

A „miserable brat”, a „nyegodnaja gyevcsonka” és a „nyomorult kölyök”

A magyar Lolita poétikája

„– Hány esztendő vagy?
– Tizenkettő.
Ez elég.”

(Lengyel Péter: Macskakő)

„A pornográfnek álcázott regény mögött
egy másik, mélyebb olvasat rejtőzik.”
(Hetényi Zsuzsa)

„Nem olyan könnyű Nabokovot megmagyarázni.”
(M. Nagy Miklós)

Nabokov *Lolitájáról*¹ írni, akárcsak – hogy magyar példát mondjak – Csalog Zsolt *Krisztinájáról*, roppant problematikus. Éspedig nem elsősorban e szövegek „sikamlós” témája miatt, hanem azért, mert egyik alkotást sem könnyű „megmagyarázni”, megfejteni – ha ugyan létezik autentikus interpretációja a műalkotásnak, az eminens szövegnek, mely sokkal inkább tekinthető permanens felhívásnak, mint könnyedén referencializálható, egyszeri közlésnek. Mindkét alkotás esetében sok gyötrelmet okoz az értelmezőnek a témától való eltávolodás, a mű poétikai megformáltságának feltérképezéséhez elengedhetetlenül szükséges distancia megteremtése. Egy nyelvi műalkotás narrációjának, jelölőinek vizsgálatához ráadásul szükség van egy értelmezői nyelvre is, és ez a nyelv nem olyan, amit néhány éves praxis során elő lehetne állítani, és amelyet legfeljebb kis mértékben módosít majd egy-egy alkotás elemzése. A makroszabályokon túl minden művészi formába töltött lét-anyag saját technét követel magának, s lévén az értekezés során ez a techné a nyelv működtetésének folytonos születésben lévő kompetenciája, nem kétséges, hogy minden egyes analízis eltávolít korábbi értelmezői nyelvünktől, és új nyelv teremtésére/találására kényszerít, kötelez. Hál’istennek mégis voltak/vannak bátor szellemek, akik az utóbbi évtizedekben – vállalva e kétségtelenül nehéz ügy veszélyeit – górcső alá vették a *Lolitát*. Sajnálatos tény, hogy a mondanivaló felületes vizsgálatán kevesen jutottak túl, s főként a regény magyar fordításának, Békés Pál 1987-es szövegének² poétikájáról (Bényei Tamás 1991-es tanulmányának néhány kitételét leszámít-

1 Vladimir NABOKOV, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.

2 Vladimir NABOKOV, *Lolita*, Bp., Európa Kiadó, 2009. (ford. BÉKÉS PÁL) (A Békés-fordítás alapkiadása: Európa Kiadó, 1987.) A tanulmányom főszövegében található oldalszámok a 2009-es kiadásra vonatkoznak.

va³) kevés szó esett, bár a szakirodalom egyébként üdítő változatosságot mutat. Így, mielőtt a magyar nyelvű *Lolita* újragondolásának nekiveselkedő értelmező az érdemi elemzéshez látna, nem tekinthet el az utóbbi évek honi Nabokov-recepciójának (legalábbis vázlatos) ismertetésétől.

1. A „Lolita-jelenség” – a Lolita mint a meglovagolt társadalmi igény?

Schubert Gusztáv a Filmvilág hasábjain közzétett 1994-es írásában ugyan elsősorban a Nabokov-regény filmadaptációiról kívánt számot adni, ám számos érdekes észrevételt tett a regénnyel kapcsolatosan is.⁴ Már önmagában az a tény figyelemreméltó, ahogy a lapszám szerkesztői egy *Lolita-jelenség*⁵ című tematikus blokk formájában megágyazták a Schubert-cikk kontextusát. A blokk másik cikke Brett Wood *Shirley Temple, a gyermekdív*a című munkájának fordítása.⁶ Wood sorai Shirley Temple-nek, annak a – fellépésekor csupán 7 esztendő – gyermekszínésznőnek állítanak emléket, aki a harmincas évek Hollywoodjának sztárja volt. Szerepeinek állandó követelménye volt egyfelől az ártatlan gyermekség kidomborítása, másfelől a férfiakkal való erotikus cicázás, a provokatív viselkedés. E kihívó magatartás mögé a szerzők rafinált indokot rejtettek, mégpedig a kislánynak és testvérének árvaságát.⁷ Így azután az erotikus feszültség föloldása mindig a csodálatos, a gyermekeket örökbefogadó apa személyében érkezik el. Ám ahogy arra (a *Confidential Agent* írója) Graham Green élesen rámutatott, a lány sikerének hátterében a cenzúra által elfojtott nemi vágyak álltak; a gyermekdívától azt láthatták a férfinezők, amitől az álszent filmcenzúra az érett női színészek korlátozása által megfosztotta őket: „csókot, ölelést, nyílt érzékiséget.” Green feltételezését mi sem bizonyítja ékeesebben, mint Temple rajongótábor, mely nem gyerekekből és nőkből, hanem szinte kizárólag férfiakból állt. Önéletírásában ráadásul arról is beszámol a színésznő, hogy miként vetett szemet rá 12 éves korában Arthur Freed producer, hogyan hajkúraszta őt David D. Selznik, és végül – már 18 éves korában – miként tett neki szemérmetlen ajánlatot Kirk Douglas is.

Schubert Gusztáv cikke itt veszi fel a fonalat, hiszen – bár ezt a feltételezést nem teszi explicitté – írása azt sugallja, hogy Temple 30-as évekbeli működése nyomán az ún. „Lolita-jelenség” már készen állt, Nabokovnak csupán fel kellett dolgoznia. Igaza lehet Schubertnek, hiszen ha belelapozunk a filmtörténetbe, a

3 BÉNYEI Tamás, *A megtévesztés művészete: Vladimir Nabokov poétikájáról*, Alföld, 1991, 10. sz., 52-64.

4 SCHUBERT Gusztáv, *Feslett bimbók*, Filmvilág, 1994, 12. sz., 42-46. Kötetben: S. G., *Képzeltérítők: Ezredvégi rémálmaink*, Bp., Filmvilág Alapítvány, 2010, 216-220.

5 Ide kívánczok, hogy 2002-ben Simone de Beauvoir szinte ugyanezzel a címmel írt cikket: BEAUVOIR, Simone de, *Brigitte Bardot, avagy a Lolita-szindróma*, Filmvilág, 2002, 6. sz., 36-41.

6 Brett WOOD, *Shirley Temple, a gyermekdív*a, Filmvilág, 1994, 12. sz., 47-49. (ford. VAJDA Róza)

7 Ebből a szempontból érdekes Szilágyi Zsófia tanulmánya, mely a lelencgyermekről írott *Csibét* (s így persze látenszen az *Árvácskát*) tárgyalja a magyar *Lolitaként*. SZILÁGYI Zsófia, *A magyar Lolita? – Móricz Csibéje*, Ex Symposion, 2005, 6. sz., 43-48.

