

FÓRIS BARBARA

Az objektív meséje: narrációs problémák Vladimir Nabokov és Nathaniel Hawthorne egy-egy műve alapján

„A nevetés sok egyéni esetben erkölcstelenül is az általános tökéletesedés hasznos célját szolgálja.”

Henri Bergson

Dolgozatom célja, hogy összehasonlító elemzés keretében vizsgálja a hasonló témát feldolgozó művek különböző elbeszélési módjait, technikáit. Az összehasonlítás alapjául Nathaniel Hawthorne *Wakefield* (1835) című elbeszélése és Vladimir Nabokov *Laughter in the Dark* (1938) című regénye szolgált.¹ A választást nemcsak az a megfigyelés irányította, hogy ugyanannak a történetnek sok különféle elbeszélési módja létezhet, hanem a két mű közötti szorosabb, nemcsak tematikai, hanem textuális kapcsolat megléte. Így a vizsgálat alappilléreit az intertextualitás szempontja, a komparatiztika, a narratológia és az adott korszakokkal – a 19. sz.-i Amerika és a 20. sz.-i fasizálódó Európa – kapcsolatos kérdésvetések alkotják. A dolgozat mellőzni igyekszik a hagyományos hatástörténet érvényesítését, hiszen a hatás fogalmára visszavezetett „hasonlóság” nem tud megfelelő választ adni a narratívák problémájára, mivel az írók más-más irodalomértési feltételek mellett hozták létre műveiket, és más műfaji hagyományhoz kapcsolódtak, amikor kialakították műveik sajátos elbeszélői világát.² Szükségesnek láttam bevonni a vizsgálatba a *Laughter in the Dark* orosz nyelvű eredetijét, mely *Camera obscura*³ címmel 1933-ban jelent meg Berlinben, mivel a szövegvariánsok összevetése elengedhetetlen feltétele a kijelölt szempontok érvényesítésének, valamint megemlítek olyan Hawthorne novellákat, melyek szorosan kapcsolódnak a problémához.⁴ Például a *nevetés (laughter)* és *mosoly (smile)* Hawthorne világának is tematikus eleme, ezért érdekes összehasonlítani a motívum használatát, jelentéskörét.

A *Laughter in the Dark* történetét és cselekményét egyaránt a klasszikus filmes melodráma narrációja szervezi. Elemzésem során először azt szeretném részletesen bemutatni, hogy a regényben milyen módon jelennek meg a filmes műfaj ismérvei, valamint mit tesz a narráció a műfaji követelmények érvényesülésének érdekében. Alapfeltevésem, hogy a filmes melodráma nemcsak egy lehetséges intertextusa, hanem alapvető szövegalkotó- és fenntartó ereje a regénynek. Korántsem „csak” arról van szó, hogy a regény a melodramák konfliktus-sémájának (végzetes vonzódás, szerelmi háromszög) és történet-sémájának (a véletlenek, a sors kulcsszerepe) a paródiáját nyújtaná, hiszen az említett motívumok a műfaj narrációs folyamataiból és hatásaiból eredő strukturális szükségszerűségek.⁵ Másrészt Nabokov az új narrációs technikát, a filmet nemcsak a fabula szintjén tematizálja, hanem a regény mélyebb rétegeiben is jelentéshordozó motívumként használja. Ennek eredményeként a mozi rendkívül gazdag és sokrétű utalásrendszerként funkcionál, ezért a dolgozat megpróbál kísérletet tenni ezeknek az egymásba fonódó különböző rétegeknek a le- illetve megfejtésére. Sok tanulmány foglalkozik azzal, hogy a posztmodernnek tekintett Nabokov művészetének egyik jellegzetessége a teljességre törekvés, hiszen regényei magukba olvasztják az „elitista” és „populáris” kultúra termékeit, legyen szó irodalomról, zenéről, képzőművészetről vagy akár filmről.⁶ A regény filmes utalásrendszerének jelentőségét abban látom, hogy Nabokov az elsők között kérdezett rá azokra az elbeszélés-logikai sajátosságokra, melyek egyaránt érvényesek vagy érvényesnek tűnhetnek az irodalmi és a filmes elbeszélés folyamatára és szerkezetére, valamint regényében tetten érhetőek azoknak a problémáknak a felvetése, melyek a mai napig a már önálló diszciplinává vált filmelmélet legsarkalatosabb kérdé-

sei. Ezek a kérdések az elbeszélés alanyára, az elbeszélő pozíciójára (szemszögére) valamint az elbeszélés során feltáruló világ mibenlétére vonatkoznak.⁷ Dolgozatom utolsó részében ezekre a problémákra fogok kitérni.

A dolgozat vázát így a regény elbeszélésmódjának vizsgálata és az arra felfűzött *Wakefield* reflexiók jelentik.

„A szükség széttéphetetlen hálója”

A Nabokov-kutatás gyakran hangsúlyozza, hogy az író fiatalkori műveiben közös szüzséalkotó mechanizmus fedezhető fel, amit az elbukásra ítélt hős és a sors hatalma közötti konfliktus jellemez.⁸ A *Laughter in the Dark* melodramatikus történet-sémája és az exozíció által teremtett korlátlan olvasói tudás egy olyan elbeszélői világot hoz létre, melyben az idő múlása és a tragikus sors már várt, előre ismert beteljesedése egymást kölcsönösen feltételező, és egymásba játszó fogalmakká válnak. A mechanizmus vizsgálata érdekében érdemes és szükséges különbséget tenni a regény különböző jelentésrétegeinek egyébként is nagyon gazdag motívumhasználatára között. A *sors, végzet és véletlen* hármas melodráma-toposz, és mint ilyen a mű „betű-szerinti” naiv olvasatához tartozik. Ehhez a réteghez tartozik a számtalan véletlen esemény, találkozás, egybeesés és banalitásukra ironikusan reflektáló megjegyzés, mellyel az orosz változathoz képest a *Laughter in the Dark* sokkal gyakrabban, szisztematikusan él. Ilyen a *Camera obscurából* hiányzó Rex által elmesélt „példázat” a tizenhetedik fejezet elején, ami gúnyos kommentár Jung koincidenciaelméletéhez, vagy az a megjegyzés, – „*a balvégzet klasszikus eszköze: hallgatóság*” – ami egy Paul által véletlenül kihallgatott telefonbeszélgetésnek a mű fiktív világában betöltött sematikus szerepére reflektál.⁹ A regény mélyebb, rejtettebb utalásrendszerének vizsgálatával tárulhat fel a már említett, antik világba visszanyúló konfliktustípus és az adott mű sajátos narrációs fogásainak fúziójából létrejövő kronotoposz.

A regény belső idő-dimenzióját jelölő és így a teljes textuson végigívelő szimbólum az óraketyegés. A második fejezetben – az akkor még mellékesnek tűnő információ szerint – Albinus az Argus moziba pontatlan órája miatt tér be. „*Egy este (egy héttel az Axel Rex-ről folytatott beszélgetés előtt) útban egy kávéház felé, ahová üzleti találkozót beszélt meg, észrevette, hogy eszeveszetten siet az órája, (egyébként nem ez volt az első eset) így ajándékba kapott egy teljes órát, amit szabadon tölthetett el.*”¹⁰ A férfi karórája legközelebb akkor viselkedik furcsán, amikor Margot először tesz látogatást Albinus lakásán. „*Egyedül volt. Karórája néhány perccel azelőtt megállt, de az ebédlőben lévő óra pontosan járt, és az ablakból kihajolva a templom óráját is láthatta. Negyed öt. Szeles, verőfényes április közepi nap volt. A szemközti ház napsütötte falán füst szállt föl egy kémény rávetülő árnyékából. Az aszfalt foltosan száradt egy nemrég elállt eső után, mintha valaki groteszk fekete csontvázak sorát festette volna az utcára. Fél öt volt. Margot bármelyik pillanatban megérkezhet.*”¹¹ Albinus siető, majd leálló karórája távoli asszociációval idézheti a „kizökkent időt”, hiszen Nabokov műveit átszövik a shakespeare-i utalások, de a kép kétségtelenül arra utal, hogy Albinus kívül kerül addigi életén és elidegenedik saját környezetétől, hiszen az ebédlő órája továbbra is azt az időt mutatja, amely szerint a férfi addig élt. Nabokov tárgyáról alkotott nézeteit ismerve¹² mindez Albinus önmagától való elidegenedésével egyenlő. Bizonyára nem véletlen, hogy a nappali óráján kívül a templomé is tovább ketyeg abban a világban, amelyből Albinus kivettetett, az aszfalt tócsái pedig, mint a középkori haláltánc ábrázolások visszhangja a regény keresztény szempontú megközelítési lehetőségét veti fel. A keresztény vallásra utaló motívumok és a Biblia hatása Nabokov minden regényében kimutathatóak, alapját képezve azon véleményeknek, miszerint Nabokov minden története bibliai parafrázis lenne.¹³ Ebből a szempontból a *Laughter in the Dark* szereplőinek neve kitüntetett fontossággal bír, mivel jelentésük Jézus evangéliumi szenvedéstörténetére vonatkozó utalásrendszer alakít ki. A leálló karóra szimbolikus jelentésének, tehát Albinus¹⁴ megpróbáltatásai kezdetének legerőteljesebb megerősítése az, hogy a férfi tudata

Margot¹⁵ látogatása után merül el teljesen a saját vágya keltette hamis illúzióba. A hatodik fejezet a regény kulcsfontosságú része, hiszen Nabokov állandó tematikája ekkor bontakozik ki, ami az esztétikai életszemlélet okozta elkülönülés, eltávolodás az emberi közösségtől.¹⁶ A rész jelentőségét a fejezetek beosztásában alkalmazott változtatás is aláhúzza, ami az eredeti orosz variáns ötödik fejezetét – ami Margot látogatását is tartalmazta – ott bontja ketté ötödik és hatodik fejezetté, ahol a lány Albinus arcába vágja az ajtót.¹⁷ Egy filmen ezek után minden valószínűség szerint vágás és új beállítás következik. Nabokov egyrészt a mű szerkezetének erősítése érdekében változtatott, hiszen fejezetei egy-egy filmbeállításnak felelnek meg, melyen belül nem történik szemszögváltás, a „kamera” mindig egy szereplőre – annak reakcióira, érzelmeire, a vele történt eseményekre – fókuszál. Másrészt az események jelentőségét hangsúlyozza azoknak külön fejezetbe helyezésével. Hasonló okból indítottatott fejezetbontás nincs a regényben, a többi változtatást már a szöveg átírása eredményezi.

