

Játékvonalak összjátéka

SZABÓ TÜNDE

*„... mi történik, amikor a mogorva olvasó
egyszer csak találkozik a napfényes könyvvel.
Először is elillan a mogorva hangulata, s aztán,
hipp-hopp, máris részese a játéknak ő is.”
(Nabokov)*

Persze ismételten le lehetne írni, hogy Vladimir Nabokov hidegrázósan távol tartotta magát attól, hogy társadalmi-történelmi képet fessen egy korról, hogy didaktikai szándékkal felhívja a figyelmet a 20. században megesett igazságtalanságokra, hogy a valóságot ábrázolja, hogy az irodalmat a nép szolgálatába állítsa. Hasonlóképpen azt is hozzá lehetne fűzni, finomkodva, hogy ez mégiscsak sarkítás, hiszen például a *Baljós kanyar* mi egyébről szól, ha nem egy groteszk rendőrállamról. Nabokov általában véve valóban nem a kommunizmus és a fasiszmus megrajzolására vállalkozott, az azonban tény, hogy el akarta érni, az olvasók egy asszociációs játék eredményeként éppúgy bohózatnak, parodisztikusnak lássák ezeket a burjánzásokat, mint ahogy szerinte látni kell.

Tulajdonképpen ennek a kérdésnek a mentén is lehetne tárgyalni Nabokov írásait, világát, elbeszéléseit, regényeit. Meddő vita folytatható arról, hogy steril, önérzetes, elefántsonttoronyba zárt esztéta, dekonstrukciós textusíró vagy inkább a társadalmi mozgásokra, változásokra folyamatosan, érzékenyen rezonáló emigráns irodalmár. Azonban ez a fajta kérdésfeltevés megátolhat abban, hogy odaférjünk a tulajdonképpeni, öntudatra ébredt nabokovi szövegekhez, amelyek felmutatják a 20. század közepén születő dekonstrukciós regény hogyanját, valamint a szövegstruktúra megváltozásáról referálnak. Úgy gondolom, nem az az igazán izgalmas kérdés, hogy hogyan festi meg, és megfesti-e egyáltalán a századforduló Oroszországát, a húszas

évek Berlinét, a harmincas évek Párizsát, majd egy emigráns világot Amerikában, fasisztákat, bolsevikokat, trockistákat, kapitalistákat. Ez a kérdés talán könnyűszerrel lezárható: Nabokov szemében a történelem a látszat látszata, amelyre nem kíván időt fecsérelni (Danilo Kis). (Azt vallotta a *Baljós kanyar* előszavában, hogy éppoly elhanyagolható a kor hatása könyveire, mint könyvei hatása a korra. „Engem sohasem érdekelt az, amit társadalmi töltésű irodalomnak neveznek. Én nem vagyok »összinte«, nem vagyok »provokatív«, nem vagyok »szatirikus«. Nem kenyerem sem a didaktika, sem az allegória. A politika és a közgazdaságtan, az atombombák, a primitív és az absztrakt művészi formák, az egész Kelet, az »olvadás« jelei a Szovjetunióban, az Emberiség Jövője és így tovább – mindez engem tökéletesen hidegen hagy.”) Inkább az az írásai olvasása kapcsán minduntalan visszatérő kérdés, hogy mi szervezte egyé szövegeit, és az összes írást egy regénnyé, hogyan alkotta meg a metaregényt, mi ennek logikája, az öntudatra ébredt szöveg-szövet hogyan haladja meg önmagát. Mi a szöveg struktúrája, az írás aktusa, valamint hogyan kapcsolódik mindez egy dekonstrukciós magatartáshoz?

Az irodalom, a szövegépítkezés lényegét Nabokov a játékban látta, így írásai elemzésének is ez lesz központi fogalma, amennyiben játékesztétikáját kívánjuk megragadni. Elcsépeltnek tűnhet, de mégis a legeltaláltabb összefoglalása a nabokovi esztétikának az, amelyet Dosztojevszkij-előadásába csempészett. „...a művészi alkotás vizsgálatakor mindig tekintetbe kell vennünk, hogy a művészet isteni játék. Ez a két tényező – az »istenti« és a »játék« – egyenlő fontosságú. A művészet isteni, mert az ember a művészetnek köszönhetően – igazi, teljes jogú teremtővé válva – tud a lehető legközelebb jutni Istenhez. S amellet játék, mert csak addig marad művészet, amíg emlékszünk rá, hogy ami előttünk játszódik, az végeredményben csak kitaláció.” (Vladimir Nabokov: *Előadások az orosz irodalomról*)

Játékszabályok

„A lét lényege maga a játék.”