Lolita 1955-ös megjelenése előtt már Buñuel 1951-es *Susanájában*, Federico Fellini (Giulia Masina főszereplésével forgatott) 1954-es *La Strada (Országúton)* című filmjében, illetve 1956-ban – a Filmvilág elemzője által hosszabban és részletesebben méltatott – Elia Kazan-féle *Baby Doll*-ban különféle nimfácska-figurák tűnnek fel. S persze azt se feledjük, hogy Henry de Vere Stacpoole a gyermekszelmet tematizáló *The Blue Lagoon (Kék lagúna)* című novellájának első, W. Bowden és Dick Cruickschanks-féle fekete-fehér némafilm-változata már 1923-ban, majd Frank Launder-féle második (hangos, színes) változata 1949-ben megjelent. A tény, hogy az időszakban ennyi hasonló témájú alkotás készült (Stanley Kubrick *Lolita*-filmje 1962-ben jelenik meg⁸), egyfelől a téma iránti megnövekedett társadalmi érdeklődésre – horribile dictu: igényre –, másfelől e művek között valamiféle tematikus egygyökerűség fennállására enged következtetni. Ezért elképzelhető, hogy amikor Viktor Jerofejev Nabokov népszerűsége fölött dühöngő cikkét (*Nabokov: the rise and the fall*) vagy M. Nagy Miklós azon megítélését olvassuk, mely szerint „Nabokov legfeljebb az első nagy posztmodern író lehetett – a nagy sztorikat már megírták előtte, s neki nem maradt más, mint a narrációs technikák megújítása”, akkor éppen ezt a társadalmi érdeklődést és igényt kell látnunk a témaválasztás és a siker háttérében. (Még akkor is, ha a Randal Kleiser-féle *Kék lagúna* (1980) hősnőjére, Brook Shieldsre gondolunk, aki Louis Malle *Pretty Baby* című (1978-as) filmje által lesz igazán ismertté, melyben fiatalos prostituáltat játszik; tehát a téma elképesztő burjánzása a későbbiekben ugyanúgy megfigyelhető.) Végül itt jegyezném meg, hogy amíg Nabokov regényéről, valamint Kubrick 1962-es és Adrian Lyne 1997-es *Lolita* című filmjeiről a Filmvilág hasábjain 1998-ban Gladilnikov⁹, az Ex Symposion *Lolita*-blokkjában 2005-ben Józsa Márta írt összehasonlító elemzést,¹⁰ a regény színpadi adaptációjának problémáit pedig Tompa Andrea fejtegette.¹¹

2. Értés és/vagy félreértés – fordítás és intertextualitás Nabokovnál

M. Nagy Miklós előbb 1992-ben, majd 1996-ban tett közzé egy-egy – az egész életműre kiterjedő – elemző tanulmányt, melyekben gorkijji, wellsi, dosztojevskijji és freudi nyomokat, összefüggéseket keresett a nabokovi és a Nabokov-követő prózában¹²; a Nagyvilág folyóirat 1996. évi 7-8. számában

8 A fogadtatáshoz: Kiss Tibor, *Lolita, Barbarella és a gyilkosok: Az amerikai 60'-as évek retrospektívje a Viennánél*, Magyar Hírlap, 1994, 254. sz., [melléklet] 2.

9 GLADILNIKOV, J., *Három a Lolita: Nabokov, Kubrick, Lyne*, Filmvilág, 1998, 8. sz., 22-25.

10 JÓZSA Márta, *Ábrázolni Lolitát*, Ex Symposion, 2005, 6. sz., 55-57.

11 TOMPA Andrea, *A lét elviselhetetlen kettőssége: A Nabokov-adaptációk kérdései és a Lolita-előadások*, Színház, 2009, 4. sz., 35-38. Illetve korábban ugyanő vizsgálta a teatralitást a nabokovi prózában: TOMPA Andrea, *Egy sebtében kipingált világ: Színház és teatralitás Vlagyimir Nabokov prózájában*, Színháztudományi Szemle, 2002, 125-154.

12 M. NAGY Miklós, *Gorkij, Wells... és Nabokov*, Nagyvilág, 1992, 9. sz., 1226.; M. NAGY Miklós, *Nabokov, Dosztojevskij... és Freud*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 434-446.; M. Nagy Miklós, *Nikkelszamovár*, Bp., József Attila Kör, Balassi Kiadó, 1996. Az 1992-es (a *Nikkelszamovár* c. kötetben is megjelent) cikk például Nyina Barberoba *Budberg báróné* c. regényében mutatja ki Nabokov termékenyítő hatását.

megjelent *Nabokov-mozaik* című összeállítása pedig minden bizonnyal napjainkig a leggazdagabb szakirodalmi bázissal szolgál. M. Nagy itt lefordítja és közli Igor Kleh *Az igazság Nabokovról* című írását, melyben a *Lolita* szerzőjének Freud-gyűlöletét az orosz értekező így interpretálta: „Nabokov, semmi kétség, megelőző csapást akart mérni, elijesztendő a szemtelen pszichoanalitikusokat saját perverziójának fészektől.”¹³ Rögtön ezután olvasható Jerofejev említett botrány-cikke is, melyben a *Lolitát* csupán a popkultúrával folytatott játék minőségében nevezi számottevőnek, az angol szöveget egyfajta irodalmi *drive*-ként kezeli, s végül azt állítja: „Nabokov általában visszahúzza az embert az általa leleplezett *posloszty*¹⁴ közegébe.”¹⁵ Azt hiszem, már a kétezres év környékén megjelent újrafelfedező írások, Pellérdi Márta és Kámán Erzsébet elemzésesei¹⁶ megmutatták, hogy *A jó Sztálin* szerzője mennyire túlzott.

Címe alapján Vargyas Zoltán 1989-es, *Az orosz Nabokov* című tanulmánya lehetett volna az első, mely a nyelv és gondolkodás humboldti, illetve sapir–whorfi összefüggése alapján a különböző nyelveken működő szöveg-szervezői tudatok (el)különböző nyelvi teljesítményeit reflektálja a nabokovi életműben.¹⁷ Ám a cikk még nem jut túl az orosz recepció igazságtalanságainak¹⁸ számbavételén, s azon igyekszik, hogy kivonja az ismeretlen, oroszul író Nabokovot a világhírű, angol tollú „hasonmás” árnyékából. Úgy tűnik, a későbbi írások – M. Nagy említett cikkei, illetve Juhász Katalinnak az Ex-Symposion 2005-ös Nabokov-számában publikált, a *Lolita* angol és orosz változatait vizsgáló tanulmánya – mind Goretity József 1995-ös dolgozatából táplálkoznak, melyben az értekező elsőként veti fel a kérdést: melyik változatot kéne a magyar fordítás, illetve az értelmezés alapjául venni.¹⁹ Végül – mint ruszista – az orosz változat mellett tette le voksát. Juhász Katalin az angol eredetit vetette egybe a Nabokov által fordított orosz szöveggel, s a következőket állapította meg: „Gumbert Gumbert névváltozatainak találékonyasága cseppet sem marad el Humbert Humbertéi mögött: Humbirdből Gumbard lesz (míg az angol szó az énekesmadarat, az orosz változat a bardot, vagyis az éneklő költőt juttatja eszünkbe), majd Gumocska, Gomburg, Gomelburg, Gumberson, Gamburger, Gumbert Groznij (Ivan Groznijra, magyarul Rettegett Ivánra tett utalás). A 'h'/'g'-változások olykor érdekes, új jelentéstartalmakhoz vezetnek: az angol „geyser” ('gejzir') szó orosz megfelelője gejzer, amelynek töve meg egyezik *Lolita* orosz átírású vezetéknevével: az angol „Haze”-ből képzett Gejz-

