

ETO: 821.161.1-3(73)NABOKOV, V.
821.511.141-3TOLNAI O.
DOI: 10.19090/hk.2023.2.38-50

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

MIKOLA Gyöngyi

Szegedi Tudományegyetem Társadalom- és Bölcsészettudományi Kar
Szláv Intézet, Orosz Filológia Tanszék
Szeged, Magyarország
mikolagyongyi@gmail.com

IMAGINÁRIUS DIASZPÓRÁK VLADIMIR NABOKOV ÉS TOLNAI OTTÓ PRÓZÁJÁBAN

Imaginary diasporas in Vladimir Nabokov
and Ottó Tolnai's prose

Imaginarne dijaspore u prozi Vladimira Nabokova
i Otoa Tolnaja

A tanulmány azt vizsgálja az irodalmi cross-mapping komparatív módszere segítségével, hogy milyen hasonlóságok és különbségek mutatkoznak a vajdasági minoritások irodalmi terei és a berlini, párizsi vagy amerikai orosz emigráns diaszpórák regényalakzatai között Tolnai Ottó és Vladimir Nabokov műveiben, és mi a szerepük ezeknek az alakzatoknak a két szerző esztétikai rendszereiben. Részletesen elemzi a vizuális percepció metaforáit és a szerzői maszkok szerepét a transznacionális imagináció folyamataiban.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, Vladimir Nabokov, orosz emigráció, fluid identitás, transznacionális imagináció

Háború, emigráció

A Nabokov-szakirodalomban több jelentős munka született, amely az emigráció, a diszlokúció, a többnyelvűség és a transznacionalizmus irodalmi alakzatait vizsgálja az orosz–amerikai író műveiben. Barbara Straumann *Figuration of Exile in Hitchcock and Nabokov* című munkájában az Elisabeth Bronfen svájci irodalomtörténész által kifejlesztett hermeneutikai 'cross-mapping' módszert viszi tovább, amelynek az a lényege, hogy a kutató nem irodalomtörténeti, filológiai intertextuális vagy intermediális bizonyítékokat keres a különböző kulturális kölcsönhatások vizsgálatakor, hanem analógiákban gondolkodik, és

a különböző szövegek, képek, kódok, retorikai gesztusok kulturális migrációját követi nyomon az egyes kultúrtörténeti korszakokon és médiumokon keresztül. Nem az a fontos tehát, hogy az adott esetben Nabokov milyen Hitchcock-filmeket látott, vagy hogy Hitchcockot mely Nabokov-művek inspirálhatták, amikor együttműködést ajánlott fel az írónak. Néhány levélen, interjúrészteken kívül nem sok textuális bizonyítéka van a két művész egymásra hatásának. Straumann könyvének nem is ez a témája, hanem az, hogyan válik az emigráció „a narratív imagináció állapotának szimptomatikus metaforájává” (Straumann 2008, 14) az amerikaivá lett európai művészek alkotásaiban.

Tolnai Ottó Nabokov-olvasásának dokumentumait korábban megjelent cikkeimben már elkezdtem feltérképezni a hagyományosabb filológiai módszerekkel. Ebben a tanulmányban azt vizsgálom, hogy milyen szerepet játszanak a többnyelvű közegek, diaszpórák és mikrotársadalmak irodalmi reprezentációi Vladimir Nabokov és Tolnai Ottó esztétikai rendszereiben. A kényszer szülte emigráció persze egészen más tapasztalat, mint a történelmi határok megváltozása révén előálló kisebbségi léthelyzet, hiszen az előbbiben az egyén kényszerül helyet változtatni, míg az utóbbiban úgy lesz más ország polgára, hogy közben ő maga fizikai értelemben nem költözik sehova. Az otthon elvesztésének, a szülőföldtől való megfosztottságnak a cezúrája az emigránsok esetében többnyire jóval egyértelműbb törést jelent az egyéni sorsban, mint a határok megváltozása vagy a kolonizáció.

Amikor Nabokovval kezdtem foglalkozni, az író korai, Berlinben írt műveinek értelmezését óhatatlanul is áthatotta a vajdasági magyar irodalom olvasásának tapasztalata. Az újabb délszláv háborúk, vajdasági barátaim és kollégáim kényszerű emigrációja nagyon közelről érintett engem is, és irodalmi stúdiumaimban egyre szorosabban kapcsolódtak össze a talajvesztés szövegei, a traumaelméletek és a minor poétikák a Nabokov-művekkel. Sőt, ha belegondolunk, hogy a vajdasági magyar irodalom egyik legismertebb és legmeghatározóbb alapszövege, Domonkos István *Kormányeltörésben* című verse, amely 1971-ben Svédországban keletkezett, éppen az emigráns tapasztalatról szól, könnyen belátható, hogy az emigráns alakja valójában már a háborút megelőző évtizedekben is a vajdasági irodalom egyik meghatározó toposzává vált. Így aztán voltaképpen nincs is semmi meglepő abban, hogy Nabokov emigráns hősei a múlt század húszas–harmincas éveiből számomra abszolút kortársaknak hatottak a kétezres évek elején. És fordítva: Nabokov poétikai eljárásai, narratív imaginációja új perspektívát kínált nemcsak a vajdasági irodalom értelmezéséhez, hanem éles megvilágításba helyezett egy sor irodalomtörténeti és elméleti kérdést. Foglalkoztatni kezdett például, hogy milyen hasonlóságok és különb-