(Heidegger)

Nabokov szerint a világ potenciális irodalom, amelynek szervező ereje maga a játék. Valójában mit jelent ez? Bármi csak annyiban van, amennyiben szöveggént strukturálódik? És ismét kísért Derrida, valamint két ismert mondata: „Nincs szövegenkívüli”, „Nincs semmi a szövegen kívül”. Ami azonban nem azt jelenti, hogy egyenlőségjelet vonhatnánk a szöveg és a világ között, vagy hogy tagadná a valóságot, hanem inkább a textus szövegbeliségét jelölik. A textus szövegszerűsége a játéktér felszabadítását jelenti, a szövegek egymásba játszását, a köztük lévő átjárhatóságot, a szövegtípusok, stílusok, témák keveredését.

„...a szöveg fogalmát általánosítottam, hogy mint szöveg éppúgy jelentsen egy intézményt, mint egy politikai szituációt, egy testet, egy táncot stb., ami nyilvánvaló félreértésekre adott alkalmat, hiszen azzal vádoltak, hogy mindent textualizálok, az egész világot egy könyvbe dugom, ami nyilvánvalóan abszurd.” (Jacques Derrida: „...az igazság iránti érdeklődés”) Éppígy Nabokov sem realista, abban az értelemben, hogy ha a világ maga irodalom, akkor az irodalom a lejegyzett valóság. Egy megnyitott mozgástérben szövegei végtelen sort alkotva írónak egymásba, így képezve regényei egy regényt, amelynek szereplői ki, be, valamint átsétálnak a különböző szövegvilágok között. Ildomos felszámolni a metaregény fogalmát, mivel ez a dimenzió tulajdonképpen beleíródik a szövegbe, tehát nem valami fölöttes, általános, összefoglaló. A nabokovi textus csak azokkal a cselekvésekkel együtt egész, amelyek megtörténnek a szöveg alakulásakor, és amelynek megragadása fel-felvillan egy folyamatos dimenziójáték során. (Természetesen ez felveti a hely kérdését. Hol található az alkotó, és hogyan ragadható meg, hiszen mindig marad valami a textualitáson kívül, ami nem feltétlenül jelent egy valaholt, egy helyet. A későbbiekben lejegyzem Nabokov egy erre vonatkozó hasonlatát, amely az alkotás folyamatának végérvényes megragadhatóságát próbálja hasonló módon megfoghatatlanul megrajzolni.) „A posztmodern regényekbe bekerül saját értelmezésük, keletkezésük és befogadásuk története” (Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*).

Ugyanakkor Vladimir Nabokov textusa megkettőződése, megsokszorozódása korábbi szövegeknek; korlátlanul használja az idézeteket, neveket, címeket, és alakítja át, játssza bele az író szövegbe, éppúgy, ahogy Pnyin odaadott a mosógépnek egy földes, fűfoltos tornacipőt játszani, majd nézte, hogyan kerül elő külön-külön a vászon felsőrész és a gumitalp (Vladimir Nabokov: *Pnyin professzor*). (Goretity, például, Nabokov *Végzetes végjáték [Luzsin-védelem]* című regényében csupán a Luzsin és leendő felesége közti szerelem motívumából hat utalást olvasott ki. „Luzsin olyan ügyetlenül udvarol névtelen hölgyének, mint Oblomov Olgának. A lány szüleinél pontosan olyan esetlenül viselkedik, mint Miskin herceg Japancsinéknál. [...] A hölgy anyja pontosan olyan szeszélyesen bánik leányával, mint Puskin *A pikk dáma* című elbeszélésében az öreg grófnő a szegény rokon lánnyal, Lizavetával. [...] Luzsin kedvese bevallottan olyan erős akaratú, a szerelemben kezdeményező nő, mint Turgenyev hősei. [...] A hölgy, mármint Luzsin felesége megpróbálja ugyanúgy »normális« emberré formálni, megóvni zseniálisnak vélt, de örültségbe torkolló szellemi tevékenységétől Luzsint, mint *A fekete barát* Tányája tette Kovrinnal. És végül a lány éppen úgy égi asszony, isteni bölcsesség, Szophia lesz, mint Blok *Szépséges hölgy-e.*”) (Goretity József: *Vladimir Nabokov*