13 Igor KLEH, *Az igazság Nabokovról: avagy azok a bizonyos lepkék freudi szemmel*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 418. (ford. M. NAGY Miklós)

14 Magyarul: „banalitás”.

15 Viktor JEROFEJEV, *Nabokov: the rise and the fall*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 423-428.

16 PELLÉRDI Márta, *Aestheticism and decadence in Vladimir Nabokv's Lolita*, *The Anachronist*, 1999, 201-212.; KÁMÁN Erzsébet, *O romane Vladimira Nabokova „Lolita”*, *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2001, 3-4. sz., 395-407.

17 VARGYAS Zoltán, *Az orosz Nabokov*, Nagyvilág, 1989, 8. sz., 1234-1236.

18 Nabokov egyik orosz kritikusá tette rá az alábbi emlékezetes, rosszindulatú megjegyzést: „önfeledten pedálozgat angol biciklijén”. (VARGYAS, *Az orosz... i. m.*, 1234.)

19 GORETITY József, *„Olyan ez a ház, mint valami kölcsönkönyvtár...”*, Nagyvilág, 1995, 9-10. sz., 750-757.

zel.”²⁰ Nem említettem még Gyürky Katalin tanulmányát, mely ugyan már az intertextusok vizsgálatára, a Dosztojevszkij-allúziók föltérképezésére helyezi a hangsúlyt, ám azzal a megtévesztő kijelentéssel indít, mely szerint az Európa Kiadó Nabokov-életműsorozata az író által oroszról angolra átültetett regényszövegekre épül, ezzel azt sugallván, hogy a sorozatban már megjelent *Lolita* is oroszról lett átültetve angol nyelvre.²¹ Ez pedig nem igaz, hiszen Nabokov a *Lolita* esetében éppen az oroszra fordítást végezte el – miként arra Juhász Katalin is rámutatott. (Természetesen vannak oroszról angolra fordítások számosan. Sajnos – olvashatjuk Gránicz István egyik cikkében – e fordítások készítőjét, Nyíró Lajost azért ünnepelték tisztelői, mert az angol szövegből kiírtotta az intertextuális utalásokat.)²² Gyürky egyébként az említetten túl a kétezres évek elején külön tanulmányt szentelt a bűn, a bűnösség, illetve a bűnös játék kérdéseinek a nabokovi életművön belül, valamint a *Lolitának* is.²³

Az intertextualitás kérdését már M. Nagy Miklós felvetette a kilencvenes évek elején, s lényegében a Nabokov-fordító észrevételeinek újramondását, kibővítését és továbbgondolását találjuk Juhász Katalin dolgozatában, illetve Sárdi Rudolf egy 2007-es cikkében is,²⁴ amikor a jelzett szerzők az életmű 1955 előtti szakaszában a pedofília témájának nyomait keresve az *Adományt*, a *Camera Obscurát* vagy a *Bűvölőt* (a *Lolita* első változatát) emlegetik.²⁵ A Kapu érkezője azonban fontos tényt közöl, amikor fölleveníti Heinz von Lichberg (náci riporter és zszurnaliszta) *A megátkozott Gioconda* című kötetének 1916-os *Lolita*-novelláját, melyet valószínűleg Nabokov is ismert, s amelyben talán a nagy mű valamiféle elődjére ismerhetünk. Sárdi azután egy későbbi írásában részletesebben kitér az 1932-es *Kétségbeesésre* is,²⁶ ám ott épp a leginkább kínálkozó Hesse-intertextust nem ismeri föl, hiszen a főhős, Hermann Hermann tükörneve (Sárdi cikke a nabokovi tükörvilággal foglalkozik!) a *Steppenwolf* (1927) hőséneke nevét örökli s duplázza meg. A kimaradt láncszem persze nem érvényteleníti a szerző megállapítását, mely szerint a Humbert Humbert dupla név szempontjából a *Lolitának* a *Kétségbeesés* szintén pretextusa.

Priscilla Meyer a kétezres évek elején, a *Nabokov's World* című gyűjteményes kötetben megjelent írásában Goethe *Rémkirályát* vizsgálta a *Lolita*

20 JUHÁSZ Katalin, *Lolita és ЛОЛИТА: Egy regény metamorfózisa*, Ex Symposion, 2005, 6. sz., 51.

21 GYÜRKY Katalin, *Hasonmások a sötétben: A Nabokov-életműsorozatról*, Jelenkor, 2009, 2. sz., 178-186.

22 GRÁNICZ István, *Az intertextualitás problémája az orosz filológiában* = G. I., *A nyelvészeti poétika útjai és lehetőségei*, Bp., Balassi Kiadó, 2002, 56.

23 GYÜRKY Katalin, *Játékos, bűn, bűnös játék Nabokov művészetében*, Életünk, 2002, 6. sz., 509-521.; Uő., *A mitikus csábítás lehetőségei Nabokov Lolita című regényében*, Életünk, 2000, 4. sz., 330-344.

24 SÁRDI Rudolf, *Hogy volt-e elődje? Plágium és pornográfia, avagy mit tudunk Vladimir Nabokov Lolitájáról?: 20 éve jelent meg magyarul Nabokov világhírű regénye*, Kapu, 2007, 11-12. sz., 93-94.

25 Kivételt képez Vargyas Zoltán *Nabokov erődje* című írása, mely a *Meghívás kivégzésre* című Nabokov-regény Emma nevű kislányalakjában látja a Lolita-figura elődjét. VARGYAS Zoltán, *Nabokov erődje*, Nagyvilág, 1991, 3. sz., 405-406.