A motívum harmadszor és egyben végleg az Udo Conraddal folytatott beszélgetés alatt tér vissza, ekkor az eddigiektől eltérő módon a sors-idő együttállást természeti kép fejezi ki, mely a büntetés visszafordíthatatlan és könyörtelen jellegét vetíti előre. *„A kanyargó ösvény egy fenyőerdőbe vitte őket, ahol a tücskök ciripelése egy örök időkre felhúzott játék óramű ketyegésének tetszett.”*¹⁸ Az Albinusnak átengedett játéktér határait megálló karórája és a monoton óramű elindulása jelenti: a férfi vaknak bizonyul figyelmeztető, intő jelekkel körbetűzdelt világának helyes értelmezésére, így sorsa beteljesedik. Conrad *mint író*, ellentétben az orosz variáns Zegelkrantz alakjával, nem játszik közvetítő, hírvivő szerepet Albinus tragédiájában. Conrad kívülálló szerepét az is erősíti, hogy nem mutat érdeklődést furcsa viselkedése iránt. Rögtön azután, hogy a férfi elrohan tőle, már el is felejtí a munkáját megzavaró közjátékot: *„Vajon – motyogta Conrad – vajon nem löttem-e bakot, amikor... (micsoda borzasztó rím! Hogy is volt? Vajon – pam-pa-pam – bakot? Iszonyú!)”*¹⁹ Az Udo Conrad mint Nabokov-alterego értelmezést lehetővé teszi, hogy a Németországból emigrált fiktív író a Nabokov életrajz jellemző témái foglalkoztatják: az emigráns lét, egy másik nyelvre való áttérés problémája, az elszigeteltség tudatos vállalása. Conrad alakja már az első fejezetben megjelenik: *„Az egész azon az estén kezdődött, amikor Albinusnak egy nagyszerű ötlete támadt. Igazság szerint az ötlet csak annyiban volt a sajátja, amennyiben Conrad egyik sora sugallta neki azt (nem a híres Paul, hanem Udo Conrad, A feledékeny ember emlékiratai és a búcsúelőadásán önmagát eltüntető öreg varázslóról szóló regény szerzője). Akárhogy is, Albinus az ötletet sajátjának tekintette, mivel tetszett neki; eljátszadózott vele, hagyta kifejlődni, és mindez a tudat szabad birodalmában a birtoklás tényét fejlesztette ki.”*²⁰ Nabokov jellegzetes eljárása, a szereplők fiktív létre való figyelmeztetés²¹ is kiolvasható a részletből, – elvégre Conrad/Nabokov az események rendezője, és mint ilyen utasításokkal, „sugalmazásokkal” látja el teremtményeit. Esztétikai értelemben pedig a *„nem különösebben tehetséges”*²² emberre leselkedő veszélyre figyelmeztet az a tény, hogy Conrad passzusa vezette el Albinust Axel Rex-hez. Mivel Albinus értetlennek, sőt ellenségesnek bizonyul Conrad irodalomról, művészetről vallott nézetei iránt, (melyek teljes mértékben megfelelnek a Nabokovéval) sorsa így azt is példázhatja, hogy mi történhet azzal a gyanútlan ostobával, aki rosszul értelmezett szépségelv alapján próbálja szervezni életét. Albinus szakmai baklövésai és életvezetésében elkövetett hibái a regény egyazon szintjén funkcionálnak. A férfi műértőként kontárnak bizonyul, *így csak rossz döntéseket hozhat egy másik, hasonló módon működő élethelyzetben, amikor Margot személyét felhasználva próbálja megvalósítani a vágyait. „Wakefield páratlan sorsa úgy hozta, hogy továbbra is emberi érzésekkel, emberi érdekekkel bírjon, de másoktól ne részesedjék belőlük.”*²³ A két férfi azonos erkölcsi elszigeteltségbe kerül, de történetük háttéréül vajon milyen világkép szolgál, milyen világ bontakozik ki a történet mesélése folyamán?

A véletlen és a sors motívumát a *Wakefield* esetében elsősorban a puritán ismeretelmélet ruházza fel jelentéssel. Hawthorne a speciális helyzetben lévő amerikai irodalmi hagyományhoz kapcsolódott, ahol az irodalmi tudatot meghatározó tényezők közül legfontosabb a 17. századi bevándorlók vallási öröksége.²⁴ Hawthorne korát megelőzően az amerikai irodalom szerepéről az 1600-as évektől közel másfél évszázadig egy határozott elképzelés élt, mely szerint az irodalomnak egyértelműen a vallási dogmák tisztázását és védelmét, a tájékoztatást és valláserkölcsi nevelést kell szolgálnia. A puritanizmus irodalomelméletét meghatározó kálvinista tanok nyomán a puritanizmus is hangsúlyozta, hogy az eredendő bűn által az emberi akarat meggyöngyült, az értelem pedig elhomályosodott. Isten nem tárt fel minden tudást a Bibliában, viszont mindent közölt az emberekkel, amit tudniuk szükséges ahhoz, hogy akaratát megismerjék és kövessék. Kinyilvánított akaratán túl megvan a titkos szándéka, melyet csak a hit által lehet megközelíteni: a teljes megismerés lehetőségének hangoztatása a 17. századi Új-Angliában istenkáromlásnak számíthatott. *Wakefield* bűne éppen ennek a dogmának a megsértéséből fakad: a vizsgálódást saját öröme, kíváncsisága kielégítésére folytatta, holott az a puritán felfogás szerint az istentisztelet egyik formájaként kellene, hogy funkcionáljon. A logika és a ráció a megismerés döntő mozzanataként szerepel rendszerükben, elfogadva a létezés elsődleges okaként Istent. A társadalmi és természeti jelenségekre viszont közvetlenül nem alkalmazták az oksági kapcsolatot, hanem az emberi megismerőképesség elégtelenségére hivatkozva azt hirdették, hogy még a legérthetlenebb jelenségekre is magyarázatot lehetne találni, ha az Úr titkos szándékait ismerenék. Így mindent az Istennel és a túlvilággal való jó kapcsolat szemszögéből néztek: az ismereteket abban a tudatban becsülték, hogy a tudás és hit egyaránt Isten dicsőségének felismerésére és törvényeinek betartásához vezet. A megismerés és a hit gyakorlásának része a hívőktől megkövetelt folyamatos önvizsgálat, csak így szabadulhatnak meg bűneitől. *Wakefield* gondolkodásra lusta természete okozza a benne rejlő gonoszság feléledését: az önvizsgálat számára ismeretlen kategória. Felesége ezt a hiányt, és következményeit érzi meg: „*Ő férje jellemének elemzése nélkül is félig-meddig tudatában volt valami csendes önzésnek, (...) végül pedig olyasvalaminek, amit fel-felbukkanó furcsaságnak nevezett a derék emberben. Ez utóbbi sajátosság meghatározhatatlan, talán nem is létezik.*”²⁵ Az eredeti angol szövegben Hawthorne a *strangeness* kifejezést használja, ami a furcsaság jelentése mellett még az idegenszerűség, szokatlanság konnotációt is hordozza. Ez a nehezen meghatározható, csak *Wakefield* felesége által észlelt tulajdonság a férfi lelkében szunnyadó gonoszság, ami elüt a humániumtól, a sajátosan emberinek tartott lényegtől. A férfi sajátos átlényegülése azonban nem elutazása kitervelésekor valósul meg, hanem az első éjszaka alatt, amit távol töltött feleségétől: „... *e rövid idő alatt nagy erkölcsi változás ment végbe benne.*”²⁶ A sors és a véletlenek motívuma a puritán vallás tudatos jellegével, az önvizsgálat gyakorlásával alkot ellentétpárt. Szerepe a novellában egyrészt azt a puritán meggyőződést szolgálja, hogy a körülöttünk lévő jelenségek értelméhez és saját létünkhöz is csak a hit által férközhetünk hozzá: ellenkező esetben csak tetszelgünk a tudatosság köntösében, valójában öntudatlanná válva kivettünk az emberi kapcsolatok és szeretet kötelékéből. Másrészt az eleve elrendelés tana és vele kapcsolatban a szabad akarat kérdése bontakozik ki a sors tematikából. *Wakefield* és *Albinus* pozíciója ebből a szempontból újból egyezést mutat, hiszen mindketten más-más erő által, de öntudatlanul és passzívan elszenvedett irányítás alatt állnak. A novella cselekménye transzcendens világkép előtt bontakozik ki, a *Laughter in the Dark* antikvitást idéző végzet-motívumával ellentétben a *Wakefield* esetében a sors abszolút negatív értelemben használt fogalom, az emberi közösséget szervező értékeken kívül eső erő szimbóluma. A novella utolsó bekezdésének valláserkölcsi mondanivalója szerint a társadalomra olyan hierarchia érvényes, melyen belül mindenkinek megvan a maga helye és funkciója a közös vallási cél érdekében. *Wakefield* ezt az üdvösséghez vezető pozícióját veszti el, a

„Világegyetem Kitaszítottja” kifejezés párhuzamot von a Sátán, a bukott angyal és Wakefield között: története így a gonosz ébredésének allegóriájává minősül, mintegy fordított üdvtörténetté. Hawthorne a névadással is jellemzi szereplőjét: a férfi neve körülbelül azt jelenti, hogy „ébredő mező, terület, erőtér”. Hawthorne az előző fejezetben már említett narrációs eljárásai ezzel a vallásos világgéppel lépnek dialógusba, módosítva és finomítva a sarkalatosan megfogalmazott valláserkölcsi üzeneten. Nabokov regényének sors-témája ettől eltérő módon több szinten funkcionál: mint melodráma-toposz, illetve rejtettebb módon felidézi az antikvitás sorstragédiáinak mechanizmusát.