kísérlete egy regényírási modell megalkotására) Tehát ezek a szövegek vállaltan, kissé kérkedve, látványosan idegen szövegekből épülnek fel. Így tehát írásai mozaikjátékok, amelyeket az olvasónak kell összeraknia, azonban egy csavarással megtörténik az ironikus játék a szövegjátékkal, hiszen ha valaki egy hasonló magatartásra, szövegolvasásra felkészülten veszi kézbe ezeket a szövegeket, akkor sajnálatra méltó játékszerré degradálódik. Mit jelent a potenciális irodalom? Hogy a világ önmagában művészi alkotás, és valakinek le kellene jegyeznie? Úgy, ahogy John Updike írja Nabokov kapcsán? „...számára a világ – a művészet nyersanyaga – maga is művészi alkotás, olyannyira képzeletbeli és illuzórikus, hogy szinte azt mondja, remekművet akár levegőből is lehet szőni, a művész uralkodói akaratának pusztá aktusával” (John Updike: *Nabokov előadásairól*). Ez a pusztá aktus azonban nem egyéb, mint egy olyan struktúrát felépíteni, amely a játék logikáján alapszik, és az Én köré szerveződik. Tulajdonképpen minduntalan önmagát vetíti ki, azaz „legtöbbre becsült énje” áll a struktúra középpontjában. A szövegjáték mindig úgy alakul Nabokovnál, hogy fülön csípi saját magát az alkotás momentumában, és ezt a folyamatot belevetíti az írásba, azonban ez „nem az elbeszélő-szerző direkt kiszólásaiban valósul meg; nem arról van tehát szó, hogy bepillantást engedne mintegy a „regénycsinálás” kulisszái mögé; Nabokov regényében mindez áttételesebben „rafináltabban”, játékosabban történik” (Goretity József: *Nabokov kísérlete egy regényírási modell megalkotására*).

A logocentrikus nyugati gondolkodás, a klasszikus ismeretelmélet struktúrafogalmát ugyanezzel a játék-fogalommal dekonstruálja Jacques Derrida, és hasonló szövegszerkezethez jut Nabokov is játék-esztétikája kidolgozása során. *A struktúra, a jel és a játék a humán tudományok diskurzusában* című írásában Derrida a végére jár a megmerevedett tudástípusok feloldásának. Szerinte alapvetően a struktúra *rendező* elvét, középpontját kell átértelmezni; rehabilitálni kell a játékot mint rendező elvet, amely felmutatja a kiszámíthatatlan és előre nem látható mozgásokat (Orbán Jolán). Hiszen ez mindvégig jelen volt, hatott, a struktúra mozgását biztosította, csak hogy elfedte, semlegesítette egy olyan középpont kijelölése, amely egyszerre képezte a struktúra alapját és eredetét, irányt szabott, valamint korlátozta egy szervezőelv segítségével a struktúra játékát. Természetesen a struktúra nem képzelhető el középpont nélkül – jegyzi meg Derrida –, és a klasszikus gondolkodásmód szerint ez a középpont nem alakulhat át, itt a tartalmak, összetevők nem váltakozhatnak, a vezérlőpont-ra nem érvényesek a struktúramozgások. „A centrált struktúra fogalma valójában azonos a megalapozott játék fogalmával, mely egyfajta, a játék hatóköréből kivont fundamentális mozdulatlan-ságra és megnyugtató bizonyosságra épül. Ez a bizonyosság úrrá

lehet a szorongáson, mely abból fakad, hogy úgy érezzük: magával ragad a játék, részesei lettünk, mintegy játékból beléptünk a játékba” (Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék a humán tudományok diskurzusában*). A struktúra újragondolásakor azonban kiderült, a középpont nem a jelenlét egy formája, ennek nincs egy jól rögzített helye, sőt inkább helytelen, szerepe azonban van, és a nem létező helyen folyamatosan váltakoznak az egymást helyettesítő jelek. Így már nem beszélhetünk a szó kezdeti értelmében vett struktúráról, hiszen minden egy olyan rendszerré válik, amelyben a középpont sosincs jelen, és ez maga a nyelv.