26 SÁRDI Rudolf, *Nabokov tükörvilága*, Kapu, 2009, 3. sz., 46-47.

egyik lehetséges pretextusaként,²⁷ Takács Ferenc pedig 2003-ban – „visszajáról” olvasva – Huysmanns, Kosztolányi és Nabokov írói működését hozta összefüggésbe egymással.²⁸ 2008-ban Keserű József jelentetett meg tanulmányt Nabokov regényeiről, melyek elsődleges poétikai sajátosságát az „intertextuális iróniában” jelölte meg²⁹; s még ugyanebben az évben napvilágot láttak Tapodi Zsuzsa³⁰ és Hetényi Zsuzsa³¹ – minden korábbi próbálkozást messze meghaladó – *Lolita*-elemzései, melyek a regény intertextuális utalásainak bonyolult hálóját érzékletesen, nagyobb erőszaktétel nélkül teszik láthatóvá. Csupán érdekességként említem meg Hetényi Zsuzsa egy kisebb cikkét – melyben az irodalomtudósként is praktizáló Nabokov Csehov-olvasásairól értekezve csupán finoman jelzi a *Cseresznyés kert* szerzőjének hatását a nabokovi életműre –,³² illetve Azar Nafisi *A Lolitát olvastuk Teheránban* című regényét, melynek egyetemi tanár főhőse olvasószemináriumi eszmeecserék formájában számol be *Lolita*-élményéről, és jelöli meg az – Országh László kifejezéseivel – „erkölcsfilozófiai és erotikus regény”³³ világirodalmi kapcsolódási pontjait.³⁴

Bár mind Hetényi, mind Tapodi, mind pedig Milián Orsolya (a kolozsvári Láthatatlan Kollégium folyóiratában közzétett tanulmány szerzője)³⁵ részletesen elemezte a *Lolita* Poe-intertextusát – mely minden bizonnyal a név-jelölőket és a regény teljes értelemszerkezetét tekintve a legfontosabb strukturális jelenség –, azt egyikük sem vette fontolóra, hogy a magyar szöveg asszociatív terének létrehozásában és (meg)erősítésében a fordítónak, Békés Pálnak milyen jelentős szerepe volt. Edgar Allan Poe *Annabel Lee* című verse a *Lolita* szövegtestében nem csupán tematikus allúzió – jelzi Tapodi³⁶ –, sőt legfeljebb a (plurális szociokulturális kódolású) szöveg egy naiv(abb) olvasata szerint az; sokkal inkább a(z új) név létrehozásában áll az intertextus szemantikai teljessítménye. Miként Kovács Árpád – *Versbe írt szavak* című könyvében – KAF József Attila-jelölőket alkalmazó versein szemlélteti, itt is a hagyományból

27 PRISCILLA MEYER, *Dolores Haze, Hazel Shade: Nabokov and the spirits = Nabokov's World*, szerk. Jane GRAYSON, Arnold McMILLIN, Priscilla MEYER, New York, Palgrave, 2002, 99.

28 TAKÁCS Ferenc, *Visszajáról: Huysmanns, Kosztolányi, Nabokov*, Mozgó Világ, 2003, 2. sz., 115-120.

29 KESERŰ József, *Tükrök egymással szemben: Vladimir Nabokov regényeiről*, Szörös Kő, 2008, 6. sz., 63-67.

30 TAPODI Zsuzsa, *Tükör a visszapillantó tükörben: Az intertextualitásról Nabokov Lolitája kapcsán* = T. Zs., *A soha el nem vesző könyv nyomában*, Csíkszereda, Pallas Akadémia, 2008, 135-146.

31 HETÉNYI Zsuzsa, *Vladimir Nabokov erotextusa: Szinkretikus szöveg és nominalizmus a Lolitában* = „Szóba formált világ”: *Tanulmánykötet Han Anna születésnapjára*, szerk. HETÉNYI Zsuzsa, Bp., ELTE-BTK, 2008 (Dolce Filologia VII), 85-100.

32 HETÉNYI Zsuzsa, *Csehov-csapongások nabokovos nézőpontból*, Holmi, 2010, 10. sz., 1277-1287. Különös tekintettel: 1278. o.

33 ORSZÁGH László, VIRÁGOS Zsolt, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Eötvös József Kiadó, 1997, 299.

34 AZAR NAFISI, *A Lolitát olvastuk Teheránban*, Bp., Európa Kiadó, 2007.

35 MILIÁN Orsolya, *Az erotika írása, avagy az írás erotikája: Nabokov Lolitájára*, Lk.k.t., 2002, 9. sz., 40-44.

36 TAPODI, *I. m.*, 137-138.

érkező jelölők művészi olvasása, riceouri eltávolítása, majd átírása, újra-beírása – egyfajta el-sajátítása, sajátta tétele történik meg. A poe-i Annabel Lee név kettéhasad, egyik fele Humbert gyermekkori szeretője, Annabel nevében reinkarnálódik – „...Lolita talán nem is létezett volna, ha egy nyáron bele nem szeretek egy bizonyos gyereklányba” (9) –, másik fele pedig Lolita nevének hangtestét termékenyíti meg. Nem véletlenül hangsúlyozta Nabokov a regény első fejezetében, a könyvhöz fűzött kommentárjában, illetve a vele készített interjúban is, hogy miként kell ejteni a kislány nevét. A kiejtés nyitja meg ugyanis a fül számára a szöveg asszociatív terét – feltéve persze, hogy az olvasó emlékezetében megvannak azok a poe-i szövegnyomok (belső fülében a poe-i jelölők hangképe), amelyekkel összekapcsolódhatnak a *Lolita* jelölői, illetve amelyekre a belső fül révén visszakapcsolhat az olvasó. Ezért idézi Tapodi és Milián is az *Annabel Lee* Babits-féle magyar fordítását, melyet Békés Pál ügyesen működtetett fordításában annak érdekében, hogy a valószínűsíthető (a Babits-fordításra épülő) előzetes olvasat felébresztése révén teremtsen újra a művészi szöveg *létmódját*, reaktiválja az idézet utaló *funkcióját*. A megtermékenyített hangtest azután meg is szüli az új nevet: „Loleeta” (218).³⁷ Amikor tehát azt kérdezzük: biztosan a könnyen dekódolható olvasatból származó humberti fixáció köti-e össze a két nevet, és valóban ez értelmezi-e a regényt, akkor például az irodalom hagyománytörténének itt kifejtett dialektikus modelljét, azaz a Poe és Nabokov között *történő irodalom* jelölő-vándorlásának rendjét állíthatjuk szembe az előbbi olvasattal.

3. Megtévesztés vagy leleplezés?

69

A *Lolita* narratívájáról, s ezzel szoros összefüggésben retorikájáról beszélve igazán aktuális a kérdés, hogy valóban a szakirodalom által hangsúlyozott *megtévesztésről* van-e szó, vagy inkább valamiféle *leleplezésről*? A kérdés megválaszolásának minimum két útja kínálkozik. Az első nagyjából a *Szogljadataj* (*A besúgó*) válasza, melyben a nabokovi elbeszélő a világ öntörvényűségének szabályokba foglalása ellen tiltakozva az alábbiakat mondja: „ostobaság törvényt keresni, s még nagyobb ostobaság megtalálni. Valami lelki szegény a fejébe veszi, hogy az emberiség egész útját meg lehet magyarázni a bolygók ravasz játékával vagy az üres és degeszre tömött hasak harcával, akkurátus kis titkárt ültet Klio istennő mellé, és elkezd a nagybani kereskedést a korokkal és néptömegekkel, s akkor aztán jaj lesz az önálló individuumnak a maga két szegény »u«-jával, melyek reményvesztetten jajonghatnak a gazdasági okok bozótosában. Szerencsére nincsen semmiféle törvény... és fölöslegesen izzadt az a Viktória korabeli trehány, zsémbes, kockás nadrágos burzsoá, aki megírta *A tőke* című sötét könyvet, álmatlanság és migrén produktumát.”³⁸ Ha Nabokov Freud-gyűlöletéről, tehát az emberi lélek működésének egyszerűsítő magyarázatai, ún. „törvényei” iránti akut

37 „Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta” (218); „Doris Lee” (261). Az angol eredetiben már az első fejezetben így szerepel a név (V. N., *Lolita*, Suffolk, The Chaucer Press, 1981, 9.)

