szót, még egészen más okból juttatott privilegizált helyet a művészi megtévesztésnek: „a művészet látszatának – írja – megvan az az előnye, hogy önmagánál többet jelent, és valami szellemire utal, aminek általa kell elképzelhetővé válnia”. Nabokovnál az irodalom már nem mutat önmagán túlra; magába fordul, és minduntalan jelzi is saját csalókaságát: „megtévesztésünk eszközét vizsgáljuk, nem a felismerések közegét” (F. Kermodé).

Ez a folyamat játszódik le Nabokov legnagyobb szabású vállalkozásában (s egyik legjobb regényében), az *Adában* is, amely az író filozófiai és esztétikai elképzeléseinek legteljesebb kifejtése, s egyben sikeres illusztrációja annak, ahogy egy regény a saját maga állította korlátokat is képes meghaladni.

Az *Ada* a legelső mondatától tudatában van megtévesztő voltának: a regény öntudatra ébredése annyira nyilvánvaló, hogy talán joggal nevezhetnénk „bűntudatnak” is. Az *Ada* mindvégig tisztában van azzal, hogy nyelvi konstrukcióként létezik, s ez a felismerés törvényszerűen vezet egy másik, nem kevésbé fájdalmas öndiagnózishoz: az *Ada*, mint nyelvi konstrukció, része a nyelvi konstrukciók nagyobb rendszerének – vagyis tudatában van saját intertextuális meghatározottságának. Aligha lehet kétséges, hogy a szöveg öntudatra ébredése szoros kapcsolatban van Nabokovnak a nyelvről vallott nézetével; az *Adában*, mint a többi regényében is, Nabokov a nyelvet – Wittgenstein szembeállítását kölcsönvéve – inkább tárgyként, mint szimbólumként használja; a szavak az *Adában* mindenekelőtt nyelvi elemek, amelyeket nem a valóság egyes darabjaira való vonatkoztatásuk határoz meg, hanem sokkal inkább fonetikai, morfológiai vagy etimológiai sajátosságaik.

A nyelv és a szöveg öntudata a regény minden szintjén érvényesül; valójában nem történik más, mint hogy a regényben eleve adottnak vett szintek közötti demarkációs vonalak egyre bizonytalanabbá válnak: a különböző rétegek egymásba játsása olykor a teljes összeolvadáshoz vezet. Az a tény, hogy a megnyugtatóan szilárdnak hitt határokkal elválasztott szintek egymásba olvadhatnak és összekeveredhetnek, automatikusan ahhoz a felismeréshez



vezet, hogy a körülhatárolt jelentésszintek hierarchikus rendszere talán nem feltétlenül érvényes: a regény végül (Roland Barthes kétségkívül nagy tetszéssel olvashatta) nem is hagyja, hogy az olvasó a jelentések szisztematikus, tetszetős hierarchiájába rendezze.

Nem meglepő tehát, hogy a szöveg legfontosabb szervező eleme (az ellenkező előjelű, ám végeredményben ugyancsak az ontológiai és értelmezési szintek megkérdőjelezését eredményező megkettőződés mellett) az összeolvadás, amely a történet szintjén a vérfertőzés forgalmában fejeződik ki: a regény cselekménye tulajdonképpen a két testvér, Ada és Van élethosszig tartó szerelmének története. Már az maga meglehetősen paradox ötlet, hogy egy „családrege” alcímű szöveg központi témája a vérfertőzés legyen, ami technikai értelemben nem más, mint egy előbb-utóbb a család pusztulásához vezető replikáció. Filozofikusabban szemlélve (s itt az elmélet ismét segítségére siet az eufemisztikus megfogalmazást keresőnek) az incesztus két olyan dolog (vagy lény) összeolvadása, amiknek (akiknek) távol kellene tartaniuk magukat egymástól (nem véletlenül szól Bosch szörnyeiről beszélve az *Ada* egyik szereplője „művészet és természettudomány vérfertőző kombinációról”). A vérfertőzés végeredményben egy rendszer (család) önpusztító túlfinomulásának, belülről bomlasztó „önreflexivitásának” szimbóluma lehet; olyan az incesztus — írja Anthony Burgess —, „mint egy könyv, amelyben minden mondat tautológia”. Egy családban olyan-nak tűnik a vérfertőzés, mint a művészetben a kizárólag önmagára visszautalni képes alkotás: „amikor az a képesség — írja D. Hofstadter —, hogy a rendszer önnön szerkezetét ábrázolja, elér egy kritikus pontot, az a halál csókja”. A történet vége ez, „a kommunikáció összeomlása, a káosz felelőtlen kultiválása” (Burgess), „az emberi fejlődés folyamatosságába való beavatkozás” (Nabokov), s így *Ada* sem lehet más, mint az utolsó családrege, a műfaj öngyilkos paródiája.