Visszatérve Nabokov szöveg-„struktúrájához”, a középpont kérdését vizsgálva elmondhatjuk, hogy ez a „legtöbbre becsült én” egy soha jelen lenni nem tudó szervező erő. Bár megpróbáltam távol tartani Freudot ettől a diskurzustól – talán azért, hogy ne kelljen a Nabokov és a pszichoanalízis közti viszonyt tárgyalni, amely valamilyen szempontból ismét egy meddő vita volna, hiszen tudott dolog, hogy expliciten kigúnyolta, parodizálta, megvetette, elutasította Freudot, aki, szerinte, egy kollektivistá, totális nemi mítoszt (M. Nagy Miklós) alakított ki, odáig feszítve a megvetést és az elhatárolódást, hogy azon töprengett, ráírja-e minden könyvére: „Freudistáknak tilos a belépés”; ugyanakkor sokszor kísért az olvasatokban, kritikákban a pszichoanalitikus magatartás, fel-felvillan, hogy abból fakadnak az említett szerző elleni kirohanások, hogy tulajdonképpen soha nem tudta végérvényesen elutasítani Freud elméletét –, az Én jelenlétének kérdésköre kapcsán óhatatlanul belép a képbe. Freud dolgozta ki az én jelenlétének, az öntudatnak, önazonosságának, az én birtokbavételnek kritikáját. A freudi elméletben megváltozik a személy fogalma, amely elveszti egyjelentésű identitását, és fény vetül létmodalitására, az elrejtettségre. A személynek nincsen egy jól körülhatárolható, feltárható és leírható stabil centruma. A felismerést követően illúzióként teteleződik az egységes személy, amelynek „végpontja” sosem tárható fel, hiszen minden végpontnak hitt mögött újabb végpont mutatkozik (Bókay Antal). Következzék Nabokov egy erre rímelő meglátása, amely ugyanígy az Én megragadhatatlanságát rajzolja meg: „... észreveszi, hogy valami még mindig hiányzik, a saját énje. Így hát önmagát is belehelyezi. De egy „én” megint csak kívül marad, és így tovább, a kivetítések végtelen sorában, mint azokon a hirdetésekben, ahol egy lány tart egy képet saját magáról, amin tart egy képet saját magáról, amin tart egy képet, és csak a nyomtatás durvasága miatt nem tudjuk a szemünkkel tovább kivenni a végtelenségig” (Vladimir Nabokov: *Végső evidencia*).

A játékmester

„Végeredményben csak a szerző személyes élvezete számít.”
(Nabokov)

Első látásra egy mindentudó, minden(re)ható narrátorral van dolgunk, de ez az utolsó bizonyosság, fogódzó is elillan majd, meginog öntudatában, kérdésessé válik, és csak a szöveg marad, amely hordozza ezt a kérdésességet. Első látásra tehát adott egy teremtő, a nagy csaló, a bűvölő, aki ott zsonglörködik a szöveg-határokon. Ki-be járkal a regényvilágba, kiemeli alakjait a szövegvilágból, magukra hagyja őket, vagy éppen „elfelejti” folytatni a történetet.

Sohasem kérdőjelezhetjük meg az írók textusba zárt kijelentéseit. Ha azt írja, hogy a lány ibolyaszínbe öltözött, tizenkét éves volt, vörösesharna fürtökkel, és kissé kifejezéstelen szemének sugárzása az áttetsző egrest idézte (*A bűvölő*), akkor ez tény, megmásíthatatlan, megkérdőjelezhetetlen. Persze megváltozik a helyzet akkor, ha ő is részesévé válik a történetnek, de ez a helyzet valójában sohasem jöhet létre. Egy szokásos, a regényvilágon kívül álló narrátor mindentudása nem szorul magyarázatra (M. Nagy Miklós), de mi történik akkor, ha ő hol rejtekezik, nincs jelen, hol előbukkan, mint a „teremtett világ” része, szereplővé válik, aki olyan dolgokat tud, amelyek „érkezése” előtt történtek. A *Pnyin professzor* elemzése során M. Nagy Miklós hasonló kérdéseket vet fel, és a megfogalmazás pontosítására figyelmeztet, a kijelentések relativitására hívja fel a figyelmet: sosem lehet kijelenteni teljes bizonyossággal, hogy a belépő alak maga Nabokov, mint ahogy ez kizárt is. „A regényvilágba belépő író-narrátor [...] egyszer sem szerepel a nevében, s így aligha állítható fenntartás nélkül – mint ahogy az a regény egyik-másik értelmezésében olvasható –, hogy nem más ő, mint maga a szerző, Vladimir Nabokov.” (M. Nagy Miklós: *mókusok, avagy árnyék a szív mögött*) Mászor nem átallja megneveztetni magát: mondjátok, hogy itt vagyok, s ha valami nem derül ki, az azért van, mert én nem akarom megnevezni. A *Pnyin professzorban* hangzik el: „Kár, hogy nincs itt Vlagyimir Vlagyimirovics. Tőle mindent megtudhatnánk ezekről az elbűvölő teremtésekről.” Megint mászor narrátorként teszi magát jelenlévővé, ahogy a *Baljós kanyar* záróakkordjainál. Kiemeli Krugot a teremtett, csalóka világból, és tudomására hozza, az egész csak csalás, bármikor megszüntethető, és bármi, ami vele történik, fikció, a halál csak stílus kérdése, irodalmi eszköz, játék. De hogyan hozhat egy fikció tudomására egy fikciót? „...Krug rohant felé, és épp csak egy pillanattal azelőtt, hogy egy újabb, jobban célzott lövedék eltalálta, újból felkiáltott: Te, te – és a fal eltűnt, mint egy villámgyors kihúzott diakép, én pedig kinyújtóztam és fölkeltem a