ségek mutatkoznak a vajdasági minoritások irodalmi terei és a berlini, párizsi vagy amerikai orosz emigráns diaszpórák regényalakzatai között Tolnai Ottó és Vladimir Nabokov műveiben, és mi a szerepük ezeknek az alakzatoknak a két szerző esztétikai rendszereiben.

A palicsi orosz kolónia

Nabokov Európában a legóvatosabb becslések szerint 100 000-es, a legtúl-zóbb számítások szerint 360 000-es lélekszámú orosz emigráns kolónia tagja volt. 1918 és 1928 között Berlinben 188 orosz kiadót regisztráltak, melyek a politikai spektrum teljes skáláját lefedték. A papírhiány miatt még a bolsevik írók műveit is itt nyomtatták, és innen szállították Oroszországba, legalábbis addig, amíg még volt átjárás Szovjet-Oroszország és az emigráns diaszpórák között. Az 1920-as évek elején Berlin számított az orosz emigráns irodalom fővárosának, ahol Nabokov a legtöbb időt töltötte európai éve alatt, később ezt a szerepet Párizs vette át. Vagyis az orosz emigráció első hulláma Európában lélekszámát tekintve körülbelül megfeleltethető a vajdasági magyarság nagyságrendjének, igaz, művészeti és intellektuális szempontból jóval intenzívebb közegről van szó. Nabokov zsidó származású feleségével és kisfiukkal 1940-ben menekült Amerikába azt követően, hogy a németek bevonultak Párizsba. Az amerikai emigráció gyökeresen más tapasztalat az író számára, mint az európai évek. Európában Nabokov közönségét alapvetően az emigráns orosz diaszpórák olvasói tették ki. Nabokov a náci hatalomátvétel és a fokozódó zsidóellenesség miatt Berlinből Franciaországba költözve fel kellett hogy mérje, közönsége egyre fogyatkozik, mivel az orosz anyanyelvű európai diaszpórák a háború következtében szétszóródtak, és arra sincs belátható időn belül remény, hogy műveit a szülőföldjén legalisan lehessen olvasni. Még Franciaországban élve dönt a nyelvváltás mellett: első angol nyelvű regénye, a *Sebastian Knight valódi élete* 1940-ben íródott. A *Lolita* 1958-as amerikai megjelenését követően Nabokov világszerte elismert, híres író lesz. Az emigráns téma továbbra is műveinek meghatározó eleme marad, de jelentősen módosul. Orosz emigráns hőseit például már nem veszi körül többes anyanyelvi közeg és a még otthonról ismerős szellemi-kulturális tér, mint az Európában írt regények esetében. Amerika új kezdet, az itt keletkezett immár angol nyelvű művekben az oroszországi és az európai kulturális tapasztalatok magasabb fokú szintézise jelenik meg.¹

¹ A Nabokov-regények poétikájáról magyar nyelven teljes képet Hetényi Zsuzsa *Nabokov regényösvényei* című monográfiája ad (lásd Hetényi 2015).

Tolnai Ottó regényfolyamának, a *Szeméremékszerek*nek a legújabb, harmadik kötetét lapozva a cross-mapping módszerben rejlő lehetőségek váratlanul újabb megerősítést nyertek. A *jadeitágy* című fejezetben ugyanis a következők olvashatók:

Már évek óta tudtuk, hogy Rita szüleinek, pontosabban édesapjának [...], az ómoravicai születésű Otterbein Ottónak a házát oroszok vették meg. Az igazság az, hogy én mindig kedveltem az ilyen kis kolóniákat. Gyerekkoromban nálunk, Magyarkanizsán például volt egy kis, fehér-orosz arisztokrata kolónia, amely egész későbbi életemet meghatározta, igen, az a kis kolónia még ma is izgatja fantáziámat, olykor már-már úgy éreztem, magam is közéjük tartozom, lévén, hogy az első nagy filatelista, akivel találkoztam, közülük való volt. Már akkor, ha kérdezték, mi szeretnék lenni, ha megnövök, gondolkodás nélkül, nem kis fájdalmat okozva édesapámnak, rávágtam: fehér-orosz filatelista! (Tolnai 2022, 141–142.)