Albinus számára a shakespeare-i drámákat idéző módon kizökken az idő, és azok hőseihez hasonlóan ő is szembekerül a görög tragédiák *heimermanéjával*, a kiszámíthatatlan, esztelen sorssal, de az idő számára elsősorban *moira* (végzet), valamely titkos terv megvalósítója. A férfi órája, a tücsökciripelés a *moira* megtestesülése, a végzet munkálkodásának figyelmeztető jele. A regény lineáris idővezetése mellett a görög tragédiákra jellemző geometrikus idősűritésre tett utalásként is értelmezhető Albinus filmes terve. A görög dráma ideje mitikus, egy teljes kört ír le, ami az ismétlés és ismételhetőség jele. Az ismert festmények animálásának ötlete többek között arra irányul, hogy az életre hívott jelenetek a film végére az eredeti festett állapotba térjenek vissza. A regény elejének kicsinyítő tükre az általam Albinus játéktérének nevezett „színpad” önmagába záródó struktúráját vetíti előre: a férfi moziban tett első látogatásakor látott filmrészlet - „*egy film végére érkezett: egy lány fegyveres, maszkot viselő férfi elöl hátrál felborogatott bútorok között.*” - egyszerre történetének kezdete és vége, hasztalan figyelmeztető jelzés az ő számára, és az újraolvasás által egyre több jelentésréteggel bővülő motívum az olvasó számára. *Furcsa volt arra gondolnia, hogy ezek a különös hősök és különös cselekedetek érthetővé válnak, s egészen más élményben lesz része, ha majd az elejétől a végéig újra megnézi a filmet.*²⁷ Albinus „megvilágosodásakor” a férfiban végbemenő mentális folyamatot jelzi előre a mondat. A *Laughter in the Dark* huszonkilencedik fejezetében történik meg Albinus részéről az események újraértékelése, saját életének, mint egy filmnek a visszanevezése. „*Az a sötét, nehezen érthető érzése támadt, hogy hirtelen minden, amit eddig gondolt éppen az ellenkezőjének bizonyul, és most visszafelé kellett olvasnia az eseményeket ahhoz, hogy megértse mi is történt valójában*”²⁸. Mivel az orosz variáns a férfiben zajló folyamatról, annak mikéntjéről nem tudósít, ez a változtatás kulcsfontosságú, hiszen a mentális folyamat leírása analógiát mutat a camera obscura működési mechanizmusával. A szerkezet működése az egyik oldalán található szűk résen alapul, mely fényt enged be, a szemközti oldalon pedig megjelenik a külvilág képe, azonban fonák módon tükröződve a sötétkamra oldalán. Az csak a szerkezet készítőjének döntése, hogy bizonyos optikai segédeszközök alkalmazásával a megjelenített kép megfordul, és helyes módon képezi le a valóságot. Ebben az esetben valaki – akinek kellő hatalma van ehhez – tükröt tart a férfi által leképezett érzéklet elé, ennek következtében a kép megfordul, ami a már megtörtént leképezésekre is hatással van: erre vonatkozik a visszafelé olvasás. A férfi létezését leíró mechanikai analógia a teremtettség érzetét erősíti: kiderül, hogy Albinus csupán egy ügyes trükk, egy játékfilm alanya. Élete egyenlő animációs ötletének megvalósulásával, annak kört leíró pályája a lineáris történetiség, a kauzalitás és az idő illúziójától való szabadulás. Az érzékletek visszafelé történő megfordítása egészen addig a pontig tart Albinus tudatában, amíg a folyamat el nem éri a története kezdetét jelentő képet: Margot a mozi függönyét széthúzva engedi be az embereket az elsötétített terembe. Azt, hogy Albinus ezen a ponton állítja meg a képek visszafelé fordítását, annak a fekete kötényes kislánynak a szereplése jelzi, akit a férfi majd nem magával sodor miközben kirohan a dohányüzletből, hogy újra beszélhessen Udo Conraddal.²⁹ Margot ekkor úgy jelenik meg, mint ahogyan a legtöbb mozilátogató láthatta őt, vagyis egy teljesen átlagos kislányként. Albinus eszmélésének értelmezését mintegy a Hawthorne-i intertextus kódolja: ahogy a *Wakefield* a morali-

záló befejezés által mintegy visszafelé átminősül a gonosz ébredésének allegóriájává, úgy Nabokov regényéből ettől ellentétes módon egy olyan szenvedéstörténet bontakozik ki, amely a halálhoz, vagyis a nabokovi értelemben vett megtisztuláshoz, megvilágosodáshoz vezet. A sötétkamra azonban nemcsak az egyéni észlelés és létezés szimbóluma, hanem a külvilágé is: így a regény tükrözéses játékból egy olyan esetleges rendszer bontakozik ki, ami ha nem is bontja le, de legalábbis megkérdőjelezi a biztosnak tekintett struktúrákat, a dolgok rendjét. A camera obscura mint filozófiai metafora azoknak az erőknek és folyamatoknak a modellje, melyek elrejtik vagy a feje tetejére állítják és elhomályosítják „az igazságot”. Albinus történetének kiötlője és a terv megvalósítója azonban nem Rex: ő csak fonák és kicsinyített tükröződése az „*antropomorf istenségnek*”, aki a regény narrátoraként szövi a sors fonalát, és játszik teremtményeivel.³⁰ Ezt a játékot a narrátor és teremtményei valamint Rex és a többi szereplő viszonyában ugyancsak a látás camera obscura-modelljén keresztül érdemes megvizsgálni, amely kérdéssel messze túlmutat a szorosán vett irodalmi problémákon, és alapvetően a társadalmi erők működéséről, az intézményesített hatalom és a szubjektum viszonyáról szólnak. Éppen ezért a *Laughter in the Dark*ról (valamint Nabokov más műveiről) problematikus és leegyszerűsítő lenne kijelenteni, hogy más irodalmi szövegek kereszteződésében létező öncélú irodalmi játéknak tekintendők, mely mítoszt maga Nabokov is előszeretettel ápolta. Erre a kérdésre dolgozatom utolsó részében keresem a választ.

„**A tükör ködbe veszett...**”

A világ, a jelenségek helyes értelmezésének problémája és az értelemalkotás folyamata mindkét mű esetében tematizált. A *Wakefield* két szereplőjének egészen más szinten mozog a megismerőképesége: a férj sem önismerettel, sem empatikus készséggel nem rendelkezik, felesége viszont a szokásos képességeken túlmutatóan érzékeny. Férje valós lényegéről és a történekről intuitív módon szerez ismereteket és benyomásokat. Ezzel kapcsolatban áll, hogy a novella esetében a narráció összes tetten érhető eljárásának célja az eltávolítás a férj világától, tettétől. Minderre azért van szükség, mert *Wakefield* megtette azt a lépést, mely a benne eredendően élő gonoszt (a szó a puritán hitvilág felfogása szerint értendő) aktivizálta, és kivetette őt az emberiség, emberiség kötelekéből. Véleményem szerint az egységes és egyértelmű narrációs stratégia mellett és ellenében működik egy nagyon finom rendszer, mely egyébként jellemző szövegeire, csak a „moralizáló-allegorizáló író” Hawthorne-nal kapcsolatos közhelye elnyomja művészetének ezt az aspektusát, mely az *ironia*. A novella határozott állásfoglalását és ítéletét egyrészt megkérdőjelezi a fikció a fikcióban szerkezet, hiszen *Wakefield* története bevallottan kreált, a mindenható narráció „terméke”. Másrészt, ha összevetjük a fentebb megállapított elbeszélői stratégiát (eltávolítás, *Wakefield* története, mint tanulmány) a novella történetével (a férj kíváncsian tanulmányozza, hogy távolléte hogyan hat szűk környezetére) akkor mind az olvasó szerepe, mind az elbeszélő fennkölt céljai ironikus zárójelbe kerülnek. Jellemző, hogy Hawthorne-nál az *ironia* éle mindig a puritán hagyomány felé mutat, akár az irodalmira, akár az azt szervező puritán teológiára és erkölcsre, mint a *Wakefield* esetében. A szerző-mű-olvasó hármasság élesen elkülönülő és hierarchikus sruktúrába rendeződő kategóriáinak etikai alapját kérdőjelezi meg a narráció azzal a mozzanattal, hogy egyenlőséget teremt az olvasó és *Wakefield* tevékenysége között. A novella finom önláttató jellegét tovább árnyalja a tűz használata. A tűz motivikus uralma jellemző Hawthorne egész életművére, hiszen meghasonlott, bűnös hősei gyakran kerülnek valamilyen módon kapcsolatba a lángokkal³¹, mintha tetteik ereje ebből a hol csak parázsló, hol folyamatosan és kiolthatatlanul lángoló, vonzó és révületbe ejtő ragyogásból táplálkozna. *Wakefield* kandallójának melege lehet a pokol tüze, a megátalkodottság és konokság tüze, melyből a férfi erejét meríti. Ez a tűz a világból kirekeszteni igyekezett, ezért démonizált szenvedélyeké, mely ott lobog a puritán társadalomban is, hiába próbálja meg a vallás különféle fegyverezési, el-

fojtó és elnyomó stratégiákkal kiküszöbölni az érzékiséget és vágyakat. Persze különböző a „tüzek” jelentéstartalma és ereje: ami az emberek többsége számára élhető, munkát és megélhetést biztosít az *Ethan Brand* című novellában, az a címszereplő számára a gonoszság forrásává, jelképévé válik. A *Wakefield*ben a tűzhely melege jelenti a legnagyobb vonzerőt a férfi számára. Miután feleségét elhagyta, új lakásába érkezve első dolga kényelembe helyezni magát a tűzhely mellett,³² és erkölcsi változása is a kis lakás kandallója mellett eltöltött éjszaka alatt következik be. A titokzatos változás után Wakefield hazatérésének képtelenségét a kandalló vonzereje szimbolizálja: „*Őrül a szíve, bár agya kissé kóvályog, amikor ismét szállásán találja magát a lobogó tűz mellett.*”³³ A lángok szétfoszló, majd újra összeálló táncát lehet révülten szemlélni, „kissé kóválygó aggyal” merengeni és megigézödni általa. A *tűzbe révedés* kollektív rituális módszer a vallásos transzállapot elérésére, mely során a mindennapitól eltérő, úgynevezett *módosult* vagy *megváltozott tudatállapotban* (*altered states of consciousness*) megy végbe a természetfölöttivel való kommunikáció.³⁴ A narrátor többször utal arra, hogy a férfi előtt titokban marad átlényegülése és tettének súlya, ennek magyarázatát az előző fejezetben a novellának a puritán irodalmi hagyomány kontextusába helyezésével kíséreltem meg. A férfi öntudatlanul válasát a tűz lenyűgöző hatása is kiemeli: „*Wakefield igézet alatt áll*” (*Wakefield is spell-bound*). A lakás másik említett berendezési tárgya az ágy, mely a tűz-motívum kiegészítéseként az igézet alatt álló Wakefield álom és ébrenlét határán lévő tudatállapotát jelzi. A tűz így a pszichológiai jellemzés fontos eszköze, jelentéskörét általában a psziché belső történéseinek és bonyolult folyamatainak külső tárggyal való szemléltetése jelöli ki. Az olvasó és Wakefield tevékenységét egy szintre helyező narratíva a motívum jelentéskörének feltárásával így tovább bonyolódik: azt érzékelteti, hogy *minden* egyes ember ki van téve a lángok vonzásának, de rejtélyt képez, hogy ki milyen mértékben képes ellenállni annak, kontrollálni, vagy éppen tudatosítani elfojthatatlan égetését. Wakefield előkelő helyét az emberi furcsaságok tárházában éppen a vallási konvenciók által gondosan elfojtott szenvedélyek oly mérvű fellobbanása és lenyűgöző ereje biztosítja, hogy bűne egyben személyisége integritásáért és sajátszerűségéért is felelős. Az olvasás aktusát ezzel a vétékkel egy szintre helyező narrációs fogás által az olvasóhoz intézett összes „cinkos” kiszólás és komoly valláserkölcsi üzenet ironikus zárójelbe kerül, bolondját járattva ezzel az olvasói elvárásokkal, de nem magával a befogadóval: „*Ha az olvasónak úgy tetszik, töprengjen csak a saját szakállára...*”³⁵ Hawthorne és Nabokov bűn-konceptiója csak egy pontig egyezik meg, még hozzá a bűn értelmet elhomályosító hatását illetően. A vétkezés további következményeit feltáró folyamat eltérő haladási irányt, de szimmetrikus szerkezetet mutat. Albinus és Wakefield jellemvonásai közel teljes átfedést mutatnak. Középkorú férfiak higgadt házastársi érzelmekkel, az örök hűség ígéretével: Elisabeth meg volt győződve arról, hogy Albinus soha nem csalhatja meg. Gondolkodó típusok (Albinus alkotó tevékenységgel is próbálkozik), de meglehetősen lassú észjárásúak: „*gondolatai ritkán voltak olyan lendületesek, hogy beérjék a szavakat.*”³⁶ Nabokov „*közönséges*” (*posloszty*) hőseit gyakran nyelvi eszközökkel is jellemzi: Albinus nyelvbotlásai Wakefield lusta töprengéseit, a gondolkodás rugalmatlanságát is idézik. Apró titkokat dédelgetnek (Albinus fiatal lányok birtoklásáról álmodozik) és a különc cselekedetek tökéletesen messze állnak tőlük, majd bűnük által képtelenek a jelenségek helyes értelmezésére, és hasonló erkölcsi elszigeteltségbe kerülnek.