38 Idézi: M. NAGY Miklós, *Nabokov, Dosztojevszkij... és Freud*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 442.

ellenszenvéről van szó, talán érdemes a Kleh által javasolt szempont mellett az ilyen, és ehhez hasonló kijelentésekre is gondolnunk.

A kérdés megközelítésének másik útja kapcsolatban van az életmű fent jelzett Hesse-intertextusaival is. Humbert Humbert önleleplezésének – vagy ha úgy tetszik: önfelépítésének és identifikációjának –, ugyanakkor dezidentifikációjának közege is egyértelműen az a szövegtér, amelyet a *Lolita* vallomástevő énjének, Humbertnek a hangján alakít ki. A helyzet igen hasonló a már említett *Pusztai farkas* Harry Hallere, illetve különös Hermina-Hermann-figurája esetében. Csak amíg a hessei főhős, Haller számára a saját magáról szóló traktátus szövege egyszerre dezidentifikálja őt, a szereplő-olvasót, s egyszerre kínál fel neki egy új identitást, a traktátus szerzője tehát tulajdonképpen megtéveszti az olvasó individuumot, addig Humbertnél az írás, az Ich-Erzählung az önmegértés és önteremtés nyelvi teljesítménye mellett – a részletes interpretáció és a gondos argumentáció révén – inkább a bűnös én önleplező aktusaként értelmezhető. Az elidegenítés és a sajátta tétel nyelvi dialektikája ez, nem tévesztve szem elől azt a tényt, hogy minden megmutatás eltakarás (és fordítva).

Persze e dichotómia hessei tagja nem keverendő össze azzal a nabokovi megtévesztő szándékkal, amely a könnyen dekódolható olvasatok felkeltésére irányul. Már működésmódjukban sem azonosak, hiszen ezeket a könnyű értelmezéseket szabályszerűen követi a leleplezés, mely után az olvasó már fokozott gyanakvással fogadja a felkínált *reading*eket. A regény első harmadában – ennek megerősítésében a kiemelést alkalmazó regénykezdet máris élen jár – az olvasónak az a meggyőződése lehet, hogy az elbeszélő vonzódása a 10-12 éves lányok iránt az „illuzórikus omnipotencia szakaszának fixációja”³⁹, magyarárn azon hiátus betöltésének újra és újra fellobbanó vágya, melyet Annabel – az elbeszélő életének korai szakaszában történt – elvesztése jelent. Csakhogy – miként arra Bollobás Enikő is rámutatott – Humbert „irracionális szenvedélye azzal válik irányíthatóvá és értelmezhetővé, hogy életéből fikciót alkot, melynek ő maga a szerzője.”⁴⁰ S ha ez így van, a félreértés az eszmélet pillanatát követően sosem kerülheti el a kiigazítást, az előző olvasat érvénytelenítését: „meg kellett volna értenem, hogy Lolita máris velejéig különbözőnek bizonyult az ártatlan Annabeltől, s hogy a titkolt gyönyörre fölkészített, végzetes gyermek valamennyi pórúsán áradó nimfikus gonoszság lehetetlenné teszi a titoktartást, és halálossá a gyönyört. Tudnom kellett volna (bizonyos, Lolitától származó jelekből – az igazi gyermek Lolitától, vagy valami háta mögött támolgyó, agyongyötört angyaltól), hogy fájdalom és retteneten kívül más nem származhat a vágyott mámorból.” (163) Éppen erre mutatott rá tanulmányában Bényei Tamás is, amikor – e humberti metódust kiterjesztve más nabokovi szereplőkre – azt írta: „a legtöbb Nabokov-hős figyeli a dolgokat, és megpróbálja megfejteni a bennük rejtőző logikát, a konstellációk értelmét – előlegezve ezzel a Nabokovot olvasók hermeneutikai tevékenységét is.”⁴¹

39 A kifejezés M. Nagy Miklós leleménye: M. NAGY Miklós, *Nabokov, Dosztojevszkij... és Freud*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 437.

40 BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp, Osiris Kiadó, 2005, 668.

41 BÉNYEI Tamás, *A megtévesztés művészete: Vladimir Nabokov poétikájáról*, Alföld, 1991, 10. sz., 52.

Az imént idézett Lolita–Annabel-félreértést leleplező szövegrész teljesítménye így nézve kettős. Egyrészt lerántja a leplet az elbeszélői hanghoz tartozó tudat tévedéséről, s előrevetíti a történet gyászos – halált hozó – végkifejtét; hiszen a szerelmet kiprovokáló nimfikus gonoszságnak („– Oké – mondta Lolita –, akkor kezdjük.” 174) engedő Humbert teljesen kiszolgáltatottá válik, a kapcsolatukat kezdetben éltető energiával feltöltő erotika Lolita verbális megerősítésével („...nem mászna a mama a falra, ha megtudná, hogy a szeretőd vagyok?” 149), majd pedig a szexuális aktussal végleg szertefoszlik, s mindkét egyén börtönbe kerül: egymás és a halálos titok börtönébe. A másik leleplezés az idézett szakaszig rafinált módon előkészített és építgetett, a *first readingre*, az olvasói prejudikálásra apelláló pszichoanalitikus olvasat hamisságára mutat rá: „a bennem lakozó gyermeklélekgyógyász (csaló, mint legtöbbször – de nem baj) felbőgögte a neofreudista fasírtot, és egy álmodozó, túlzásokra hajlamos, a leányság »latenciaszakában« levő Dollyt bűvölt elő.” (163) A szöveg diszkurzív szintjének vizsgálata tehát arra mutat: a vallomást olvasó és olvasatát író (életvilágbeli) reader-tudat együtt csalódik az életét olvasó és vallomását író (fiktív) writer-tudattal.

Amint arra már utaltam, a megtévesztések és a leleplezések közötti intervallumok folyamatosan csökkennek, emellett a dekonstrukció alá eső olvasatok érvénytelenítése a pretextusok egyre indulatosabb explicitté tételével párosul. Ennek ékes példája az – a regény végén, a végkifejtet előtt található – szövegrész, mely a bécsi pszichoanalitikus, Freud írásaira utal: „...visszahúzom a pisztoly fitymáját, és elélezem a ránduló ravasz orgazmusát: mindig is a viennai vajákos hú kis tanítványa voltam.” (361) Itt már egyetlen mondaton belül megtörténik a könnyen dekódolható olvasat felkínálása (az expresszív metafora által), majd a kép leleplezése a freudi életmű említésével.