A *Szeméremékszerek* 3-ban Tolnai elbeszélő-főhőse, prózai alteregója Palicsból egy roppant színes, számos kis kolóniával, diaszpórával rendelkező multinacionális, multietnikus világot képez: „Ergo, most is ott szorgoskodom a palicsi francia (Kis-Párizs), a palicsi olasz és a palicsi kínai negyed kialakítása körül” (Tolnai 2022, 142). Az olvasó számára teljesen egyértelmű, hogy itt imaginárius, poétikai eszközökkel létrehozott diaszpórákról van szó, melyek mellé a Palicsra települt Nyikolaj és Marina jadeitágya, orosz fürdője (banyája), a Homokvár nyírfaligete és a szintén egykor Palicsra került szovjet tiszt, a 3. hadsereg (valószínűleg a 3. Ukrán Front) légi fotósa révén, e motívumok hálózatában az elbeszélő felépíti a palicsi orosz kolóniát is, melybe végül belerajzolja saját lehetséges, vágyott alteregóját egy fehér-orosz filatelista alakjában. (A fehér-orosz itt természetesen nem beloruszt jelent, hanem a politikai meggyőződésre utal: Nabokov azokban a ritka esetekben, amikor a politikai hovatartozása került szóba, szintén fehér orosznak vallotta magát.) Palics imaginárius „kolonializálása” elmossa a határokat az ún. őslakosok és a betelepültek között. Ami Nyikolajt illeti, a szerbvel kevert orosz beszéd, avagy orosz-szerb kevert szerb, amelyen a hősök kommunikálnak, egyúttal a nyelvi határokat is eltörlí.

Opálos fény és kísérteties áttetszőség

A fejezet központi vizuális metaforája a jadeit, avagy zsád nevű féldrágakő, amelynek a Palicsra települt oroszok gyógyító funkciót tulajdonítanak. A jadeit egyik fontos jellemzője az opálos fénye. Am e fény minőségének pontos

meghatározása már Isztambulban történik egy örmény antikváriumban talált magyar könyvben, Schmidt Sándor *A drágakövek* című munkájában. (Később kiderül, hogy Nyikolaj is régi könyveket gyűjt, és máris szert tett néhány magyar könyvre, amelyeken a Szabadkai Városi Könyvtár pecsétje látható.) Az elbeszélő számára oly fontos jadeit meghatározása kapcsán olvasható itt a következő: „*Bágyadt üveges fényességű, olykor az opállal foglalkozó szakembereknek az a megsejtése, a hold sem más, mint egy opál labda, valamennyire áttetsző*” (Tolnai 2022, 153) (kiemelés az eredetiben – M. Gy.).

Ebben a kis örmény antikváriumban az elbeszélő még egy könyvet talál: A Konstantinápolyi Magyar Egyesület tagjainak névjegyzékét 1927-ből, mely egyesületnek valaha a Kossuthral Törökországba menekülő Kosztolányi Ágoston, Kosztolányi Dezső nagypapja is tagja, sőt elnöke volt. *A jadeitágy* című fejezet ily módon a téren, időn, kultúrákon és nyelveken átnyúlóan a különböző emigrációs diaszpórák kaleidoszkópjává, egzotikus gyűjteményévé válik, és az egész fejezet opálos fényt kap.

Az orosz emigránsok gyógyító jadeitágyának az áttetszősége egy olyan optikai minőség, amely megjelenik Nabokov emigráns hőseinek percepciójában és Nabokov saját emigráns tapasztalatában is, sőt annak egyik legfontosabb vizuális metaforájává válik. Igaz, Nabokovnál ez az áttetszőség más értelemben transzcendens, mint Tolnainál. Tolnainál az opálos, bágyadt üveges fény pozitív kategória. Az opál első közelítésben úgy jelenik meg a szövegben, mint a tudat szürke zónája, mint közvetítő közeg a tudatalatti ismeretlenje és a tudatos, éber, racionális gondolkodás között. A pannonhalmi opál-oltár említése pedig egyértelművé teszi az opálban átderengő pozitív transzcendens minőséget is: az oltár is átjáró a fizikai és metafizikai világok között, ahogy az irodalmi alkotás is átjáró aközött, ami van és aközött, ami lehetséges.

Nabokovnál az áttetszőség vizuális metaforája másfajta fénytörést érzékeltet. Az orosz író így ír európai éveiről a *Szólj, emlékezet!* című memoárjában:

Visszatekintve a száműzetés ezen éveire, azt látom, hogy én és ezernyi orosz társam fura, ám semmiképpen nem kellemetlen életet éltünk, anyagi ínségben és intellektuális fényűzésben, teljesen érdektelen idegenek, fantomszerű németek és franciák között – mi, emigránsok, történetesen az ő többé-kevésbé illuzórikus városaikban laktunk. E bennszülöttek az elme tekintetében olyan élettelenek és áttetszők voltak, mint a celofánfigurák, és noha használtuk a felszereléseiket, megtapsoltuk a bohócaiakat, leszedtük az útjaikat szegélyező fákról a szilvát és az almát, nem volt közöttünk semmiféle valós kommunikáció, legalábbis nem az a mélységesen emberi, amelyet magunk között használtunk. Néha úgy

tűnt, semmibe vesszük őket, ahogy a fölényes, nagyon ostoba támadó elhanyagolja a lerohantak alaktalan, arctalan tömegét; de időnként, tulajdonképpen elég gyakran, a kísértetvilág, amelyben mi higgadtan felvonultattuk gyötrelmeinket és tudásunkat, szörnyen megrázkódott, és megmutatta, ki a testetlen fogoly, és ki az igazi úr (Nabokov 2006, 293).