Nabokovnál is feltűnik a kegyetlenség, gonoszság attribútumaként a tűz-motívum, de az a „pozitív” lelki utazás koncepciójának megfelelően nem Albinushoz, hanem Axel Rexhez, a narrátor és Albinus negatív alteregójához kötődik. A karikatúrista egyik legkedvesebb elfoglaltsága hátát melengetni a tűző napon.³⁷ Fontos azonban, hogy a regény a megismerés különböző, legalább három fokát ismeri. Albinusnak nem adatott volna meg a nabokovi értelemben vett megvilágosodás, vagy megváltás, ha a megértés régi családi élete fontosságára vonatkozna.³⁸ Albinus

létértelmezése három fázison megy keresztül: legelső szinten a realitást családja és Margot-val létesített kapcsolata jelenti számára, a következő lépcsőfokra a már elemzett sötétkamra-jelenet hatására jut. Az addig realitásnak tartott világgal szemben az érzékleteinek, benyomásainak a regény narrátora hatására bekövetkezett visszafelé történő „fejtetőre fordítása” miatt folyamatosan kétséget és bizonytalanságot táplál. A regény narratívája, a melodráma fikciója szintjén mindez a „szeme világa elvesztésének” érzelmes toposzát hívja elő, vagyis a férfi a megismerés folyamatában magasabb szintre jut.³⁹ Jól példázza mindezt a családjára, különösen Elisabeth-re vonatkozó reflexiója, melyben felesége csupán, mint árnyékkép szerepel. „*Elisabeth halk lépteivel, suttogásával legalább annyira viszonylagos és árnyékszerű jelenség volt, mint Albinus emlékképe róla...*”⁴⁰ Margot-val kapcsolatban pedig: „*A valódi élet, az a könyörtelen, család, kígyószerűen izmos lét, amelynek gondolkodás nélkül véget akart vetni, valahol máshol volt – de hol?*”⁴¹

Ha az előző fejezetben feltárt kronotoposz jellemzőit a regény másik szüzsészervező alapgondolatára, a szenvedéstörténetre vetítjük rá, akkor kirajzolódik, hogy Albinus leálló majd újra elinduló óraketyegés által behatárolt játéktere a tudatosság első fokozatának felel meg. Ezen a tudásszinten számtalan figyelmeztető jellel körbetűzdelt világban mozog a melodramatikus narratívának megfelelően öntudatlanul. Azok az intő jelek, melyek Albinust visszavezethették volna saját világába, családja körébe, a regénynek hermeneutikai mélységet adva rendszert alkotnak. Ennek a rendszernek tagjai nagyon gyakran összetett és pontosan meg nem ragadható jelentést hordozó szimbólumok, és a Zegelkrantz-motívumhoz hasonlóan a regény több értelmezési szintjén funkcionálnak. Ilyen kiemelt fontosságú a *tükör*, az *éjszaka*, a *nevetés* és a *mozi* jelentéstartalma. A látás és ehhez kapcsolódóan a színek az egész regény folyamán a gondolkodás folyamatával mutatnak analógiát, ami nemcsak azért fontos, mert adekvát a férfi választott foglalkozásával (képszakértő) hanem azért is, mert a halála előtti rejtélyes pillanatokban – a megértés harmadik fokán – újból színeket lát. Albinus eszmélését a látás camera obscura-modelljének segítségével lehet feltárni.

Rex elmélkedése a humor legtisztább és legjobb megjelenési formájáról megegyezik azzal a helyzettel, amibe Albinus erkölcsi vaksága miatt került, és aminek helyes jelentését képtelen kibetűzni az őt körülvevő árulkodó jelekből. A karikatúrista a humor egyik legfontosabb forrásának tartja azt a helyzetet, ha valamely fogalmat, személyt vagy eseményt megszokott kontextusából kiemelve egy új, szokatlan környezetbe helyezünk. Ezt példázza kedvenc története a rablónak öltözött nagybácsiról, és ez a kiemelés történik Albinusszal, miközben boldogságát Margot mellett véli megtalálni.⁴² Az átültetés során a személyhez kapcsolódó megszokott jelentések elvesztik magától értetődőségüket, és lehetőség nyílik furcsa, groteszk áthallásokra, valamint nemcsak az új helyzetet tarthatjuk komikusnak, hanem a humor vissza is hullhat a korábban normálisnak tartott és elfogadott személyre, egész életére és környezetére. Így válik Albinus kiegyensúlyozott és idillinek tartott családi élete is nevetségessé. A számukra meghitt szokások, mint amilyen a közös levélolvasás, egy új kontextusban már egészen más tartalommal telítődve a közönyös megfigyelők szórakozását szolgálják. A *Wakefield a Laughter in the Dark*hoz hasonlóan olyan szituációt hoz létre, mely szokatlanságánál fogva viccesnek és szórakoztatónak tűnik Wakefield számára: a novellát a férj ajtókeretben mosolygó arca keretezi. Mivel a férfi húszéves távolléte nem tudatos tervezés eredménye, de a mosolyt a narrátor mégis a felesége kárára elkövetett tréfa előhírnökének tekinti, ezért az *Wakefield* esetében mindenképpen a közönnnyel és öntudatlan kegyetlenséggel járó lelki elidegenedés „tünete”, ami a férfi érdeklődésének, hajlamainak megfelelően a felesége megfigyelését eredményezi. Hawthorne szövegeinek a *tűz* mellett a *nevetés* ugyancsak tematikus eleme, és ahhoz hasonlóan a pszichológiai jellemzés eszköze. Számtalan hasonló, egy-egy eszme iránt rajongó Hawthorne-figura hallatja rendszeresen kacaját, de *Wakefield* csendes és ravaszokas személyiségének megfelelően f-

nom *mosoly* jelzi jellemének furcsaságát, idegenszerűségét. Felesége ezért bizonytalan özvegységében és ezért válik álmaiban a mosoly férje egyetlen jellemző, ugyanakkor ijesztő és csalást sejtető tulajdonságává. A tükrözött keretes szerkezetnek minősülő megoldás azonban a nevetés motívumának elsődleges jelentésén túlmutató, a novella önláttató szerkezetéhez kapcsolódó jellegzetességekre figyelmeztet. A szöveg *íroniája* ezen a „megduplázódott” helyen hívja fel önmagára a figyelmet, szétrobbantva az értelmezői eljárás nagy céljának, a végső jelentés elérésének lehetőségét.⁴³ Az ajtókeretben mosolygó Wakefield az olvasó saját tükörképévé válik, gonosz és ravasz kás mosolyával visszatükrözi a befogadói pozícióval járó érinthetlenség és felsőbbrendűség valójában azon erkölcsi-etikai kategóriákon nyugvó egyezményét, amit éppen a szöveg ítél el. A „szövegbejáraton” ugyanez a groteszk, mosolygó tükörkép fogadja és invitálja az olvasót, megelőlegezve a befogadói pozíció önnön szerepére vonatkozó vakságát. Hawthorne ezzel a rombolással nemcsak egyszerűen kigúnyolja a múlt irodalmi formáit, hanem birtokba veszi és újrafogalmazza azokat: az értelmezés szintjén az eredeti allegória újabb- és újabb allegorikus olvasattal bővíülhet. Az allegória a novella esetében így egyszerre a jelentésképzés folyamatának elve és a tényleges mód, – a gonosz ébredése – ahogyan a szöveg szerveződik. A két szöveg párbeszédének talán legizgalmasabb része az implicit olvasó szerepét érintő kérdések: „*Bárcsak főlánst írnék egy alig pár oldalnyi beszámoló helyett! (...) Igen érdekes tanulmány lenne feltárni azt a hatást, melyet a körülmények gyakoroltak szívére és értelmére külön-külön és együttesen.*”⁴⁴ Nabokov megírja a főlánst, vagyis a maga *Wakefield*-olvasatát. A *Laughter in the Dark* olvasójának hermeneutikai tevékenységét előlegezi meg Albinus nem-tudása és az őt körülvevő jelek fel nem ismerése, majd vaksága – a befogadói pozíció vaksága – a groteszk *Wakefield*-tükörkép olvasatának is tekinthető. A parabolák, tanulságos történetek irodalmi konvencióinak megfelelően az együttérzés, a kiszolgáltatottakkal való szolidaritás vállalása, ezzel párhuzamosan a bűn távolságtartó módon történő megvizsgálása és elítélése az olvasó számára kijelölt szerep, – amit a *Laughter in the Dark* a *Wakefield*-allúzióval idéz fel – mely konvenciókat a regény szisztematikusan lerombolja. Mivel az olvasó saját hermeneutikai tevékenységét is tematizálja a mű, a befogadóban az olvasás során felmerülhet a nevetségessé válástól való félelem, – hasonlatossága Albinushoz, aki nem rendelkezik egy mindent átfogó pillantással, „nem ért” és „a világ nem áttetsző számára” – ezért olyan hatalmi játszmat kezd el működtetni, olyan párbeszédet kezdeményez a szöveggel, aminek tétje a szöveg fölötti uralom, egy mindent átható pillantással kecsegtető pozíció elnyerése. Így választja az olvasó minden esetben azt a szerepet, amit a történet szintjén Axel Rex tölt be. A csalás és megtévesztés, mint a nevetés egyik jelentéstartalma Rex első megjelenése során nyilvánvalóvá válik. A férfi álneven, Millerként mutatkozik be és már megjelenésében is hamis benyomást kelt. „*Szokatlanul élettelelnek tűnő mattfekete haja, melyet megnövesztett és lazán hátrafelé fésülve viselt, nem paróka volt, habár kétségtelenül annak tűnt.*”⁴⁵ A motívum azonban nemcsak a történet szintjén jelentkezik: a *Wakefield*hez hasonlóan a szöveg gyakran ezeken a pontokon hívja fel a figyelmet önmaga működési mechanizmusára. Tudatosul a befogadó számára, hogy egy regény olvasója, de a fikció illúziója mindezzel együtt nem törik össze, hanem sokkal inkább megerősítést nyer.⁴⁶ A szövegben így éppen a nevetés, az *önirónia* eszköze lesz az, ami biztosítja annak koherenciáját és Nabokov esztétikája szerint paradox módon a „hihetőségét”.