4. A lélekábrázolás igazi terei

A *Lolita* témája, s az imént vizsgált különféle megtévesztő, fals vagy könnyű olvasatokat kínáló szövegek nem pusztán a műalkotás poétikai sajátosságait fedik el, de elterelik a figyelmet a lélek- és gondolatábrázolás igazi területeiről, az olyan szöveghelyekről is, ahol a költészetre jellemző, mély ontológiát találunk, és ahol a nyelv és a sors líraian mély összefonódását érhetjük tetten. Hetényi Zsuzsa írja egy helyütt: „Nabokov óriási manipulátor! Az egész világ egy kislányt megrontó pedofil üldözéséről szóló krimiként olvasta és olvassa, nézte és nézi filmnek feldolgozva a *Lolitát*, ezt az ezoterikus, posztzimbolista filozófiai regényt.”⁴² És valóban, milyen találó a Nabokov-szövegre az *ezoterikus*-kifejezés, mely (Nevill Drury-féle értelmében) a titkos tanok, a rejtett, a tudományos szempontoktól eltérő gondolkodásmód sajátja. Nabokov összeütközése a modern tudományokkal nem jelenti azt, hogy nincsenek – legalább olyan – tudományos érvényű megállapításai, illetve „tudományos módszerekkel” fölfejtető jelenségek a regényeiben, csupán azt: az egyéni hang, az egyéni látásmód saját és immanens módszert követel; nem vizsgálhatjuk például a *Lolita* lélekábrázolását úgy, ahogy azt a pszichoanalitikus iskola tette; az ilyenirányú próbálkozások elől e szövegek következetesen kitérnek.

42 HETÉNYI Zsuzsa, *Alliteráljunk! Nabokov: Szólj, emlékezzet!*, Holmi, 2007, 1. sz., 107.

Miként Jean-Paul Sartre 1947-es világhírű munkájában (*Qu'est-ce que la littérature?*) jelezte: „az irodalmi tárgynak valójában nincs szubsztanciája az olvasó szubjektivitásán kívül; Raszkolnyikov várakozása az én várakozásom, melyet neki kölcsönzők; alakja az olvasó türelmetlensége nélkül csak erőtlen szavak halmaza maradna; a vizsgálóbíró iránt érzett gyűlölete az én gyűlöletem, melyet a leírt szavak csak kiváltak és rabul ejtenek, s maga a vizsgálóbíró sem léteznék a Raszkolnyikovon keresztül rá sugárzó gyűlöletem nélkül; ez a gyűlölet eleveníti meg, ez testének a húsa.”⁴³ Nem állít mást a *Lolita* lapjain Nabokov sem, amikor elbeszélőjével azt írta: „képzeld el; ha nem képzelsz el, én nem létezem...” (169) S ha – függetlenül kissé a különféle jeleket kifejtettségi fokától, sőt éppen ott gyanítva érdeklődésre számot tartó „anyagot”, ahol a sejtetés, az elkendőzés, a finom utalás érvényesül – nem csupán az unásig elemzett első szexuális aktus szereprendjét (173–175) vagy Humbert féltékenységét (189) vizsgáljuk meg, hanem olvasásunknak ezt a lét-kölcsönző gesztusát, akkor akár egyszerűbb olvasatunkat is termékényebbé tehetjük. Érdekes lehet például az első rész 33. fejezete – a maga tizenegy sorával –, mely Lolának anyja elvesztése fölött érzett gyászát volna hivatott bemutatni. Csakhogy a 32. fejezet zárása után („...anyád meghalt.”) a 33-as a következővel indít: „Lepingville vidám városában vásároltam neki négy kötet képregényt...”, majd a tömérdek további ajándék felsorolása után az alábbi két mondattal zár: „a szállóban külön szobában laktunk, de az éj kellős közepén zokogva átjött hozzám, és nagyon gyöngéden csináltuk. Tudják, egyáltalán nem volt hová mennie.” (185) Az anya iránti szeretet nyomán (joggal) várt gyász helyett tehát csupán a magánytól való félelem jelenik meg, mely hisztérikus közöszlással párosul (talán, hogy abban oldódjék fel). A gyermeki lélek megtörésének egyik – képtelenül merészen és megrázóan – ábrázolt állomása ez.

A második rész 1-2. fejezetei az éden elvesztése, az angyal menthetetlen bukása okán egyre duzzadó szorongás, a végletes kifáradás és kiábrándulás tükei. Lo a különös, defoe-i–Jules Verne-i⁴⁴ ízeket idéző kényszervakációnak már első harmadában az életkedv és életszél légüres terében találja magát, Humbert szavaival: „a tápláló és éltető cél nélkül, napjának csontváza megerezkedett és összeomlott.” (196) Így lehet azután (ismét Freudra kacsintva), hogy – az identitásként a legteljesebb ellenállás viselkedésformáit magára vonó – Dolores lassanként emésztő vágyat érez a normára, így távolodván az apával való egyesülés után a csalódás tárgyát képező maszkulinitástól, s közeledvén a normán keresztül ismét a (hajdan úgy gyűlölt) anyához: „ugyan

43 Jean-Paul SARTRE, *Mi az irodalom?* = J.-P. S., *Mi az irodalom?*, Bp., Gondolat Kiadó, 1969, 60. (ford. NAGY Géza) Nagy fordítását kissé módosítva adom közre. Az angol szöveg kissé szerencsésebb: „[...] the literary object has no other substance than the reader's subjectivity; Raskolnikov's waiting is my waiting which I lend him. Without this impatience of the reader he would remain only a collection of signs. His hatred which has been solicited and wheedled out of me by signs, and the police magistrate himself would not exist the hatred I have for him via Raskolnikov. That is what animates him, it is his very flash.” J.-P. S., *What is Literature?*, London, New York, Routledge, 2001, 33. (ford. Bernard FRECHTMAN)

44 Jules Verne *Deux Ans de Vacances* (*Két évi vakáció*) c. regénye 1888-ban jelent meg.

meddig fogunk még dohos kalyibákban lakni, mocskos dolgokat művelni és mindig másként viselkedni, mint a normális emberek?” (205)

Érdekesen merül föl továbbá Humbert „tantaloszi kínja” (328), szívszorító magánya a második rész 23-28. fejezeteinek „ezoterikus”⁴⁵ detektívnarratívájába kódolva. A különféle irodalmi utalásokat hátrahagyó drámaíró, Quilty figura – úgy is, mint a hős örökbefogadott kislányának megrontója – természetesen Dürrenmatt-pretextus, azaz fölébreszt(het)i a *Versprechen*,⁴⁶ a modern svájci próza legkiemelkedőbb bűnügyi szövegének olvasatát. Akik most, a huszonegyedik század elején Nabokovot olvassuk, az alábbi szövegrész olvastával talán már nem is tudunk eltekinteni attól, ami belőle kinőtt: „...ha ilyen bonyolult, sötétben tapogatózó és reménytelen munka a szörny követése egy ismert útvonal mentén, mit várhatok az ismeretlen útvonalon haladó ismeretlen autósok utáni nyomozástól?” (330) A két nyomozási szituáció (semmit sem tudni az elkövetőről) és a két lelkiállapot is – már ami a tragikus magányt, az örületig tartó megszállottságot illeti – igen hasonló a két szövegben. Ám Dürrenmatt kissé másféle (beteg) hőst teremt. Míg Humbertet saját szenvedélyének önzése viszi a gyilkosságba, Matthäi felügyelőt a gyermekgyilkos utáni hajsza, saját „tökéletes” tervének bukása az örületbe. Így végül csak a témára, a nyomozások kudarcára, a sorsdöntő autóbalesetekre (Haze és Albert), valamint a két pedofil nevének egybecsengésére (Albert és Humbert) szűkül az oly ígéretesnek tűnő párhuzam.