Az áttetszőség itt az idegenbe vetett ember percepciójának kifejeződése. Berlinben írt első regényében, a *Másenykában* filmes metaforában jelenik meg az áttetszőség, ugyanis az emigráns főhős, Ganyin – ahogy egyébként maga Nabokov is – időnként statisztálással keres némi pénzt, szegyenkezve ismeri föl magát a moziban abban a filmben, amelyet éppen néz: „...arra gondolt, hogy az árnya egyik városból a másikba, egyik vetítővászonról a másikra fog vándorolni, és soha nem lesz fogalma arról, milyen fajta emberek fogják nézni, és meddig fog bolyongani a világban” (Nabokov 2011, 37).

A filmkép – mint a valós látvány áttetsző kópiája – kísérteties hasonmás-ként jelenik meg. A kísérteties hasonmás, amely Gogol köpönyegétől kezdve az egyik meghatározó alakzata lesz az orosz irodalom ún. pétervári szövegének, Nabokovnál új dimenziót kap, és a percepció, valamint az emlékezet nagy esztétikai problémájaként tematizálódik a későbbiekben.

A szerzői pozíció

Az imaginárius diaszpórák, az emigráns és/vagy kisebbségi hősök alakzatai természetesen szoros összefüggésben állnak a szerzői szerepekkel, maszkokkal és narratív alakzatokkal az egyes művek poétikai rendszerében. Nabokovnál és Tolnainál is kitüntetett szerep jut az író-főhősöknek, fiktív író-elbeszélőknek, különböző rendű és rangú irodalmároknak. Mindkét írónál megfigyelhető, hogy az emigráns lét és a kisebbségi helyzet elválaszthatatlanul összefonódik az írás tapasztalatával, amely maga is a narratív imagináció öntükröző alakzatává válik. Az emigráns és/vagy kisebbségi helyzet, a kultúrák közötti interakciók számtalan kontextusban, esztétikai összefüggésrendszerben jelennek meg a műveken belül, de ezek a motívumok (Tolnai terminusával „költői kategóriák”, Nabokov szavával „mintázatok”), csak az adott alkotói világ összefüggésrendszerének egyik elemeként értelmezhetőek, nem pedig fordítva: önmagában az emigráns vagy kisebbségi helyzet nem ad magyarázatot az adott életművek poétikai sajátosságaira, mivel a szerzők célja nem történelmi, szociológiai vagy pszichológiai tapasztalatok rögzítése (bár a művek ilyen tudást is hordoznak), hanem egy saját játékszabályai által meghatározott képzeletbeli (imaginárius) esztétikai univerzumok létrehozása. Mindkét szerzőre jellemző, hogy a játék

szabályrendszere az adott életművön belül állandóan módosul, újraíródik, és ebben a folyamatban meghatározó jelentősége van az önreflexiónak és a szerzői szerep tematizálásának.

Tolnainál *A jadeitágy* című fejezetben a Homokvár nyírfaligete kapcsán a következőképpen merül föl az alkotás problémája a szegényről, Malraux „belső szegénylőséről” szóló eszmefuttatást követően:

Rettegés az életem. Olykor mintha az egész világ egy félénk, szegénylős, szemérmes benső lenne... Hiszen az egyik első nagy próba előtt álltam. Lévén, hogy eddig az én kis nyírfaligetem, kertünk úgynevezett orosz momentuma, ott közel a japán momentumhoz, a kis bambuszerdőhöz, a szelídgesztenyéhez [...] afféle irodalmi, költészeti játék volt csupán, úgy mondtam, mondta T. Olivér, úgy írtam, de senki sem ellenőrizte le, illetve azt hitték, afféle kitaláció, ülsz, és azt írod: nyírfaliget. Ám a különös az, hogy még magam sem voltam benne egészen biztos, mármint a nyírfaliget létezésében, nem tudtam eldönteni, ahogy magáról az egész Homokvárról sem, valós-e, avagy kitaláció, kétes költészeti manipuláció, amely napok kérdése, kifakul, eltűnik a papírról, mert hát ki tudná megmondani, be lehet-e költözni, s ha beköltöztél, évtizedekig ott élni lehet-e egy metaforában. [...] Hiába olvasom szorgalmas alázattal az elméleti és filozófiai műveket, ilyesmivel senki sem foglalkozik (Tolnai 2022, 158).

Szerencsére Nyikolaj rögtön birtokba veszi és orosz módra használja a ligetet: metlicát, nyírfasöprűt vág róla a fürdője, szaunája számára. Az elbeszélő boldog: Nyikolaj valóssá tette a metaforát.