Camera obscura

A klasszikus filmes melodráma narratíváját a *Laughter in the Dark* alapvető szövegalkotó erejének tekintve felmerülnek az irodalmi és filmes közeg elbeszélésének azon általános problémái, hogy mennyire rokoníthatóak a regény narrációjának és az elbeszélés alanyának jellegzetességei azokkal a film megjelenésével egyidős problémákkal, melyek az új médium narrátorára vonatkoznak. Meséli-e egyáltalán vala-

ki a filmet, és ha igen, akkor hogyan lehetne meghatározni; vagy csak akkor beszélhetünk egy film esetében narrátorról, ha az explicit módon megjelenik, esetleg mivel a film képekkel dolgozik és azoknak mindig van szemszöge, a filmben nem narrátort, hanem egy „mutogatót” (*monstrateur*) kell feltételeznünk, aki állandóan jelen van. Véleményem szerint a regény narrátorával és az elbeszélés eljárásaival kapcsolatban éppen azokra a releváns különbségekre lehet rámutatni, melyek az irodalmi és filmes elbeszélés között léteznek, mivel koncepcióm szerint Nabokov a a filmes elbeszélésmód szabályait úgy ülteti vissza abba a közegbe, amelyikben azok kialakultak, hogy a filmi elbeszélés történetét beemeli művébe, valamint az értelemalkotás camera obscura-modelljének segítségével olyan narratori pozíciót és szemszöget szerkeszt, melyre a film adta lehetőségek eleve alkalmatlanok. Mindez azon a kimondatlan előfeltevésen nyugszik, hogy *nincsenek* a filmi elbeszélésnek olyan strukturális elemei, melyek csakis rá jellemzőek lennének. Az értelmezői eljárás szempontjából mindennek az a jelentősége, hogy *nem* a filmnarráció problémái felől kell közelítenie a *Laughter in the Dark* elbeszélői sajátosságaihoz, hiszen a narráció szintjén a regény „csupán” tematizálja annak történetét. Ez a történet azokat a látás és vizualitás elméletének megalkotására tett kísérleteket idézi fel, melyek szerint a fényképezés és a mozi 19. századi megjelenése a nyugati technológiai és ideológiai fejlődés hosszú kibontakozásának betetőzése, mely során a camera obscura fényképezőgéppé alakult át, majd a technikai evolúció betetőzéseként, a képek animálásával megjelent a mozi.⁴⁷ Ezen a folytonosságon alapuló modell egyes állomásaira, a filmtörténet fontos eseményeire tett finom utalások átszövik a regényt, kezdve a camera obscura történetével kapcsolatos, a legendák homályába vesző azon feltételezéssel, hogy a szerkezet mediterrán eredetű; véletlenül fedezték fel, amikor a ragyogó napfény az elsötétített szobába a spaletták egy kis részén beszűrődött.⁴⁸ A camera obscura 19. és 20. századi paradigmája szerint – többek között Bergson és Freud szövegeinek tanulsága alapján⁴⁹, akiket Nabokov jól ismert – a szerkezet a csalás, az igazságot elferdítő erők szimbóluma, összhangban a mozi azon jól ismert hatásmechanizmusával, mely a vizuális rendszerünk két fiziológiai gyengéjét használja ki. A retina egyrészt nem képes a gyorsan változó fényhatások követésére és azok így egybemosódnak, másrészt a mozgásfázisok sorozatát folyamatos mozgásként érzékeli. Képtelenek vagyunk a fényt és a mozgást nem folyamatosnak látni, ezért a mozi olyan médium, mely arra épít, hogy rossz következtetéseket vonunk le, sőt még a színházhoz hasonló körülmények is segítenek abban, hogy az ingereket helytelenül mérjük fel. A mozi ezen alapvetően illuzórikus, megtévesztő tulajdonsága a referenciája az Albinust Margot-val való megismerkedése után körülvevő világnak. A férfi mintha egy rossz melodráma közepébe csöppent volna, melynek egyrészt banalitása kiábrándító, másrészt az abban működő, a mozi hatásmechanizmusával egyenlő erők kikerülhetetlen jellege miatt csak annak az *antropomorf istenségnek* a beavatkozásával válik nyilvánvalóvá Albinus számára a narrátor által kreált világ fiktív volta, aki megfordítja Albinus elméjének fejtetön álló képeit, lehetővé teszi biztosítva ezzel számára az eszmélésre és az „örületből” való szabadulásra.

A Nabokov által alkalmazott narrátor alapvetően különbözik azoktól az elbeszélői pozícióktól, melyeket 'kameraszemnek', a cselekedetek és események valamely semleges, objektív megfigyelőjének szokás nevezni akkor, ha egy regény narrációját a filméhez hasonlítják: mindez személytelen, rejtett narrátort jelent, akinek tevékenységi körét a felvevőgép nyújtotta szerep jelöli ki.⁵⁰ A regény narrátora valójában nemcsak abban az értelemben mindentudó, ahogyan a melodráma műfajának narrációs követelményei kívánják meg a fabula teljes ismeretét, hanem beavatkozik a történetbe és meg is jelenik abban. Udo Conrad azonban mégis kívülálló, nem részese a regény cselekményének: író, akinek az *Eltüntető trükk* című munkája különösen figyelemre méltó. Hogy Udo Conrad / Nabokov hogyan legyen egyszerre úgy az események mindentudó szemlélője és részese, hogy közben megőrizze abszolút kívülállását és tartózkodását - vagyis mi is az eltüntető trükk, ami-

vel Nabokov kiküszöbölheti a narráció ellentmondásait - olyan elbeszélői pozíciót teremt, mely az elme működésének karteziánus camera obscura-modellje szerint a narrátor zárt tudatába utalja a regény eseményeit, szereplőit. A mű egész szerkezeti felépítését valamint intertextuális hálóját szervező erő a camera obscura működési elve, mint filozófiai metafora pedig az a pont, amelyből a szöveggel kapcsolatos történések, társadalmi-politikai meghatározottsága logikailag levezethető. Az eszköz karteziánus paradigmája szerint a külső jelenségek reprezentációja az elme számára egy elsötétített szoba leszűkített terében jelenik meg, egy kamrában, a kétdimenziós sík pedig, amelyen a külvilág - jelen esetben tehát a „regény világa” - megjelenik, a szemközti falon levő nyílástól való megadott távolságviszonyban maradhat fenn.⁵¹ E két helyszín (pont és sík) között egy meghatározatlan kiterjedésű tér található, amelyben a megfigyelő - a narrátor - helyezkedik el. A narrátor a sötétség szabadon lebegő lakója, aki független a szerkezet működési elvétől: nem tekinti pozícióját a reprezentáció részének. A látás aktusának és a megfigyelő fizikai testének szétválasztásával a testet a camera egy fantomra, vagy ha tetszik egy *antropomorf istenség* eszméjére redukálta annak érdekében, hogy teret hozzon létre a megfigyelő, elbeszélő értelem számára. A megfigyelt képeket kizárólag mentális vizsgálat útján ismeri meg a szerkezet testetlen alanya, ahol a világ éppen az által válik érthetővé, hogy kizárják az emberi látás bizonytalanságát és az érzékek zavarait. A camera obscurában tehát a képek egy testetlen küklopsz-szem segítségével jönnek létre, amelyet a megfigyelőtől leválasztottak, és amely nem is feltétlenül emberi szem.⁵² A narrátor pozícióját a regény *par excellence* a mozi jelenet során tükrözi vissza: az elsötétített teremben a vászonra meredő Albinus egyrészt önmaga, másrészt a narrátor mentális tevékenységét jelzi. A mozit valószínűleg nem véletlenül nevezik *Argus*nak: utalásként a monokuláris eszköz küklopsz-szem nyílására, melyen keresztül az beengedi a kamrába a fénynyalábot. A narráció ezen modelljének legfontosabb jellemzője, mely szoros kapcsolatot teremt a korai művekkel, a fizikai és szellemi bezártság érzése, valamint ehhez kötődően Nabokov ugyancsak vissza- visszatérő motívuma, a *kör*. A tudat szolipszizmusának vizualizációjaként, valamint az önmagán kívül más referenciával nem rendelkező, saját magába visszaforduló irodalom paradigmájaként értelmezve a *Laughter in the Dark*ot érthetővé válik Nabokov dühödt tiltakozása és annak jogossága is az ellen, hogy műveit bármiféle kapcsolatba hozzák az aktuális társadalmi és politikai eseményekkel. Hiszen egy abszolút zárt elme vízióin milyen ideológiai üzenetet lehetne számon kérni? Nabokov azonban a regény relativisztikus struktúrájába éppen az elbeszélő kapcsán csúsztat egy olyan hierarchikus mozzanatot, mely mégiscsak megengedhetőnek tartja azon elképzelést, hogy műve reagál a korabeli társadalmi eseményekre, elsősorban a náciizmus felemelkedésére. Ez a mozzanat az író / narrátor különleges, mindent átlátó és megértő tulajdonságában rejlik, és egyenesen következik abból a karteziánus látás-modellből, amit a narrációs folyamatra alkalmaz; a szerkezet annak a biztosítéka, hogy a világról helyes következtetéseket vonunk le. A *Camera obscurá*val ellentétben az angol variáns már konkrét utalásokat is tartalmaz a náciizmusra, melyek éppen Udo Conradtól hagzanak el. A kutatás egy része Nabokov művészetével kapcsolatban éppen azt igyekszik hangsúlyozni, hogy igenis rezonált a társadalmi változásokra és mozgásokra, de azoknak nem külsejét, nem a felszínét, hanem például a náciizmust lehetővé tevő lelki folyamatokat és állapotokat ábrázolta.⁵³ Ezt a túlságosan általánosító megállapítást alkalmazhatónak vélem a *Laughter in the Dark* kapcsán, de nem elsősorban a pszichológiai folyamatok, - tehát Albinus rögeszméje, Rex kegyetlensége, Elisabeth gyengesége esetére - hanem az egyén és a személytelen, mindenütt jelen levő intézményesített hatalom viszonyára. Látni kell, hogy a mozi hatásmechanizmusára épülő megtévesztés elkerülhetetlen és észrevehetetlen, hiszen a férfi már fiziológiai okoknál fogva sem képes a valójában csak kétdimenziós képeket és díszletet nem folyamatosnak és élethűnek, valóságosnak tapasztalni.⁵⁴