Noha kétségtelen – mint azt fentebb említettem –, hogy a két főszereplő egymás börtönébe kerül, sorsuk tehát egyformán tragikus (és ha ez a kiegyenlítés még nem volna elegendő, akkor a szerző e hatás szolgálatába állítja azt az újító fogást is, hogy az elcsábított helyett a csábító tragédiáját beszéli el) érdemes megfigyelni, hogy az író még az humberti dikción keresztül is képes a kislány tragédiájának megmutatására. Ennek alátámasztására hadd idézzem csupán azt a megrázó részt, amelyben Humbert a Charlotte nevű kislánnyal teniszező Lot elvonja a játéktól, hogy saját szenvedélyét töltsé rajta. Talán a másik leányka, illetve az életkorának megfelelő játék hatása alatt, mindenestre Lolita ezúttal vonakodik, s vonakodásának fájdalma szinte felkiált: „...mosolyt villantva hercegnőm félénk, sötét hajú leánypródkája felé, atyai ujjaimat hátulról mélyen Lo hajába fúrtam, majd lágyan, de határozottan átfogtam tarkóját, és apró otthonunkba vezettem vonakodó cicámat vacsora előtti, gyors érintkezésre.” (213)

Már Bényei Tamás felhívta a figyelmet arra a tényre, hogy „Humbert Humbert, bár későn, de képes őszinte szeretetre a megcsúnyult, nimfácskából kinőtt, terhes Lolita iránt.”⁴⁷ Ebből kiindulva talán érdemes volna részletesebben is szemügyre vennünk azt a jelenetet, amikor Humbert meglátogatja az áldott állapotban lévő kismamát, s Lolita új otthonának bárgyú és esetlen jóságát tapasztalva, az idill vakult tükrébe tekintve, megtörtén és megkönyörülten kell Dickre, az ifjú férjre bízni leányát, egykori szerelmét, mindezt. És ekkor, a *pater familias* keserves visszavonásának, illetve az humberti

45 Ezoterikus, azaz „csak egy hatalmas műveltségi anyagba beavatottak számára lesz elérhető és érthető.” HETÉNYI, *Vladimir Nabokov erotextusa... i. m.*, 86.

46 Eredetileg 1957-ben jelent meg. Magyarul: *Az ígéret*.

47 BÉNYEI, *I. m.*, 54.

omnipotencia bumeráng-szindrómájának ábrázolása mellett Nabokov még a dolgok helyrehozására irányuló kései vágy utolsó reménysugarát is fölcillantja. Humbert részéről higgadt tisztánlátás, a Dickkel való összehasonlítás révén pedig kérlelhetetlenül precíz önmeghatározás jellemzi e „nagy találkozást”: „Dick meg én kettesben maradtunk. [...] Szép, szomorú szeme volt, gyönyörű pillákkal, és vakító fehér fogsora. Ádámcsutkája nagy volt és szőrös. [...] Ő és Dollyja gátlástalanul közösültek azon a kanapén legalább száznyolcvan alkalommal, talán sokkal többször, azelőtt pedig... mióta ismerik egymást? Semmi harag. Különös – semmi harag, az égvilágon semmi, csak bánat és csömör. [...] Körmei feketék és töredezetek, de az ujjpercek, az egész kézfej erős, formás, a csukló sokkalta finomabb az enyémnél: túl sokszor és túl sok testet bántottak szegény, eltorzult kezeim, hogysesm büszke lehetnék rájuk.” (361) Ám ez az idilli önkritika csupán néhány pillanat.

Végül talán érdemes volna a nabokovi erotextus valódi lélekábrázoló tereiből kirajzolódó képet összevetni a filmadaptációk egyszerűsítő olvasataival, amelyek Humbert figuráját egytől egyig a klasszikus, sznob pedofil, „a kamaszlány alakját [pedig] a szent prostituált archetípusának ma élő, úgynevezett szűzkurva sémájában formálják meg.”⁴⁸ Holott a *Lolita*-ban az érzelmek sokkal mélyebb, bonyolultabb és valóságosabb dialektikájával van dolgunk, hogysesm fekete-fehérré, kiosztott szerepekkel működő szatír-nimfa viszonyná redukálhatnánk Lo és Hum kapcsolatát.

5. Szövegközi versek – in statu nascendi⁴⁹

74

(Elméletileg) az „eminens” művészi szövegben nem lehetnek *főlösleges* vagy *elmozdítható* elemek, olyanok, amelyeket egy Gallus észrevétlenül kilopatna belőlük. Minden bekezdésnek, mondatnak, szónak, szótagnak, sőt minden egyes hangnak sajátos jelentéstartalma van, melyet mégsem meríthetünk ki soha, melyet mégsem referencializálhatunk valamiféle üdítő megoldás érvényével, hiszen – Gadamerrel szólva – „az eminens szöveg egy önmagában megszilárdított, autonóm képződmény, mely azt akarja, hogy újra és újra elolvassák, ha már értik, akkor is.”⁵⁰ Mégis egyaránt tévútra viheti az értelmezőt a nabokovi prózatextusba öltött lírai betétek teljes figyelmen kívül hagyása, ugyanakkor jelentőségük túlbecslése is.

A *Lolita* szövegtestében nyolc versezetet hordoz. Tekintve a szöveg több szintjén jelenlévő Poe-intertextust, talán nem volna érdektelen egymás mellé állítani a regény szövegközi verseit. Az első verses szöveghely az elbeszélő saját műfajmegjelölése szerint „slágerszöveg”.

48 HETÉNYI, *Vladimir Nabokov erotextusa... i. m.*, 94.

49 A szövegközi versek olyan költemények, melyek egy másik szövegbe, mint keretbe illeszkednek, annak jelentését telítik. Sajátos fraktálhelyzet ez, melyben a beírt vagy adoptált textus az őt hordozótól értelmezés tekintetében nem választható el. A szövegköziség kifejezés topográfia (illetve tipográfia) és az intertextualitás (kristevai) vagy a transztextualitás (genette-i) értelmében is helytálló, amennyiben a szövegközi vers a hordozó vehikulumában is, ugyanakkor értelmi terében, kontextusában is *benne*, vagy – kissé szerencsésebb kifejezéssel – *jelen* van.