A logika a különböző ontológiai vagy értelmezési szintek összeolvadását és keveredését „összegabalyodott hierarchiának” vagy „különös huroknak” nevezi (hadd jegyezzem meg itt, hogy a „szint” szót — bár némi nyugtalansággal — továbbra is használni leszek kénytelen, s tagadhatatlan önkényességgel — gyakorlati okokból — három szintet különböztetek meg: a nyelv, a narráció és a történet szintjét). Érdeemes megfigyelni, hogy az *Ada* szövegében hogyan működik a szinteket összekuszáló „furcsa hurok”.

Az egyes síkok keveredésének kitűnő példája a dekonstruktív esszé, amelyet Van az időről ír; miközben gondolatban az esszét fogalmazza, Van a svájci Alpokban bolyong autójával, s minduntalan eltéved, rossz irányba indul. Egy alkalommal épp akkor gabalyodik bele egy különösen homályos mondatba, amikor autójával rossz kocsisorba áll. A kétféle úttévesztést Van egyetlen mondatban kommentálja: „Azt hiszem, jobb lesz, ha kihátrálok ebből a sorból”. (Ez egyébként jó példa arra is, amikor Nabokov egyidejűleg használ egy szót tárgyként és szimbólumként). Hasonló mondat fordul elő a regény elején: „Később Van és Ada találkozott az összekötő szakaszban — és meg is csókolták volna egymást a Regény Irodalomtörténeti Fejlődésének egy korábbi szakaszában”. A történet és a narráció síkja olvad össze abban a pillanatban, amikor a mesélésbe belefeledkezett narrátort egy hangos csattanás zökkenti ki a ritmusból: a történetben villámlott. Hasonló célt szolgál a számtalan szójáték és anagramma, amelyek oly gyakoriak, hogy a ravasz olvasó minden sajtóhibánál vagy új névnel lappangó szójátékot sejtve ragad le. Az anagrammák, szójátékok (és részben a

Nabokov által szintén nagyon kedvelt alliterációk) a szövegnek olyan helyei, ahol a nyelv önmagára irányítja a figyelmet; az írás (és olvasás) hagyományos, kauzális logikáját ilyenkor egy pillanatra a nyelv saját „fonetikai” vagy „etimológiai” logikája helyettesíti.

Az *Ada* egyéb metafiktív játéka is mind különböző jelentésszintek egybemosását eredményezik. Ilyen például a jelenetező technika: a regény szinte valamennyi fontos eseménye tudatosan és nyíltan aspirál a nagyjelenet státusára: minden jelenet végtelenül stilizált és irodalmias, és a szöveg mindent el is követ, hogy erre a tényre felhívja a figyelmet. Agondosan felépített művészi hatást — az olvasó hálásan feledkezik bele a regény világába — a narrátor mindig a legdrámaibb pillanatban töri meg, nehogy akár rövid időre is megfélekedzünk „megtévesztésünk eszközéről”. A testvérek első szerelmi légyottja alkalmával például („jelenet a Lángoló Pajtával”) a gondosan megkomponált „ágyjelenet” hatását a narrátor bizonyos testrészekre vonatkozó, zavarbaejtően oda nem illő tudományos szak kifejezésekkel teszi szándékosan tönkre, s ráadásul még kommentálja is saját eljárását: „Nemigen szükséges itt vagy másutt — volt már egy hasonló jelenet —, hogy egy aránylag tiszta stíluson foltot ejtsünk homályos anatómiai megjelölésekkel.”