Fölvetődik a kérdés: miért fontos az író-elbeszélő-főhősnek, hogy a metafora ne fakuljon ki, hogy élő legyen, ne hasson pusztá kitalációnak? Mit jelent az, hogy egy metafora vagy egy műalkotás élő? Ha a metafora élettelen, akkor nem tűnik át rajta semmi, nem kommunikál, hatástalan, érvénytelen. A nyírfaliget azért élő metafora, mert több mint kitaláció, hiszen másvalaki számára (ráadásul épp egy orosz emigráns számára) is megjelennek benne azok a tartalmak, amelyeket az elbeszélő(k) neki tulajdonítanak. A könyv utolsó, *A tavasz hírnöke* című fejezetében a molyok által félig felzabált gobelinek egy nagy dekonstrukciós esztétikai kísérlet műtárgyaiként ragyognak fel az elbeszélő számára. Minden igazi műalkotás él – mondja magabiztosan. A molyok pusztításának nyoma a nyúláször kalapban azonban elviselhetetlen látvány számára, feldühíti. Már attól kezd félni, öbelé magába is beleesik a moly. Regény Misu, aki a regény irodalmi tradíciójának, a műfajjal kapcsolatos közvélekedésnek –

egyébként szerb nemzetiségű – démonikus szócsöve a Tolnai-prózában, meg is jegyzi: „Ott hibáztál, Olivér, vélem hallani Misu reszelős hangját, ott, már a kezdetekben, hogy túl közel merészkedtél, nem tartottad be az előírt tisztességes távolságot a műalkotást illetően, ott, hogy intimpistáskodni kezdted, intimpistáskodni magaddal...” (Tolnai 2022, 355).

Igen ám, de mi az előírt tisztességes távolság? Ki szabja meg ezt a távolságot? Tolnai ironikus önreflexív futamai az irodalmi alkotásnak olyasfajta felfogását sugallják, amelyről Paul Ricoeur ír *Az élő metafora* című kötetében: „A metafora azért nevezhető élőnek, mert egy már megalkotott nyelvet elevenít meg. A metafora azáltal élő, hogy a képzelet lendületét a fogalom szintjén a »többet gondolás«-ba viszi át. A »többet gondolásért« folytatott harc, melyet az éltető elv vezérel, az értelmezés »lelkét« adja” (Ricoeur 2006, 443). A „többet gondolás” a metafora heurisztikus poétikai funkciója Ricoeur felfogásában, melynek révén a metafora mesévé lesz, újrafelfedezi, újraírja és ezzel bizonyos értelemben újraalkotja az ismert világot.

Nabokov rendkívül tudatosan igyekszik határt húzni a fikció és a valóság között. E törekvésében minden bizonnyal fontos szerepet játszhattak az orosz szimbolisták esztétikai és az orosz bolsevikok ideológiai határátlépési kísérleteinek pusztító következményei, mint intő példák. Nabokov művei hangsúlyozottan kitalált szereplőket mozgató kitalált történetek, egy olyan univerzumban, melynek a szerző teljhatalmú és mindentudó uralkodója. Nabokov interjúiban szívesen ölti magára a jeges szívű bábjátékos maszkját. Dosztojevszkijről szóló előadásában azonban másfajta metaforával jellemzi a művészetet, mint olyat. A művészet isteni játék („art is a divine game”) – mondja. Isteni, mert az ember itt jut legközelebb Istenhez azáltal, hogy a saját jogán válik igazi teremtővé. És játék, mert csak addig tekinthető művészetnek, amíg megengedi, hogy szem előtt tartsuk, mindez csak színlelés, tettetés, és mi olvasók vagy nézők egy gondosan kimunkált, elbűvölő játék résztvevői vagyunk (Nabokov 1981, 106). Látszólag ennek a játéknak semmi köze sincs a valósághoz. A heurisztikus funkció azonban Nabokovnál is megjelenik, csak kevésbé explicit módon, mint Tolnainál. A valóság és fikció problémájának metafiktív játékba hozására az egyik legjobb példa az életműből az utolsó oroszul írt regény, az *Adomány*, melynek orosz emigráns író-főhőse, a berlini orosz diaszpóra reménytelen ifjú tehetsége, Fjodor Godunov-Cserincev két ún. irodalmi életrajzot ír párhuzamosan: a saját édesapjáét és – megrendelésre – Nyikolaj Csernisevszkijét. Az egyik életrajz narratológiai szempontból egy fiktív szerző fiktív műve egy fiktív személyről, a másik egy fiktív szerző fiktív műve egy valós történelmi személyről. (Csernisevszkij 19. századi orosz író, a materialista irodalomsem-

lélet egyik megteremtője Oroszországban.) És van egy harmadik is, egyik barátjának, Jásának a portréja, aki öngyilkos lett, és akinek a történetét Fjodor nem szándékozik megírni a szülők kifejezett kérése ellenére sem, de visszaemlékszik rá, és az emlékezés folyamatában megképződik a szöveg, az olvasó értesül az öngyilkosság körülményeiről, mintha „valaki megírta volna” a történetet. Ez tehát egy fiktív szerző meg nem írt, csak a fiktív emlékezetben őrzött fiktív története. A negyedik történet pedig magáé Fjodoré, amit hol ő maga beszél el egyes szám első személyben, hol egy harmadik személyű narrátor. Nabokov az ilyen és ehhez hasonló virtuóz mise-en-abyme technikákkal, számos öntüköröző maszk mögé rejtve jeleníti meg az ún. valóság és az ún. fikció bonyolult kölcsönhatásaival kapcsolatos tudását.