A narrátor szemszögére a vacsora-jelenet során Leonardo da Vinci *Utolsó vacsora* című freskójára tett finom utalással is lehet következtetni. Nabokov műveinek visszatérő blaszfémikus motívuma az *Utolsó vacsora* parafrázisa. A szövegvariánsok eltérést mutatnak a jelenlevő vendégek számát illetően, mivel a *Camera obscura* tizenhárom személyével ellentétben az angol változatban csak tizenketten ülik körbe az asztalt. Ha azonban a két variáns egyetlen jelentékeny szövegeltérését, Zegelkrantz és Conrad szereplését összehasonlítjuk, kiderül, hogy az orosz variánsban azért szükséges az evangéliumi jelenetnek megfelelő számú jelenlevő, mert a később szereplő író csak beszédtema, Udo Conrad pedig a tizenharmadik, látható módon jelen nem levő vacsoravendég. A tizenkét vendég közül az egyik hölgyet Dorianna Kareninának hívják,⁵⁵ aki színésznőként Margot partnere az Albinus pénzén készített közös filmjükben, és aki gyönyörű vállairól, rekedtes hangjáról valamint a *Mona Lisát* idéző mosolyáról híres. Mivel a jelenet biblia parafrázis, a Leonardo utalás és a narrátornak az olvasóhoz intézett megjegyzése miatt – „A következő nevek sorát legjobb lenne egy íven elrendezni” („the following string of names would be best arranged in a curve”) – a fejezet összekapcsolható az *Utolsó vacsora* azon problémájával, mely az ábrázolt jelenettel kapcsolatban a perspektivikus ábrázolás elégtelenségére hívja fel a figyelmet.⁵⁶ A freskó méretei olyan nagyok, hogy az asztalnál helyet foglaló tizenhárom embert egyetlen pillantással átfogni, ahogyan azt Leonardo megjeleníti, csak nagyon messziről lehetne és akkor az ábrázolásnak számolnia kellene a szem perceptuális képességeiből és fizikális felépítéséből adódó látszólagos görbülettel, azt bele kellene kalkulálnia a megjelenítésbe. A reneszánsz lineáris perspektíva olyan nagy méretű ábrázolások esetén, mint a freskó, valójában csal, hiszen emberi szem nem láthatja úgy a jelenetet, ahogyan azt Leonardo ábrázolta. Az egy görbülő íven elhelyezkedő nevek sora arra vonatkozik, hogy az elbeszélő, a látható módon jelen nem levő tizenharmadik vacsoravendég a camera obscura sötét terében kellő távolságból szemléli saját fantáziájának teremtményeit, vagyis tudatának kétdimenziós képeit ahhoz, hogy az egészet egyben átláthassa és a látás törvényeinek megfelelően a párhuzamosak görbülni látszanak.

A camera obscura használói a fordított képet egy konkáv tükör segítségével képezték helyes állásúvá. A *Laughter in the Dark* számos helyén a tükröknek az optikai folyamattal analóg feladat jut: a személyek, események tükröződése az „igazság” megismerését segíti. Amikor Margot Greta Garbo fényképét nézegeti és igyekszik mozdulatait, a filmek kliséit utánozni a tükörben, a filmes toposzokból és irodalmi allúziókból alkotott bevallottan kreált alakjára hívja fel a figyelmet a lány megduplázódott képe, vagyis nyilvánvalóvá válik Margot „másolat” jellege. A tükrök egyébként a korabeli filmekben is fontos szerephez jutottak, mint a pszichológiai jellemzés eszközei, és a hiúság, az identitásproblémák vagy a skizofrénia tüneteiként, vagyis morális / lélektani értelemben funkcionáltak és funkcionálnak jelenleg is. A regény melodramatikus narratívája természetesen ezt a jelentésréteget is mozgósítja a motívumnak, de a hallgatózással egy parodisztikus szintre helyezve a szereplők bármiféle pszichológiailag jól megragadható értelmezésének lehetőségét. Természetesen mindez nem jelenti azt, hogy a regénynek ne lenne a hitelesség látszatát keltő pszichológiai koncepciója, (egy pszichoanalitikus minden bizonnyal örömmel látna neki Margot és Albinus kapcsolatának boncolgatásához) azonban ahogyan erre a Nabokov-kutatás és maga Nabokov is gyakran felhívta a figyelmet, eme koncepció csupán a regénybe szándékosan kódolt félreértelmezések egyik alternatíváját nyújtja. Az értelmező jelen esetben egy másik általa helyesnek vélt, de a pszichológiai magyarázatokhoz hasonló módon átfogó jellegű, totalitásra törő magyarázó elvet választ egy olyan szöveggel szemben, mely hangsúlyozottan hierarchia-ellenes és a dolgozat írója nem tehet mást, mint folyamatosan igyekszik emlékeztetni önmagát arra, hogy a regény a különböző jelentésszintek összemosisásával eleve lehetetlenné teszi a kizárólagos értelmezés elérését. A tükrök segítségével koncepcióm szerint a narrátor nem(csak) lélektanilag formálja a szereplőket; a fiktív alakok, vagy banális

események olyan hasonmásai jönnek létre, melyek feltárják azok rejtett tulajdonságait, és felhívják a figyelmet a fikció tényére. A hatodik fejezetben lakása tükreiben Albinus nem lát mást, csak egy iskolás kislányt a számára vonzó Margot helyett. „A tükörben, amely előtt elhaladtak, Albinus egy ünneplőruhába öltözött iskolás lány kíséretében sétáló sápadt, komoly úriembert látott.”⁵⁷ A tükröknek továbbá a *Laughter in the Dark*ban a *Baljós kanyar paca* / vízfolt motívumához hasonló jelentést is tulajdoníthatunk. Olyan rés, vagy hasadék Albinus világán, amelyen keresztül az író / narrátor kapcsolatba lép azzal a teremtményével, akit megszán, valamint olyan tárgy, ami emlékeztetheti Albinust arra a másfajta léttartományra, ahová az elbeszélő halála árán átvezeti őt. A férfi halála pillanata a megváltását jelzi, kivezetését és kiszabadulását a kétdimenziós „halvány” papírfigurák közül: „– Hát ennyi az egész – gondolta csendes nyugalommal, mintha csak ágyban feküdne. – Egy kis ideig megpihenek, aztán nagyon lassan elindulok a fájdalom vakító sivatagán keresztül a kék, kék hullám felé. Micsoda kegyelem is van a kékségben, hogy eddig nem tudtam, a kék ennyire Kék lehet. Örült egy élet volt. Most már mindent tudok. Egyre közelebb, közelebb és közelebb ér, hogy megfojtson. És itt van. Mennyire fáj. Nem kapok levegőt...”⁵⁸ Az újra színeket látó vak ember érzékeinek leírása emlékeztet arra a fajta speciális észlelésnek a hipotézisére, melyet a korai modernitás a *szem ártatlanságának* nevezett: „ahogy egy vak ember látna, ha hirtelen megajándékoznák a látás képességével.”⁵⁹ A camera obscurával végzett kísérletek során a szerkezet nyílásának hirtelen lezárásával a vásznon vagy papírlapon színes, lebegni és hullámozni látszó körök megjelenésére figyeltek fel a kísérletezők, melyeknek nincsen megfelelőjük sem a kamrán belül, sem a kamrán kívül. Ezeket 'fiziológiai' színeknek nevezték, amelyek teljes egészében a megfigyelő testéhez tartoznak és a látás szükségszerű velejárói.⁶⁰ Az író / narrátor megajándékozta Albinust azzal, hogy átvezeti olyan teremtmények közé, mint Cincinnatus vagy Adam Krug. Ezzel véget is ér, önmagába záródik a szöveg, hiszen Albinus kiszakításával a kétdimenziós vászon keretei közül magának a narrációs folyamatnak díszletei hullanak darabokra, vagy ahogyan Nabokov az általa annyira kedvelt vizuális hasonlatban beszélt művei sorsáról: „ Azt hiszem könyveim befejezésével kapcsolatban annak az érzése töltene el elégedettséggel, ha a regényvilág valahová messze eltávolodna és meg is állna ott; felfüggesztve a távolban, mint egy festmény a festményben: Az alkotó műterme Van Bocktól.”⁶¹

FELHASZNÁLT IRODALOM

- BORDWELL, Dawid (1996), *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmintézet. Bp.
- BÉNYEI Tamás (1995), *A megtévesztés művészete: Vladimir Nabokov poétikájáról*. Alföld, 6.
- BERGSON, Henri (1992), *A nevetés*. Kriterion. Bukarest
- CRARY, Jonathan (1999), *A megfigyelő módszerei: látás és modernitás a 19. században*. Osiris. Bp.
- FIELD, Andrew (1967), *Nabokov, His Life in Art*, Little, Brown and Company. Toronto
- FOUCAULT, Michele (1990), *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Gondolat. Bp.
- GORETITY József (1998), *Vladimir Nabokov kísérlete egy regényírási modell megalkotására* Jelenkor, 5.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1980), *A hétormú ház: regény és elbeszélések*. Európa. Bp., 292-301.
- (1999) *Wakefield*, The Harper Single Volume American Literature. Longman. 813-818.
- JEROFEJEV, Viktor (1995), *Lolita avagy a szerelem oázisa* Nagyvilág, 1-2.
- (2001) *Az elveszett paradicsom keresése*. Átváltozások, 22., 31-46.

- KOVÁCS András Bálint (1998), *A narratológia összeállítás elé*. Metropolis, nyár (2002) *A modern melodráma: tehetetlen érzelmek*. Filmvilág, 3., 35-39.
- KRETZOI Miklósné (1976), *Az amerikai irodalom kezdetei (1607-1750)*. Akadémiai. Bp.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1998), *Intertextualitás létmód és/vagy funkció?* = KULCSÁR-SZABÓ Z., *Hagyomány és kontextus*. Universitas. Bp.
- MAN, Paul de (1996), *A temporalitás retorikája*, = *Az irodalom elméletei I. szerk.*, THOMKA Beáta, Pécs. Jelenkor, 5-60.
- M. NAGY Miklós (1996), *Meghívás...hová?: Vladimir Nabokov Meghívás kivégzésre című regényéről* = M. N. M., *Nikkelszamovár*. Balassi. Bp. (JAK-füzetek, 85), 17-32.
- (1996) *Mókusok, avagy árnyék a szív mögött: Vladimir Nabokov Pnyin professzor című regényéről* = M. N. M., *Nikkelszamovár*. Balassi. Bp. (JAK-füzetek, 85), 33-38.
- (1996) *Zangyalok és loliták: Vladimir Nabokov Terra incognita című elbeszéléskötetéről* = M. N. M., *Nikkelszamovár*. Balassi. Bp. (JAK-füzetek, 85), 39-45.
- (1996) *Nabokov, Dosztojevszkij... és Freud*. Nagyvilág, 7-8., 434-446.
- NABOKOV, Vladimir (1990), *Laughter in the Dark*. Penguin Books
- (1994) *Camera obscura* Európa. Bp.
- (1995) *Jó olvasók és jó írók*. Nagyvilág, 3., 253-257.
- (1997) *Baljós kanyar*. Nagyvilág. Bp.
- (2001) *Dosztojevszkij Átváltozások*, 22., 76-88.
- (2001) *Az ember és a tárgyak*. Nagyvilág, 6. 35-39.
- PÓCS Éva (1998), *Transz és látomás Európa népi kultúráiban*. = *Eksztázis, álom, látomás: tanulmányok a transzcendensről I. szerk.*, PÓCS Éva, Balassi. Bp.
- ROTRY, Richard (1994), *A kasbeami borbély: Nabokov és a kegyetlenség*. = R. R., *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Jelenkor. Pécs
- SZIGETHY András (1996), *Vladimir Nabokov: Végzetes végjáték* = Huszonöt fontos orosz regény. szerk. HETÉNYI Zsuzsa, Maecenas és Lord, Bp., 235-248.
- TOKER, Leona (1989), *Mary: Without Any Passport* = L. T., *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Cornell University Press. Ithaca
- (1994) *Liberal Ironist and the „Gaudly Painted Savage”: On Richard Rotry’s Reading of Vladimir Nabokov*. Nabokov Studies 1., 195-206.
- TÓTH Csaba (1992), *Hawthorne világa* Európa, Bp.