Ugyanaz történik, csak még kiélezettebben, a regény egyik legtragikusabb jelenetében, amikor *Ada* és *Van* féltestvére, s szerencsétlen *Lucette*, aki reménytelenül szerelmes *Van*-be, a végső, durva elutasítás után öngyilkosságra készül. A feldúlt és szánakozó olvasó remegve várja, hogy eljőjön a katartikus pillanat, és a boldogtalan *Lucette* a tengerbe vesse magát, amikor a narrátor (vagyis a tragédia okozója) „belesül” az elbeszélésbe és közli az olvasóval, hogy nem találja a következő cédulát.

Az összegabalyodott hierarchia legszemléletesebb példája a regény helyszíne. Az *Ada* ugyanis valójában science fiction regény, amely az *Antiterra*, vagy más néven *Démonia* nevű bolygón játszódik. Az *Antiterra* különös világ, s különösségét jórészt annak köszönheti, hogy annyira hasonlít a mienkhez: mint a hasonmások esetében, a különbségek (az apró aszimmetriák) csak az általános hasonlóság kontextusában nyerik el jelentőségüket. Amikor *Ada* és *Van* először találkoznak, a démoniai naptár az 1884. évnél tart; a történet végig a pedantériáig következetes a dátumok pontosságában, ez a pontosság azonban csak növeli általános bizonytalanságérzetünket, amit az egyezések és különbségek varázslatos keveréke okoz. Az *Antiterra* földrajzi és történelmi viszonyai például alapjában véve nem egyeznek a mi földi körülményeinkkel, a nevek és a részletek mégis nagyjából ugyanazok; olyan ez a világ, mintha egyrészt bizonyos földi korszakok különböző részletei összekeveredtek volna egymással (a regény szereplőinek életmódja például a forradalom előtti Oroszország és a második világháború utáni Amerika viszonyainak vegyülete), másrészt pedig mintha a hasonló történelmi fordulópontoknál elágazott volna az idő, és az *Antiterrán* valahogy másképp alakultak volna a dolgok, mint itt nálunk. A történet első fele egy *Amerussia* nevű hatalmas országban játszódik, a „múlt” század vége felé — mindez azonban nem akadályozza meg a szereplőket abban, hogy a legnagyobb természetességgel használják a gépkocsit, a fényképezőgépet, a filmfelvételt, a repülőgépet, vagy hogy ugyanilyen természetességgel idézzenek írókat, akik ekkor (földi időszámítás szerint) még meg sem születtek. A talajt vesztett olvasó csak lassanként döbben rá, hogy mi okozza elhatalmasodó bizonytalanságérzetét: a zavartság oka a „valóság” (Nabokov a szót kizárólag