Tolnai szerzői pozíciója a művészet autonómiaigényét tekintve alapvetően azonosnak mondható Nabokovéval, de esetében e hasonló mértékben független és felelősségteljes alapállás narratív stratégiái teljesen mások. Azt nem lehetne állítani, hogy Tolnai nem tart semmiféle távolságot saját élete, azaz a biológiai szerző valós életeseményei és a műveiben létrehozott szövegvilág között. A Regény Misu-féle „túl közel merészkedés”-t nem kell nagyon komolyan venni, hiszen Misu általában az irodalommal kapcsolatos banális és többnyire rosszindulatú közvélekedéseknek ad hangot. Valójában nincs olyan, hogy „túl közel”, a műalkotás vagy a metafora „élő” voltának nem ahhoz van köze, hogy megalkotásakor mennyit merít a szerző saját életének tényeiből, hanem ahhoz, mennyire képes másként látni és láttatni az ismertet. *A tavasz hírnöké*-ben a nyúlász kalapot és az elbeszélő(k) egész lényét felzabálni kezdő molyok „támadását”, azaz saját életének teljes szétírását, feláldozását az irodalmi műveletekben az elbeszélő egy másik metaforával védi ki: a molyok által szétrágott nyúlász kalapban kiáll az elhagyatott, világvégi buszmegállóba, és hagyja, hogy a jeges eső kalapját és egész lényét üvegesen csillogó isteni ónréteggel lássa el. Paradox módon a szövegen belül nem értelmezhető a megsemmisülés: a szétrágott forma a jégbe fagyott formává tűnik át.

Az „isteni játék” egyszerre sajátos belső emigráció az író számára a maga teremtette világba és folyamatos küzdelem azzal, ami még nincs, ami általa jön létre. Nabokovnál a *Rettegés* című novellában egy olyan helyzet jelenik meg, amikor egy író, aki egy éjjel írás közben túlságosan belemerül a képzelt világába, döbbenet tapasztalja, hogy nem ismer magára a tükörben:

És minél tüzetesebben vizsgáltam az arcot, azt a rezzenéstelen, idegen szemet, az állkapcspon végigfutó fénylő, gyér szörzetet, az árnyékot az orr mentén, és ahogy egyre bizonygattam magamnak, hogy „ez” én vagyok, ez itt Ez-és-ez, egyre kevésbé volt érthető, miért is kell, hogy

ez itt „én” legyek, és egyre nehezebb volt a tükörben lévő arcot azonosítani azzal az „én”-nel, akinek azonosságát képtelen voltam felfogni. Amikor beszámoltam ezekről az érzéseimről másoknak, teljes joggal jegyezték meg, hogy ha így folytatom, egyenes úton a bolondokházába kerülök (Nabokov 2014, 264).

Az írás állapota itt az álomhoz hasonló, titokzatos anesztéziás állapot, melynek során az író mintegy „szétismerkedik” magával, elveszíti a valódi arcát, és rémülten bámulja felismerhetetlenségig elidegenedett, kísérteties tükörképét. A hős elutazik, és a kiszakadás a megszokott környezetből váratlan módon furcsa pánikrohamokat idéz elő nála. Ebben a novellában jól érzékelhető a lélektani összefüggés az elidegenedés, a halálfélelem és az otthontól való megfosztottság állapota között. Az alkotás képzeletbeli világa nem pótolhatja a megszakadt szeretet-kapcsolatokat, és az író a későbbiekben iszonyattal tölti el, hogy a való világba kilépve képes ugyan nevükön nevezni a dolgokat, de a dolgok és a neveik között jeges szakadék tátong: elveszett a jelentés személyes, szubjektív eleme, „otthonossága”. A főhős tudatában végzetesen esetlegessé válik a jelölt és jel viszonya, és immár csak egy lépés választja el attól, hogy tényleg megőrüljön.

A belső, képzeletbeli, tudati emigrációnak vannak olyan formái is a Nabokov-művekben, amelyek menekülőutat jelentenek a hős számára sivár világából. Ilyen például ideig-óráig a sakk a gyermek Luzsinnak, az első szerelemre való visszaemlékezés Ganyinnak a *Másenykában*. A *lepkegyűjtő* című elbeszélés főhőse, Pilgram, a negyvenöt éves, nehézkes, durva férfi, egy hajóskapitány és egy holland nő Berlinben született gyermeke egész életében arra vágyik, hogy egzotikus lepkékre vadásszon távoli tájakon. Belső szenvedélyéről senki sem tud, még a felesége sem. Bár soha életében nem mozdul ki Berlinből, képzeletben hatalmas utakat tesz meg a lepkék nyomában.