JEGYZETEK

¹ Nathaniel HAWTHORNE, *Wakefield*, = The Harper Single Volume American Literature, Longman, 1999, 813-818, valamint Vladimir NABOKOV, *Laughter in the Dark*, Penguin Books, 1990. A novella idézeteit Udvarhelyi Hanna fordítása alapján közlöm: Nathaniel HAWTHORNE, *A hétormú ház: regény és elbeszélések*, Bp., Európa, 1980, 292-301.

² Leonora TOKER, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca: Cornell University Press, 1989. KRETZOI Miklósné, *Az amerikai irodalom kezdetei: (1607-1750)*, Bp., Akadémiai, 1976.

³ Dolgozatomban Vári Erzsébet fordításában megjelent magyar nyelvű kiadást használom: Vladimir NABOKOV, *Camera obscura* Bp., Európa, 1994.

⁴ A *Laughter in the Dark* idézeteit saját fordításban közlöm. Nabokov a *Camera obscura* fordítása és átdolgozása során számos szereplő nevét megváltoztatta, ami érinti a regény interpretációját és problémát okozhat az idézetek pontos követésével kapcsolatban. Ezért az idézetekben szereplő nevek mindig ahhoz a szövegvariánshoz igazodnak, amelyikről az adott pillanatban szó esik, valamint megfelelő helyen tisztázom a névhasználatot másodlagos jelentésével egyetemben.

⁵ David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, Bp., Magyar Filmintézet, 1996, 83-87.

⁶ GORETITY József, *Vladimir Nabokov kísérlete egy regényírási modell megalkotására: a Végzetes végjáték című kisregény értelmezése*, Jelenkor, 1998/5.

⁷ KOVÁCS András Bálint, *A narratológia összeállítás elé*, Metropolis, 1998 nyár.

⁸ Viktor JEROFEJEV, *Az elveszett paradicsom keresése*, Átváltozások, 2001 / 22, 31-46.

⁹ „fate’s classical method: eavesdropping ...” *Laughter in the Dark*, 47. Hogy mennyire nem kell komolyan venni a regény számtalan hasonló elemét, ahhoz elég idézni Nabokov megvető nyilatkozatát a véletlenek ilyen jellegű művészi használatáról: „Nagyon gyakran lehet találkozni a ‘valódi életben’ olyan személlyel vagy eseménnyel, ami egy történetben sablomosnak tűnhet. Azonban [az én regényeimben]

ezek használata nem a véletlenek véletlenszerű egybeesésének különösen idegesítő és számtalan író által használt fogásán alapul, mint például a hallgatóság állandóan visszatérő motívuma a 19. sz-i orosz prózában.” (F. B. fordítása) Az interjú megjelent: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII / 2, 1967.

¹⁰ „One evening (a week before the talk about Axel Rex) he noticed on the way to a café where he a business appointment that his watch was running amok (it was not the first time either) and that he had a full hour, a free gift to be used in some way.” i. m., 13.

¹¹ „Now he was alone. His watch had stopped some minutes ago, but the clock in the dining-room was exact and then, too, by craning out of the window he could see the church clock. A quarter past four. It was a bright windy day in mid April. On the sunlit wall of the opposite house the fast shadow of smoke ran sideways from the shadow of chimney. The asphalt was drying patchily after a recent shower, the damp still showing in the form of grotesque black skeletons as if painted across the width of the road. Half past four. She might come at any minute.” i. m., 38.

¹² Vladimir NABOKOV, *Az ember és a tárgyak*, Nagyvilág, 2001 / 6 35-39.

¹³ M. NAGY Miklós, *Meghívás...hová?: Vladimir Nabokov Meghívás kivégzésre című regényéről* = M. N. M., *Nikkelszamovár*, Bp., Balassi, 1996 (JAK-füzetek, 85), 17-32.

¹⁴ Albert Albinus: Andrew Field, az író első biográfusa említi, hogy Nabokov az alak elnevezésével (Kretchmar) a *Camera obscurában* egy német lepidopterológuson „állt bosszút”, aki Nabokovot megelőzve merészelté közzétenni kutatási eredményeit. = Andrew FIELD, *Nabokov: His Life in Art*, Little, Brown and Company, Toronto, 1967, 160. A névváltoztatás sokféle asszociációt kelthet, a 'fehér' jelentésű albino szóból származtatható vetetéknev utalhat a krisztusi szenvedéstörténetre, hiszen ez a szín jelzi Krisztus színváltozását és feltámadását. 'Albert chain', vagy egyszerűen 'albert' angolul a nagyszemű óralánc elnevezése. A regény Albinussal kapcsolatos óra-motívumát a fejezetben tisztázom. A lánc, az egymásba kapcsolt fémkarikák a keresztény szimbolikában az alávetettségre, büntetésre, bűn elkövetésére valamint a mártíromságra is utalnak. A reneszánsz allegorikus ábrázolásokon a láncra vert ember a földi vágyak rabja.

¹⁵ A *Camera obscurában* Magda Peters, vagyis Péter Magdolnája. Mária Magdolna egyike az asszonyoknak akik gyakran kísérték Jézust és az apostolokat. Valaha Jézus hét ördögöt űzött ki a zsidók szemében az erkölcstelenség fészkének tartott Magdala városából származó asszonyból (Lk 8,1-3). Mária Magdolnát gyakran azonosítják a bűnbánó asszonnyal (Lk 7,3-6) és a betániai Máriával (Jn 12,1-8). Az angol variánsban a keresztnev Margot-ra, a Margaret becézett alakjára változott. A görög eredetű név (jelentése gyöngy) a keresztény ikonográfia Krisztus szenvedésére és kínhalálára utaló jelképét idézi fel.

¹⁶ Leona TOKER, *Mary: Without Any Passport*, = L. T., *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

¹⁷ *Laughter in the Dark*, 35.

¹⁸ „The winding road had taken them to a pine grove where the creaking of the cicadas was like the endless winding-up and whirr of some clockwork toy.” *Uo.*, 139.

¹⁹ „I wonder, muttered Conrad, I wonder wheter I haven't committed some blunder (...nasty rhyme, that! „Was it, I wonder, a - la la la - blunder?” Horrible!” *Laughter in the Dark*, 143.

²⁰ „It so happened that one night Albinus had a beautiful idea. True, it was not quite his own, as it had been suggested by a phrase in Conrad (not the famous Pole, but Udo Conrad who wrote the *Memoirs of a Forgetful Man*, and that other thing about the old conjurer who spirited himself away at his farewell performance). In any case, he made it his own by liking it, playing with it, letting it grow upon him, and that goes to make lawful property in the free city of the mind.” *Uo.*, 5.

²¹ Leona TOKER, *I. m.*, 6.

²² „...he was not a particularly gifted man.” *Laughter in the Dark*, 5.

²³ „It was Wakefield's unprecedented fate, to return his original share of human sympathies, and to be still involved in human interests, while he had lost his reciprocal influence on them.” *Wakefield*, 817.

²⁴ KRETZOI, *I. m.*, 56.

²⁵ „She, without having analyzed his character, was partly aware of a quiet selfishness, (...) and, lastly, of what she called a little strangeness, sometimes, in the good man. Thiss latter quality is indefinable, and perhaps non-existent.” *Wakefield*, 814.

²⁶ „...in that brief period, a great moral change has been effected.” *Uo.*, 815.

²⁷ Az angol variánsban: „There was no interest whatever in watching happenings which he could not understand since he had not yet seen their beginning.” *Laughter in the Dark*, 13.

²⁸ „He had the obscure sensation of everything's being suddenly turned the other way round, so that he had to read it all backward if he wanted to understand.” *Uo.*, 142.

²⁹ A kislány és Margot párhuzamát megerősíti, hogy ugyanolyan ruhát viselnek: „Margot egyik kezét rövid, himzett kötényébe süllyesztette, karjain és keblén erősen feszült fekete ruhája.” „She was holding one hand in the pocket of her short embroidered apron and her black frock fitted her very tightly about the arms and bosom.” *Uo.*, 14. A kislány a dohányüzletben: „Azán [Albinus] sarkon fordult miközben egy fekete kötényes kislányt majdnem leütött, és visszarohant azon az úton, amelyiken érkezett.” „Then he

turned round, almost knocking down a little girl in a black pinafore, and hastily went back the way he had just come." *Uo.*, 142.

³⁰ Nabokov a *Bend Sinister* (1942) című regénye 1963-ból származó előszavában említi a kifejezést: „Az ötödik fejezet második bekezdésében található az első bizalmas utalás arra, hogy 'valaki mindent tud' – egy misztikus betolakodó, aki Krug álmát kihasználva közvetíti saját, kódolt üzenetét. A betolakodó nem a bécsi sarlatán (minden könyvemre rá kellene nyomtatni: 'Freudistáknak tilos a belépés!') hanem egy általam megszemélyesített antropomorf istenség” (M. Nagy Miklós fordítása). Vladimir NABOKOV, *Bal-jós kanyar*, Bp., Nagyvilág, 1997, 12.

³¹ A szenvedélyek, vágyak éltető és egyben önpusztító lobogását leginkább *Ethan Brand* című novellája példázza: a narráció minden szintjét átszövi a motívum, amely így egyszerre az elbeszélés tárgyává és eszközzé válik.

³² „...we find him comfortably established by the fireside of a small apartment, previously bespoken.” Wakefield, 814.

³³ „Right glad at his heart, though his brain be somewhat dizzy, when he finds himself by the coal-fire of his lodgings.” *Uo.*, 815.

³⁴ PÓCS Éva, *Transz és látomás Európa népi kultúráiban, = Eksztázis, álom, látomás: tanulmányok a transzcendensről I.*, szerk., PÓCS Éva, Bp., Balassi, 1998, 15-55.

³⁵ „If the reader choose, let him do his own meditation...” Wakefield, 813. Az eredeti angol szöveg nem rendelkezik a magyar fordítás gúnyos árnyalatával.

³⁶ „His thoughts werw seldom so energic as to seize hold of words.” Wakefield, 813.

³⁷ „Then Margot freed herself by a dexterous movement, and retreated towards Rex, who was seated on the window still, in white trousers, with his long-toated feet and his torso bare – he loved roasting his back in the sun.” *Laughter in the Dark*, 166.