idézőjelben használta) különálló szintjeinek keveredése, amelynek az időbeli csúszások csak kísérőjelenségei. A Démonian az ódivatú nyitott hintó és a legmodernebb autósoda éppoly közönséges, mint a klepszidrofón (amit telefon helyett használnak az elektromosság betiltása óta) vagy a repülő szőnyeg, vagyis a földi valóság időben és térben elkülönült elemei egy szintre kerülnek egyszer egymással, másrészt a Földön csak képzeletben létező dolgokkal. Hasonló ontológiai keveredésről tanúskodik Ada és Van kamaszkori szerelme színhelyének, Ardis Hall paradicsomi parkjának flórája és faunája: a földi és földöntúli gyönyörök eme kertjében egymás mellett élnek a „valóságos” állatok és növények, valamint különféle kitalált lények, mint például a rendkívül irodalmias Chateaubriand-szúnyog (amelyet a szerző még meggyőző latin névvel is felruház), egy szerelmes természetű légyfajta (tudományos nevén *Serromyia amorata*), és olyan madárfajok, mint a Peterson-fajd és a Kínai Fal-sármány. Miután egy bevallottan irodalmi táj benépesítőivé, illetve nyelvi jelekké fokozódtak le (vagy avanszáltak), ontológiai szempontból a lények egyike sem magasabb rendű a másiknál. Démonia az a világ, ahol a tárgyakat és az állatokat mintegy „életre lehet képzelni”; valahogy így kel életre a narrátor névrokonának, a tizenöt évesen meghalt Eric Veenek „irányított álma” (ismét egy borgesi kifejezés, a *sueno dirigido*) a kifinomult és irodalmi bordélyházak (a nevük „floramor”) világméretű hálózatáról. Ha a megálmodója elpusztul, az életre álmódott dolog is hanyatlásnak indul; talán nem véletlen, hogy a regény legnyomasztóbb jelenete (Van anyjának öngyilkosságán és talán Lucette halálán kívül), amely a teljes és visszavonhatatlan pusztulás képeit mutatja, egy omladozó, nyomorúságos floramor leírása; a floramor megálmodója már rég halott, de Van, aki Adát álmodja mássá, mint amilyen, még életben tartja az álmát, miközben egy szurtos, szerencsétlen kis kurtizánt dédelget, az alábbi — meglehetősen humberti humberti-megállapítást teszi: „a romos villa már nyomaiban sem emlékeztetett Eric »irányított álmára«, de az a puha kis lény Van kétségbeesett ölelésében Ada volt”.

Az intertextualitás tudomásul vétele (öndiagnoízisa) az *Adában* — mint más, hasonló jellegű regényekben: Italo Calvino (*Ha egy téli éjszakán egy utazó*) vagy David Lodge (*A British Museum összedől*) stb. — a paródia és önparódia általános légkörében nyilvánul meg: már a legelső mondat (az *Anna Karenina* nyitó mondatának kitekert, parodisztikus változata) annak a vonakodó bele-törődésnek a jele, amellyel az *Ada* tudomásul veszi, hogy mint nyelvi konstrukció (és mint regényfikció) kikerülhetetlenül része a regényfikciók végtelen sorának. A szöveg állandó dialógust folytat a regényirodalom más alkotásaival; az intertextualitásnak ez a némileg kényszeredett elismerése nyilvánul meg az idézetek (köztük a szándékosan hibás idézetek) és utalások sonkaságában (ez utóbbiak leggyakrabban Tolsztoj, Puskin, Csehov, Chateaubriand, Borges és bizonyos Vladimir Nabokov műveire vonatkoznak), az egyes jelenetek szándékoltnan stilizált, nyíltan parodisztikus öntudatosságában, és a narratív technikák sajátos kezelésében: „Az *Ada* narratív szerkezete — írja Lucy Maddox — a regény hagyományos eszközeinek parodisztikus egyvelege, a műfaj fejlődésének afféle burleszk története”. A narráció eszközei az *Adában* mind tudatában vannak annak, hogy csak a „múlnak azokhoz a komor regényíróihoz illő üres formulák, akik azt hitték, hogy mindenre tudnak magyarázatot találni”. Egy pillanatig sem kétséges azonban, hogy a szerző roppant örömet leli „az ósdi narratív fordulatokkal való játszadozásban”. Az eredmény a parodisztikus játék és az

írás örömebe való belefeledkezés közötti finom egyensúly, amit Nabokovnak sikerül az egész regényben érvényesítenie.

Az intertextuális paródia a történet szintjén is működik: a legtöbb jelenet nyíltan igényt tart arra, hogy elfoglalja méltó helyét az irodalomtörténet hasonlójeleneteinek sorában. Ilyen például Lucette halála, a családi összejövetel (kitűnő Tolsztoj-paródia), a paradicsomi családi piknik, Van Veen párbaja („az a fajta egyéni ütközet, amelyet a legtöbb orosz regényíró leírt”), vagy az a jelenet, amelyben az ifjú hős megérkezik jövődó boldogságának színhelyére, az Ardis kastélyba; miközben Van az egyre irodalmiasabbá váló tájon át közelgett a kastélyhoz, az út mentén „madarak és más állatok énekeltek”, majd váratlanul „feltűnt a romantikus kastély a régi regények lágy lejtőjének tetején”. A hőst egy kirívóan irodalmi főkomornyik fogadja, a csupa regénytörténeti közhelyet felvonultató cselédsereg képviselője, akik között ott található például egy Price nevű alkalmazott, a „tipikus, túl tipikus családi szolga”.