A saját közegeből való vágyott kiszakadás, a belső és külső emigráció alakzatai különleges konstellációban jelennek meg Tolnai Ottó *A kisinyovi rózsá* című poémájában. Tolnai itt Puskin kisinyovi száműzetését állítja párhuzamba saját lírai alteregójának, lírai hősének léthelyzetével. Puskin maga a déli száműzetése idején írt verseiben az ugyanerre a vidékre száműzött nagy előd, Ovidius számkivetésével azonosítja saját lírai hősének helyzetét. Tolnai azonban csavar egyet az analógián: Kisinyov, a Puskin által sötét városnak nevezett hely Tolnainál egyúttal vágyott, egzotikus cél lesz. A száműzetés kényszerének metaforája együtt áll a hős imaginárius kilépésével a számára adatott térből, a kényszerű helyváltoztatás egyúttal hatalmas inspirációforrássá válik, hiszen Puskin Kisinyovban kezdte el írni „az első szabad regényt”, az *Anyegint*.

Transparens formák, transznacionális kódok²

A metafizikai áttetszőség, a valóság és képzelet áttünéseinek mintázataival kapcsolatos esztétikai tapasztalat miniatűr modelljének is tekinthető a Nabokov-életműben az *Áttetsző testek* (*Transparent Things*) című 1972-ben keletkezett regény, melyet az író immár amerikai állampolgárként Európába visszatérve Svájcban alkotott. Ennek a roppant talányos kis műnek a főhőse egy fiatal amerikai szerkesztő, Hugh Person, aki visszaemlékszik négy svájci útjára. Person alvajárásban szenved, és egy éjszaka azt álmodja egy svájci szállodában, hogy tűz üt ki, és a felesége túlságosan is kihajol a szálloda emeleti ablakán, ő meg akarja menteni, visszahúzza, erősen magához szorítja, majd reggel arra ébred, hogy a felesége holtan fekszik mellette. A főhős öt évig ingázik a börtön és a bolondokháza között, akárcsak a *Szeméremékszerék* névtelen én-elbeszélője, akit azzal vádolnak, hogy útba igazított egy migránst, pedig csak egy önkéntelen mozdulatot tett. Először ő is börtönbe, majd onnan a pszichiátriára kerül, aztán eltűnik, még az is lehet, hogy meghalt. Az *Áttetsző testek* a metafikció szintjén a művészet és valóság egymáshoz való viszonyának problémáját az alvajárás közben elkövetett gyilkosság brutálisan végletes szituációjába helyezi.

Ebben a regényben is fontos szerepet kapnak a transznacionális kódok. Hugh Person született amerikai, de az anyja Francia Kanadából származott, így Hugh ugyanolyan jól beszél angolul, mint franciául. A regényben csak R-ként emlegetett, hosszú német nevű európai szerző kéziratjai miatt utazik Svájcba, aki angolul ír, de vélhetően nem az angol az anyanyelve. Hugh útközben, a vonaton ismerkedik meg leendő feleségével, Armande-nal, egy belga építész és egy orosz arisztokrata családból származó nő lányával, aki szintén ugyanolyan jól beszél angolul, mint franciául. Ez a házasság végzetesnek bizonyul mindkettőjük számára. A regény különlegessége a benne alkalmazott narrációs eljárás. Brian Boyd arra a következtetésre jut elemzése során, hogy a regénynek több rejtélyes elbeszélője van, és ezek

a narrátorok azért játszadózhatnak az emberi személyiséggel, mert messze túlhaladták annak határait. Saját magukról személytelenül, „az ember” az „én” vagy a „mi” szavakkal beszélnek, az önreflexió egyik lehetséges módját a másik mellé helyezve. A grammatikai „személy” tanúsága azt sugallja, hogy a létnek azokban az árnyékos régióiban, ahonnan ezek a

² A 'transznacionális' terminust abban az értelemben használom, ahogy Rachel Trousdale értelmezi *Nabokov, Rushdie, and the Transnational Imagination* című könyvében, elkülönítve a posztkolonialista irodalomelmélet 'hibrid' fogalmától és a 'kozmpolita'/'multikulturális' szóhasználatától, illetve elméleti megközelítésektől is (Trousdale 2010).

narratív hangok származnak, az identitás jóval fluidabb, mint a halandók szintjén (Boyd 1991, 595).