leírt és átírt oldalak káoszából, hogy megvizsgáljam a váratlan pengő hangot, amelyet valami ablakom dróthálóját ütögetve okozott.” (Vladimír Nabokov: *Baljós kanyar*) Vagy éppen diaképként megmerevednek alakjai egy jelenetben, egy gesztus kellős közepén, mert a retorika így kívánja. Hiszen a legfontosabb mégis a művészi hatás, az esztétikai élvezet, és valamiféle „igazság kimondása”. Béneyi Tamás *Ada*-elemzésében írja, a narrátor mindig kínosan ügyel arra, hogy az olvasó soha ne feledkezzen meg arról, hogy éppen megtévesztetik, így a legdrámaibb pillanatokban szakítja meg a leírást, a történet folyamatát, megtöri a művészi hatást, hogy ne hogy túlon túl belefeledkezve a bűvöletbe, elfelejtsük, hogy bűvölnek, és ezt milyen eszközzel teszik: végtére a textus textualitására, a játékra hívja fel folytonosan a figyelmet. „Lucette, aki reménytelenül szerelmes Vanbe, a végső, durva elutasítás után öngyilkosságra készül – írja Béneyi. – 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 elbeszélésébe és közli az olvasóval, hogy nem találja a következő cédulát.” (Béneyi Tamás: *A megtévesztés művészete*)

Játékszerek tehát ezek a fiktív alakok, éppúgy, ahogy játékszer lesz az olvasó is, akinek be kell szállnia a játékba, és sosem az a fontos, hogy össze tudja rakni a mozaikjátékot, hogy megbirkózik a sakkfeladványokkal, hogy kijut a labirintusból, hanem az, hogy hogyan vezették őt oda, hogyan adták fel a rejtvényt. Persze maga Nabokov is feltette a kérdést, hogy van-e értelme a jelzőkarók elhelyezésének, ennek a tulajdonképpen egyoldalú játéknak. Hiszen az emberek zömének elkerüli a figyelmét, „a jószándékúak hozzák majd a maguk jelképeit, mobiljait és táskarádióit az én kis partymra; az ironikus vénájúak rámutatnak, milyen oktalanság ez az egész magyarázkodás az előszóban, és azt javasolják, hogy legközelebb írjak inkább lábjegyzetet (egy bizonyos elmetípus számára a lábjegyzetek mindig komikusnak tűnnek)” (Vladimír Nabokov, *Baljós kanyar. Előszó*). Ugyanakkor kételkedő álláspontból is indulhatunk, és nem hiszünk el neki mindent. Felkészülünk a rejtvényekre, a kirakósjátékra, felvértezzük magunkat az orosz irodalom nagyjaival, csak hogy a nabokovi textusban nincsenek biztos pontok. Nem lehet tudni, hogy jelzőkaró-e a jelzőkaró, hogy utalás-e az utalás, hogy komolyan veendő-e vagy inkább beugratás. Ahogy Goretity írja: az olvasó zsákutcába kerül, tanácstalanná válik, mert úgy érzi, az orránál fogva vezették. A szerinte ideális helyzet, ha művészi, harmonikus összhang jön létre az olvasó elméje és a szerző elméje között. Tartózkodónak, rejtekezésben kell maradni, és örülni kell ennek a létmodalitásnak, ugyanakkor nyitottnak kell lenni, szenvedélyesen, könnyek között kell élvezni a szövetségzövedéket.

A játék azonban akkor válik véresen komollyá, amikor Nabokov rendül meg egyensúlyában, amikor ő kerül játékba, megsemmisül, és név nélküli, hazug kitalálnokká, bűvölővé válik. Amikor a szöveg öntudatra ébred, és Nabokov a végeérhetetlen megkettőzések során valóban bekerül a parodisztikus játékba. Amikor kétségbe vonhatók az alkotói én értékei, és csak kinevetésével mondható ki az „igazság”. A nevetés így lett formáló eszköz, modell-értékű eljárás, amelynek során kineveti az alkotás momentumát, a művet és az alkotói ént is. „Miközben mindvégig a paródia határán járok, a másik oldalon ott kell tátongania a komolyság szándékának, nekem magamnak pedig a saját igazságom és annak karikatúrája közti keskeny peremen kell egyensúlyoznom.” (Békés Pál: *Ismeretlen szerző a huszadik századból*)