Az *Ada* (talán ez az előbbieken alapján nyilvánvaló) kitűnően megszerkesztett, rendkívül szórakoztató és kifinomult regény, amely lelkiismeretesen felvonultatja az összes posztmodern jegyet, kitűnő terepet kínálva így az ilyenekre vadászó kritikuskak. Az *Ada* saját bevallása szerint „logikai szerelmi történet” — s ez a kifejezés Nabokov művészetének arra a vonására irányítja a figyelmet, amely első olvasásra talán a legszembetűnőbb, s a Nabokovról kialakult kép (inkább mítosz) fő alkotóeleme: ő a hidegfejű, intellektuális író, aki a konstruálásban (és dekonstruálásban) leli örömeit, és kajánul figyel, amint az olvasók bele-sétálnak a gondosan odakészített csapdába. Ezt látszik bizonyítani az a tény is, hogy Nabokov legalább öt regénye detektívtörténetként is olvasható (*Kétségbeesés; A szem; A Luzsin-védelem; Lolita; Sápadt tűz; Sebastian Knight igaz élettörténete*). Maga Nabokov is mindent elkövetett, hogy táplálja a róla kialakult mítoszt: Poe-hoz hasonlóan gyakran utal arra, hogy könyvei hidegfejű számítás eredményei; a *Dicsőség* és a *Luzsin-védelem* előszavában például egy-egy sakkfeladvány megkomponálásához hasonlítja a regények megírását, *Az ajándékban* pedig részletesen ki is fejti a művészet és a sakk közötti szoros hasonlóságot.

Az esztétikai krimik írójának, a hidegfejű sakknagymesternek a képe azonban nem képes megmagyarázni azt a hatást, amit Nabokov legjobb művei keltenek az olvasóban. Az *Adában* is van még egy hurok az összegabalyodott hierarchiában, amitől a regény (kétségbevonhatatlan logikussága mellett) valahogy „nagyon obszcén, nagyon tragikus és rettentően mulatságos” — vagyis több, mint logikai játék vagy öngúnyoló paródia. Hogy egy olyan regény, amely belülről bomlasztja fel saját magát, érzelmileg és (Nabokov esetében ellentmondásos szó) erkölcsileg is meggyőző lehessen, még egy utolsó „dekonstruktív” mozzanatra van szükség. Az *Ada* végső soron önmagáról szól: arról, ahogy egy nyíltan önparadizisztikus regény túllép saját meddő „üzenetén”, ahogy a művészi megformálás ereje által megteremtí saját referenciális rendszerét, miközben nyelve szimbólumként is újra funkcionálni kezd.

„A régi elbeszélő fordulatokat — mondja Van Veen — csak nagyon nagy és nagyon embertelen művészeknek szabad parodizálni.” Olyan művészeknek, akik tudatában vannak a művészet kikerülhetetlenül megtévesztő jellegének, mindazonáltal képesek túllépni a paródián és a játékon. És ez az egyetlen lépcsőfok, ahol Nabokov valami hierarchiát csempész be immár láthatóan nem is olyan végtelenül relativisztikus rendszerébe. Mégis van egy kritérium, amely — még ha a végső magyarázat lehetőségét nem is lopja vissza —, különbséget