Az „isteni játék” lehetősége Nabokov számára bizonyítékként szolgál a túlnani világok, a párhuzamos realitások létre. Az irodalmi mű egyúttal olyan különleges kristályszerű, végtelenül tükröző képződmény, amelynek révén megsejthetünk valamit ezen régióknak a létezéséről és arról, ahogy ezek az idegen valóságok „kommunikálnak”, érintkeznek a miénkkel. A külső és belső emigráció párhuzamos világai, rejtett dimenziói, a többnyelvű kódrendszerek, a többes identitások változatos módon, de mind részeivé válnak e különleges narratív imaginációnak. Tolnai esetében a *Szeméremékszerek* második könyve például egy végtelen beszélgetés az egyik „félimaginárius” hőssel, az egzotikus nevű, félig lengyel, félig olasz származású, nagyon magyar érzelmű Cziprián Falconettivel, egyúttal pedig halálának krónikája. A már idézett *A tavasz hírnöke* című fejezetben pedig kiderül, hogy az infaustusok, a Tolnai-próza állandó szereplői, mind kettős állampolgárok, csak az a különbség, melyik két ország polgárai. A többnyelvűség és a több kultúrához tartozás olyan helyzet, amely állandó párbeszédet, folyamatos tudati oszcillációt feltételez a nagyon különböző kulturális kódok között, és ezek a kulturaközi találkozások és ütközések, az azonosság és idegenség, az azonosulás és elkülönülés állandó, hol vágyott, hol kényszerű metamorfózisai gyakran alapjaiban rázkódtatják meg, billentik ki egyensúlyából az egyént. A fluid identitás mindkét szerzőnél együtt jár valamilyen sajátos, néha kimondottan fenyegető instabilitással, amely azonban egyúttal folyamatosan biztosítja számukra a másként látás és a továbbgondolás energiáját, állandóan működésben tartja a költői képzeletet. *A tavasz hírnökében* az elbeszélő, miközben kis híján halálra fagy az ónos esőben az elhagyatott palicsi buszmegállóban, gyerekkora hóeséseibe képzeli vissza magát:

Hiszen én is künn éltem a vadnyulakkal a puha, fehér pusztában, az erdőszéli veteményeskertekben együtt rágcsálva velük a künn felejtett lila karalábét, a kikapart, kirugdosott – mert az őzek kirugdosták – színes gumókat, az arany csicsókát. Ahogy esővé, jéggé válnak a hosszúkás hószálak, egyszer csak áttetszővé, átláthatóvá válik a világ. Mintha csak a nagy szőttest félrehúzták volna. És valami határtalan, ragyogó ablaküveg került volna közénk, jégből (Tolnai 2022, 363).

Irodalom

Boyd, Brian. 1991. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press.

- Hetényi Zsuzsa. 2015. *Nabokov regényösvényei*. Budapest: Kalligram.
- Nabokov, Vladimir. 1981. *Lectures on Russian Literature*. Orlando: Harcourt Inc.
- Nabokov, Vladimir. 2006. *Szólj, emlékezet!* Ford. Pap Vera-Ágnes. Budapest: Európa.
- Nabokov, Vladimir. 2011. *Másenyka*. Ford. Hetényi Zsuzsa. Budapest: Európa.
- Nabokov, Vladimir. 2014. *Rettegés*. Ford. Hetényi Zsuzsa. In Uő. *Egy naplemente részletei: Összegyűjtött elbeszélések*. Budapest: Európa.
- Ricoeur, Paul. 2006. *Az élő metafora*. Ford. Földes Györgyi. Budapest: Osiris.
- Straumann, Barbara. 2008. *Figuration of Exile in Hitchcock and Nabokov*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tolnai Ottó. 2022. *Szeméremékszerek 3.: A fröccsöntés kora*. Budapest: Jelenkor.
- Trousdale, Rachel. 2010. *Nabokov, Rushdie, and the Transnational Imagination*. New York: Palgrave Macmillan.

IMAGINARY DIASPORAS IN VLADIMIR NABOKOV AND OTTÓ TOLNAI'S PROSE

Using the comparative method of literary cross-mapping, the study analyzes the kind of similarities and differences which can be found in the works of Otto Tolnai and Vladimir Nabokov concerning the literary spaces of minorities in Vojvodina and the novel types of the Russian emigrant diasporas in Berlin, Paris, or America, and the role of these types in the aesthetic systems of the two authors. It analyzes in detail the metaphors of visual perception and the role of authorial masks in the processes of transnational imagination.

Keywords: Ottó Tolnai, Vladimir Nabokov, Russian emigration, fluid identity, transnational imagination

IMAGINARNE DIJASPORE U PROZI VLADIMIRA NABOKOVA I OTOA TOLNAIJA

U radu se pomoću komparativne metode tzv. književnog cross-mappinga analiziraju sličnosti i razlike između vojvodanskih manjinskih književnih prostora i onih u romanima o berlinskoj, pariskoj, kao i ruskoj emigrantskoj dijaspori u Americi, i to kroz dela Otoa Tolnaija i Vladimira Nabokova. Između ostalog, studija se dotiče i uloge pomenutih romana u estetskoj strukturi dvojice autora. U radu se detaljno analiziraju metafore vizuelne percepcije i uloga autorskih maski u procesu transnacionalne imaginacije.

Ključne reči: Oto Tolnai, Vladimir Nabokov, ruska emigracija, fluidni identitet, transnacionalna imaginacija