³⁸ Szigethi András a *Végzetes végjátékról* (1930) írott tanulmányában a szöveg gnosztikus és apokaliptikus irodalomhoz köthető motívumait vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy „a kisregény üzenete egy heroikus negáció.” A három évvel később megjelenő *Camera obscura* kétségtelenül rokonságot mutat ezzel a tematikával, de dolgozatom szempontjainak megfelelően értelmezésem során Albinus passiója a Hawthorne-műhöz képest rajzolódik ki, nem tartom szükségesnek a gnosztikus hagyomány külön ismertetését.

³⁹ A Biblia jól ismert szimbóluma az erkölcsi tisztánlátásra a fizikai vakság.

⁴⁰ „Elisabeth's presence, her light tread, her whispering were just as pale and shadowy as was his memory of her...” *Laughter in the Dark*, 181.

⁴¹ „Real life, which was cruel, supple, and strong like some anaconda, and which he longed to destroy without delay, was somewhere else – but where? *Uo.*, 182.

⁴² *Laughter in the Dark*, 92. Nabokov életművét gyakran kapcsolatba hozzák Bergson filozófiájával és különösen nevetés-elméletével. Talán a *Laughter in the Dark* szempontjából a legfontosabb párhuzamnak tekinthető, hogy Bergson a nevetést a társadalom hasznos büntető mechanizmusának tekinti (a szív pillanatnyi érzéketlenségének nevezve) a merevséggel, a gépiességgel és a magát elszigetelő különiséggel szemben. (Szávai Nándor fordítása). Henri BERGSON, *A nevetés*, Bukarest, Kriterion, 1992, 56-57.

A *Laughter in the Dark* Albinus számára megalázó helyzetei visszavezethetőek a bergsoni komikum-kategóriákra (zsinórra járó bábu, a rugóra járó ördög, stb...).

⁴³ Paul de Man az ironiát az én belső problémájának nevezi, és elemzésében fontos szerep jut a megkettőződés (*dédoublement*) gondolatának. Az ironikus én, a szubjektum tudatok sokaságára való szétválása szoros kapcsolatban áll a Bukással (mind teológiai, mind szó szerinti értelmében). Az ember, amikor saját orrabukásán kacag, a saját magáról alkotott téves, misztifikált elképzeléseket neveti ki. (...) „Az ironikus, kettős én, melyet az író vagy filozófus a nyelve segítségével alkot, úgy tűnik, csak empirikus énjé kárára jöhet létre, azáltal, hogy a misztifikált egyensúly állapotából lebukik (vagy felemelkedik) saját misztifikációja tudatosításának szintjére.” Paul de MAN, i.m., 41.

⁴⁴ „Would that I have a folio to write, instead of an article of a dozen pages! (...) It would be a most curious speculation to trace out the effect of such circumstances on his heart and intellect, seperately and in unison.” Wakefield, 817.

⁴⁵ „His lustreless black hair, carelessly brushed back, longish and with an odd dry look about it, was certainly not a wig, although it looked uncommonly like one.” *Laughter in the Dark*, 21.

⁴⁶ Nabokov esztétikájának kulcsfontosságú eleme, hogy a befogadó számára mindig legyen egyértelmű és világos a fikció ténye. „Az [irodalom] játék, mert csak addig marad művészet, amíg beleegyeünk, hogy annak gondoljuk (...). Más szavakkal: amíg érzéseink, a félelmünk vagy az undorunk nem homályosítja el azt a tudatot, hogy mi, olvasók és nézők, részesei vagyunk egy gondosan kimunkált és elbűvölő játéknak, mert abban a pillanatban, amikor ez az egyensúly felborul, nevetséges melodramát látunk a színpadon, vagy ha könyvről van szó, akkor ríktó leírását egy gyilkosságnak, ami, mondjuk sokkal inkább egy bulvárlap hasábjaira kíváncznék...” (Márton Róza Krisztina fordítása) Vladimir NABOKOV, *Dosztojevszkij, Átváltozások*, 2001 / 22, 82.

⁴⁷ A camera obscura hatalmas mennyiségű irodalmából a dolgozatom szempontjainak leginkább Jonathan Crary munkája felel meg. Crary szerint a fokozatos technikai fejlődés gondolatán nyugvó

narratívák történetietlenek, a camera obscura, a fényképezőgép és a mozi formális összehasonlítása lehetetlen, mivel ezek a tárgyak eltérő állítás- és szokáshálóban helyezkednek el. Konceptiója szerint meg kell különböztetni az egyszerű tapasztalati tényt, miszerint a szerkezet segítségével képet lehet létrehozni a camera obscurától, mint történetileg megkonstruált produktumtól. Vagyis – Michele Foucault „genealógiai módszerét” követve – megállapítja, hogy az eszköz az 1500-as évetől az 1700-as évek végéig az emberi látás magyarázatában, a szubjektum pozíciójának, külső világhoz való viszonyának reprezentálásában széles körben használt modell volt, az emberi látás és értelemalkotás metaforája. A filozófiai gondolkodásban pedig azt példázta, hogy a megfigyelés a világról szóló helyes következtetésekhez vezet. Könyve a látás és ezzel együtt a megfigyelő szubjektum 19. század első felében végbement újraszerveződését vizsgálja, amely során annak karteziánus camera obscura-modellje összeomlott, helyét új elképzelések foglalták el arról, hogy mi a megfigyelő és mi alkotja a tevékenységét, ismeretelméleti alapozását képezve a modern elméleteknek, melyek már nem tartják a látást az igazság letéteményesének. Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei: látás és modernitás a 19. században*, Bp., Osiris, 1999.

⁴⁸ Albinus és Margot első közös utazásuk során az Adrián töltenek hosszabb időt és egy kis mediterrán villát bérelnek: „A hűvös szobában, ahol az agyagpadlón a spaletta résein átszűrődő napsugár az ember szemében táncolt és világos csíkokat festett lábára, Margot kígyóyszerű mozdulatokkal kiszabadította magát sötét fürdőruhájából...” „In the cool room with the red-tiled floor, where the light through the slits of the shutters danced in one's eyes and lay in bright lines at one's feet, Margot, snake-like, shuffled off her black skin...” i. m., 74.

⁴⁹ Idézi Crary: i. m., 44.

⁵⁰ Az úgynevezett behaviorista típusú irodalmi narrációról és a film kapcsolatáról: BÍRÓ László, *Nemzet és narráció: Ernest Hemingway: Búcsú a fegyverektől*, Metropolis, 1998, nyár.

⁵¹ A szerkezet leírását a 17. és 18. században szabályosság és egységesség jellemzi, az értelemalkotás általános modellje volt, tehát nem egy adott filozófiai irányzathoz, vagy akár személyhez kapcsolom a regény ezen alapvető motívumát. Leírása Locke-nál: „...azt gondolom, hogy az értelem nem nagyon különbözik egy egészen fénymentes zárkától, amelyen némely meghagyott kis nyílások vannak a külsőleg látható hasonmások vagy a külső dolgok ideái számára; ha az ilyen sötétkamrába érkező képek csak egyszerűen ott maradnának, és olyan rendben feküdnének ott, hogy alkalomadtán meg lehessen őket találni, akkor ez nagyon hasonlítana az emberi értelemnek a látás tárgyai és azok ideái közti viszonyához.” (Dienes Valéria fordítása) John LOCKE, *Értekezés az emberi értelemről*, Bp., Akadémiai, 1964, II, 17. A szöveget idézi Crary, i. m., 58. A kamrában fekvő képek sora Albinus már elemzett sötétkamra-jelenete során jutott szerephez.

⁵² Descartes azt tanácsolja a látást és értelemalkotást modellezni kívánóknak, hogy egy halott ember, vagy ha az éppen nincsen kéznél egy ökör, vagy más nagy méretű elpusztult állat kivájt szemét használják lencseként a szerkezet nyílásán. Crary, i. m., 64.

⁵³ M. NAGY Miklós, *Zangyalok és Loliták: Vladimir Nabokov Terra incognita című elbeszéléskötetéről*, = M. N. M., i. m., 42.

⁵⁴ „Azt kellene tehát mondanunk, hogy a melodráma minden formája annyiban a rendőrállam bevezetését népszerűsítő propaganda, amennyiben az ilyen berendezkedés a tömegítélet megrendszabályozását képviseli. Mondhatnánk, ha komolyan lehetne venni őket. Ez viszont nem lehetséges, mert mindig ott van a **játék** mint védőfalazat. A komoly melodráma hamar belebonyolódik saját szájalom-félelem problematikájába: minél komolyabban veszi magát, annál valószínűbb, hogy az olvasó ironikusan fogja fel.” (ford. Szili József) = Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., Helikon, 1998, 45.

⁵⁵ Dorianna Karenina: Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* és Tolsztoj *Anna Karenina* című műveik főszereplőinek nevéből alkotott anagramma. A Mona Lisa 19. század végi és 20. századi recepciója a képmombolás, a profanizálás jegyében telt. A képtéma bevonult a köznyelvbe, párizsi kávéházak, hotelek viselték és viselik a nevét, Angliában pedig a század első évtizedeiben a kereskedelmi reklám és a tömegszórakoztatás sajátítja ki: sajtót, narancsot, szivacsot, selyemharisnyát és gramofontűt neveznek el róla, nem beszélve az évszázadok alatt elkészített rengeteg másolatról és hamisítványról. A profanizáció motívumai, a művészet mint csalás és szemfényvesztés értelmében átszövik a regényt.

⁵⁶ I. m., 84.

⁵⁷ „In a passing mirror he saw a pale grave gentleman walking beside a schoolgirl in her Sunday dress.” i. m., 39.

⁵⁸ „So that's all, he thought quite softly, as if he were lying in bed. I must keep quiet for a little space and then walk very slowly along that bright sand of pain, towards that blue, blue wave. What bliss there in blueness. I never knew how blue blueness could be. What a mess life had been. Now I know everything. Coming, coming, coming to drown me. There it is. How it hurts. I can't breathe...” i. m., 187.

⁵⁹ Crary John Ruskint idézi, i. m., 112.

⁶⁰ „Azután takarjuk el a nyílást, és nézzünk a szoba legsötétebb helyére: ekkor egy kör alakú tünemény lebeg majd előttünk. A kör közepét világosnak, színtelennek, némileg sárgásnak fogjuk látni, a szegélye viszont rögtön bíborszínűnek tűnik fel. (...) De alig jelenik meg a bíborszínben az egész kör, szegélye máris kékülni kezd, a kék lassan befelé szorítja a bíbort. Ha már teljesen kék a tünemény, szegélye

elsötétül és elszíntelenedik..." (Rajnai László fordítása) Johann Wolfgang von Goethe, *Színatan*, Bp., Corvina, 1983, 33. *Crary*, i. m., 85.

⁶¹ „I think that what I would welcome at the close of a book of mine is a sensation of its world receding in the distance and stopping somewhere there, suspended afar like a picture in a picture, *The Artist's Studio* by Van Bock. (F. B. fordítása) Interjú Alfred Appel-el, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII / 2, 1967.