tesz a valóság megfejtéséért versengő kódok között: az esztétikai kritérium (s ez újabb rokon vonás Nabokov és Borges gondolkodásában). A művész, bár nem feledkezik meg a regény belső és külső korlátozottságáról, mégis túl tud lépni rajtuk — egyszerűen azért, hogy rendkívüli képességekkel rendelkezik (s itt mintha visszacsengene valami a romantikus-modernista művészfelfogásból). A művész rendelkezik azzal, amit Nabokov „Harmadik látásnak” nevez, vagyis „egyéni, varázslatosan részletes képzelettel. Ez a képzelet a valóság különleges érzékelésén alapszik: a művész különösen érzékeny „a közvetlen részletek sajátos megrázkódtatására” — és itt van az a pont, ahol az apró részletek, jelentéktelen dolgok fontossága más szempontból is nyilvánvalóvá válik. Talán ez a válasz arra a kérdésre is, hogy mi olyan rendkívüli a Nabokov-regényekben minduntalan előkerülő pillangókban: valószínűleg ő az egyetlen író, aki valóban alaposan megfigyeli és leírja a lepkéket, hernyókat és egyéb rovarokat; a pillangó Nabokovnál nem szimbólum vagy allegória, hanem egyszerűen lepke — ám ettől egyáltalán nem kevésbé csodálatos. Egy madár hangja, egy virágillata, egy lepke lebbenése — „együtt más madarakkal, növényekkel és lepkékkel: ezt kell meghallani, érezni és látni a halál és a forró szépség fátylán át — mondja Ada —. És ami a legfontosabb: akkor és ott érzékelnünk a szépséget”. Jellemző, hogy egy pillanatra sem a valóság megjelenítéséről van szó; ami megjeleníthető belőle, az kizárólag a szépség. Van is nagyon jól tudja, hogy az érzékelés eleve torzít: „az érzékelés alatt a pillanat csak azért változik, mert én magam a triviális metamorfózis szüntelen állapotában vagyok”. A benyomások pontos rekonstrukcióját megakadályozza „azoknak a finom hidaknak a rendszere, amelyeken az érzékek áthaladnak... a membrán és az agy között, és amely mindig is emlék volt és lesz, már születésének pillanatában is”. Élményeink eleve „kikerülhetetlenül stilizált formában” jelennek meg előttünk: az emlékezet stilizálja, esztétizálja a múltat, kauzális történetekbe rendezi az eseményeket, s ezáltal megfoghatóbbá válik, mint a jelen. Nabokov alakjai annak a szüntelen kísérletezésnek az áldozatai, amellyel a „jelen homályos valóságát” próbálják valahogy összehangolni „az emlékezés megkérdőjelezhetetlen valóságával.” Proust is azt írta, hogy a „valóság csak az emlékezetben formálódik”, az ő számára azonban ez a mondat még egészen mást jelentett. Marcel szemében a múlt diszkrét pillanatokból áll, amelyeket a helyes módszerű emlékezés által újjá lehet teremteni, mintegy kiemelni az időből valami magasabb szférába, és ott önmagában szemlélni. Nabokovnál a múlt pillanatai soha nem teremthetők újra teljes valóságukban: Van Veen, amikor az idő lényegét akarja felderíteni, nem az időn kívülre kíván kerülni — épp fordítva: közvetlenül akarja érzékelnünk az időt, mint bármilyen más érzéki benyomást. Jellemző, hogy a Paradicsom, amelyet Marcel keres, a gyermekkor, az ártatlanság valódi paradicsoma; Van Veen számára az elveszett paradicsom egy sohasem létezett, kamaszkorában kitalált és azóta többszörösen átészétizált édenkert, amely már kitalálásának pillanatában sem volt az ártatlanság otthona (nem véletlen, hogy Alan Wilde a posztmodern ironia — ő „szuszpenzív ironiának” nevezi — legfontosabb jellemzőjeként azt jelöli meg, hogy ez az ironia már eleve lemond a paradicsom kereséséről). Nabokov hősei a már születése pillanatában átészétizált múlt és a homályos, mindig csak egyetlen pillanatra létező jelen között vergődnek; a stilizáló emlékezésnek Nabokovnál a legjellemzőbb formája a nosztalgia. „Idősebb embereknél — írja egyik elbeszélésében —, akik nemcsak hazájukon, de saját életükön is kívülrekedtek, a nosztalgia különösen összetett szervvé fejlődhet,

amely folyamatosan működik és kiválasztása mindazért kárpótol, ami elveszett; másrészt a lélek végzetes daganatává is válhat, ami fájdalmassá teszi a lélegzetvételt, az alvást és a könnyed külföldiekkel való érintkezést.” („Lik”) Az emlékezet, a nosztalgia a művészethez hasonlít: egyformán szerepet kap benne az átéltség pátosza és a közvetítő közegek eredményezte távolságtartó ironia és stilizáltság. Ekképp az emlékezés a művészi alkotás stilizáló folyamatának első lépcsőfokát is jelenti. Az emléket a regényben tovább stilizálja a képzelet (a „harmadik látás”) és a nyelvi megformálás, ami az egyik legfontosabb összetevő: ezek együtt alkotják „az irodalmi stílus eredetiségét, ami az igazi író egyedüli tisztességét jelenti” (Ada). Az író becsületessége tehát morálisból esztétikai kategóriává válik, vagy épp fordítva: az esztétikai kategória olyan hatalmas, hogy magába foglalja az erkölcsi kategóriát is. Ebben a kontextusban érdemes olvasni Nabokov gyakran idézett kijelentését a *Lolita* utószavában: „Számomra egy regény csak annyiban létezik, amennyiben — hogy nevén nevezzem — esztétikai gyönyörűséget nyújt számomra, vagyis olyan létérzetet, mely valahogy, valahol kapcsolatban áll más létállapotokkal, melyekben a művészet (kíváncsiság, gyöngédség, kedvesség, mámor) a norma”. A hagyományosnak mondható erkölcsi kategóriák (gyöngédség, kedvesség) tehát az esztétikai szférán belül, annak részeként nyerne új jelentést.

Igy válhat az *Ada* szándékoltan fikatív és önbomlasztó világa valahogy, valahol a mi világunkká is; ez az oka annak, hogy az intertextualitásuktól megbénított papírfigurák mégis szert tesznek valami árnyéklétre, tovább kuszálva ezáltal a regény valóság- és értelmezés-szintjeit. Az összegabalyodott hierarchia utolsó csavarodásának metaforája a regényben a Terra bolygó; a Terra — mint azt igen hamar megtudjuk — fogalom; képzeletbeli bolygó, kollektív delírium, ami csak néhány órált megbomlott elméjében létezik. Történelmi és földrajzi viszonyai számos hasonlóságot mutatnak a Démoniaival — de inkább a mi földi viszonyaink paródiájának tekinthetők. Húszéves korában Van Veen, a művészhajlamú pszichiáter, regényt ír a nemlétező bolygóról, amelyhez a Terra történelmének leírásához szükséges anyagot betegei képzelméiből gyűjti össze. Vagy harminc év elteltével egy zseniális francia rendező filmet készít Van elfeledett regényéből. A film minden tekintetben óriási siker: annyira meggyőző eszközökkel dolgozik, hogy a Terra bolygó materializálódni kezd, s ez a folyamat egyre egyetemesebbé válik; a terrai valóság kezdi kiszorítani a Démonia igazi valóságát: „a démoniai valóság véletlenszerű illúzióvá zsugorodott”. A Terra történelme fokozatosan elhomályosítja az Antiterra múltját (az egyik fikatív múlt a másik, valamivel kevésbé fikatív multat), valahogy úgy, mint ahogy a Borges-novellában a csak obskurus könyvekben létező Tlön bolygó valósága behatol a földi valóságba és kezdi azt kiszorítani. A Terra bolygó egy fikatív szereplők lázálmaiból összeállított regény alapján készült filmből materializálódik. Az *Adában* a saját fikatív természetükkel is tisztában lévő, egy kitalált bolygón élő szereplők egy fikatív szereplő emlékirataiból lépnek ki. Olyasmit érzünk, mint amikor az ifjú Van Veen artistamutatványáról olvasunk; Van Mascodagama néven lépett fel angliai szórakozóhelyeken, s produkciója mindig ugyanúgy kezdődött: köpenybe burkolózva, álarchan szaladt ki a színpadra, egy darabig fel-alá sétál, majd hirtelen a fejére áll és a fején szökdel. Aztán lerántja magáról a maszkot és a köpenyt, s kiderül, hogy az előbb járt csizmába bújtatott kezén, és most áll egyenesen. A nézőknek — és az olvasóknak — gyors egymásutánban kell

módosítaniuk befogadói helyzetükön: lassan elveszítik valóságérzetüket, mégis szinte örömmel tűrik, hogy kihúzzák a lábuk alól a talajt. A valóság fogalma hirtelen képlékennyé, bizonytalanává válik — mint Nabokov legjobb regényeiben. Humbert Humbert, Charles Kinbote és Lucette Veen ekként élhetik árnyéklétüket, amelyet Nabokov a szánalomnak, pátosznak és iróniának azzal a rá annyira jellemző vegyülékével figyel. Humbert, Humbert, Kinbote és Lucette a regény összegabalyodott hierarchiájának, a különös hurkoknak köszönhetik létüket, amelyek létezését — mint Douglas Hofstadter írja — akkor tapasztaljuk, amikor „egy hierarchikus rendszer szintjein felfelé (vagy lefelé) haladva, váratlanul pontosan ugyanott találjuk magunkat, ahonnan elindultunk”.

GERLICZKI ANDRÁS

## A megértő mód írója

TOLNAI OTTÓ PRÓZÁJÁRÓL

Tollak, lemezek, gombostűk, szivacsok, halcsontvázak az emlékezet polcain: *Catalogus Rerum*. A lélek katalógusa, a meg nem írható, a sohasem teljes. Vázlat az útról, melynek eleje van (ha van), de vége nincs. Törvényt, rendező elvet hiába keresnénk. Tárgyakat találunk (növények, állatok, emberek érintik-érzik őket), *létük* a törvény. A mű, mely rájuk emlékezik: az eszményi érzékelés. Tolnai Ottót a szeretet teszi művésszé. A szeretet, vagyis az érzékenység. A létezőkhöz fűződő átgondolt viszony, a látás, a hallás, a tapintás, a szaglás, az ízelet. Mindez a *Homorú versek* lapjain, a versek közötti csöndben érlelődik. A külvilág intenzív befogadásának, az érzékek rendezésének igénye egy időre hallgatást idéz elő, az így születő csönd azonban a *Sirálymellcsonttal* kezdődően közel két évtizeden át a Tolnai-művek egyik lényeges alkotóeleme. A kortárs kritika bizonytalan, montázsról, fragmentumról, rejtett jelentésről beszél, anyaghiánynak véli a tárgyak közötti viszonyban észlelhető különleges anyagot, a csöndet. Elveszti önbizalmát a művel és szerzővel *kommunikálni* kívánó olvasó is. Értelmezni, dekódolni szeretné azt a szöveget, melynek tárgyszerűsége érzelmi-tudati kölcsönhatást kíván.

A Prózaíró Tolnai kezdettől fogva személyes élménykörben mozog. Tudatosan ügyel arra, hogy a művében ábrázolt tárgyiasságok, jellemek, helyszínek mindegyike számára elérhető közelségben legyen. Az író számára oly kedves, szinte már tapintható tárgyak a legbiztosabb pillérei a világosságra és áttekinthetőségre törekvő kompozíciónak. A *Rovarház* című regény elvontabb szövegvilágát is konkrét és „körüljárható” elemekből állítja össze a szerző. A szállodai szoba, a kisváros, a rovarház méreteiben ugyan nem, de a benne lezajló cselekvéssorok érvényét tekintve metaforikussá bővül. Az anyagszerű megjelenés, a határozott körvonalak a mű kontextusában képlékennyé válnak. A létrejött szemantikai tágasság észrevehetően ellensúlyozza az epikus tér-idő beszűkülését. A teremtett regényvilág szubjektív emberi méretekre korlátozódik,