50 Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg és igazsága* = H.-G., G., *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 193.

Édes Carmen, ó, kicsi Carmen!
Micsoda, micsoda, micsoda éj,
Csillagok, csillagok, kocsik, kocsmák, ámen!
Az ajkad kármin, a szavad szeszély.
Micsoda város! Hol sétáltunk, de már nem
Ült mosoly a gyönyörű arcon;
És a pisztolyt, mivel megöltetek, Carmen,
A pisztolyt még kezemben tartom. (79)

Az mindenesetre biztos, hogy az Humbert és Lolita első jelentősebb – fizikai kontaktust is jelentő, erotikus, ám még nem szexuális – együttléte alatt a férfi által dúdolt dal szerepe a lány elandalítása, álomba ringatása, figyelmének elterelése arról a kétértelműről, amiért a nevelőapa az egész játékot kezdeményezi. Ennek bizonyosságául azonban egy valamivel korábbi szövegszakaszt szükséges segítségül hívnunk. Miközben Humbert fürdőköntösben ül a kanapén, Lolita lábai pedig az ölében vannak, zavartan ömlik belőle a szó („loczog”), s e sajátos előjáték keretei között képtelen csatát vív idővel és kéjjel, hogy minél tovább fenntarthassa az idilli állapotot anélkül, hogy lelepleződjene. Ebben a fatikus funkcióban láthatjuk először a fentebb teljes terjedelmében idézett verset: „loczogás közben kellemes, mechanikus kapaszkodóra bukkantam: enyhén ferdítve szavaltam egy akkortájt divatos, bugyuta dalocska szövegét: – Édes Carmen, ó, kicsi Carmen, micsoda, micsoda, micsoda éj! Csillagok, csillagok, kocsik, kocsmák, ámen –; ezt ismételtettem automatikusan, s ő bűvöletébe került (különösen a ferdítések miatt) s én mindvégig halálosan rettegtem, hogy valami félbeszakíthat, kitépheti ölemből az aranyterhet, melynek érzékelésében mintha létem egésze összpontosult volna, s e szorongás, legalábbis az első percben, kapkodóbb munkára készítetett, mint amilyent a megfontoltan gerjesztett élvezet megkíván.” (76) Érdekes, hogy a nyelv motorikus tevékenysége Nabokovnál – az *infabuláció* vagy *bemesélés* tekintetében – milyen jelentős hasonlóságot mutat Kazan *Baby Doll*jának nyelvi teljesítményével. Ott a férfi főhős, Vaccaro elhiteti a kislánnyal, hogy „az erősz komolytalan dolog, a szeretkezés a hintázás egyik neme, az ölelkezés a bújócska folytatása más eszközökkel.”⁵¹ A különbség a leánykák viselkedésében mutatkozik meg: Kazan passzív, kissé bugyuta szereplőjével szemben Lo belemegy az izgató, az ixióni verbális bűn erotikus feszültségét akkumuláló játékba; bár most még csak nyelvileg (később – mint tudjuk – testileg is belemegy majd), ráadásul mindkét alkalommal meglepő kezdeményezőkedvről tesz tanúbizonyságot. „Nyomban átvette tőlem a csillagok csillagot, a villogó villogot, a kocsit, a kricsmit, az áment; hangja elcsente és helyesbítette az általam torzított dallamot. Muzikális volt és almaédes.” (76)

A regény számos elemzője – kizárólag a „Carmen” szó után loholva – a Mérimée–Bizet-féle Carmen–Don José-szerelem (és gyilkosság) allegóriáját, a cselekményzáró szekvencia előjelét látta e dalszövegben. Ám ezzel még nem válaszoltak arra a kérdésre, hogy mi az a *fordítás*, pontosabban mi az a *ferdítés*, amelyet Humbert emleget? Túl a szatírének fent jelzett elkendőző retorikáján, ennek az intextnek van még egy sajtosága – amelyben egyéb-

51 SCHUBERT, *l. m.*, 43-45.

ként megint a vaccai monológhoz hasonlít –, tudniillik Humbertnek és Vaccaronak egyaránt az a célja, hogy felnőtt vágyuk üzenetét ügyesen átfordítsák a gyermek nyelvére, így találván közös nevezőre, válván párbeszédképessé, s érve célt. Ha Humbert nem találta rá a Lo nyelvét, s nyelven keresztül aktuális identitását meghatározó domináns jelölősorra (melynek jelentősége ily módon nem a szavak jelentésében, hanem azok szociokulturális státuszában keresendő), akkor nem hozhatná játékba a gyermeket, nem változtatná cselekvővé a vágy tárgyát, hogy az – orfeuszi dalolásának hatására – minden gátlását levetkőzze.

„Muzikális volt és almaédes.” (76) Persze – legyinthetnének – e két tulajdonság minden (mitológiai) nimfának sajátja, csak hogy az *acapella* jelenet hangsúlya a műfaji kódokon van; Nabokov ugyanis ebben a szövegrészben az antik mitológia szatír–nimfa-játékát az albával – a szerelmesek hajnali búcsúdallával – vegyíti, s hogy (később részletesen tárgyalásra kerülő explicit műfajmegjelölései mellett) e jelentésgazdag konstellációt (diffúz szemantikájának hozadékaival együtt) bármikor aktiválhassa, a „csillagok, csillogók...” kezdetű sort szuverén motívummá avatja. Újra és újra fölmerül e részlet, mindannyiszor más összefüggésben; a második rész 7. fejezetének zárata után a 24. fejezetben található hosszú hivatkozó dal vagy vers adoptálja a motívumot. Az első esetben a kislány szökésétől rettegő Humbert saját tépelődéseibe szövi bele az intextet: „azt hiszem, a szegény, vad tekintetű gyermek kiszámolta, hogy mindössze ötven dollárral a zsebében már elérheti valahogy a Broadwayt vagy Hollywoodot – vagy egy étkezde koszos konyháját (kézilányt fölveszünk) egy isten háta mögötti, egykori prériállamban, ahol szél fúj, csillag hunyorog, csillagok, csillogók, kocsik, és kocsmák, és minden mocskos, szakadt, halott.” (242) A 24. fejezet hosszúversének negyedik versszakában hasonló kontextusba ágyazva halljuk újra a dalt:

*Ki most a hőöd, Dolores Haze?
Még az a sztárocska? Ámen.
Éj, nap, szín, illat, megáll az ész!
Kocsik, kocsmák! Kicsi Carmen! (336)*

Mielőtt tovább mennék a motívum ismétlésének kérdésére, jeleznem kell, hogy természetesen ismerem Goretity Józsefnek a szóban forgó részletről adott gondolatgazdag interpretációját⁵², mely szerint az orosz szöveg „Karmen”, „karman”, „karmin”, „aminy” (Carmen, zseb, kármin, kandalló, ámen) jelölősorában a földitől az égiig vezető út manifesztálódik, s ez még akkor is helytálló olvasat, ha a magyar szövegben más – az angol szövegből érkező – jelölők (kocsik, kocsmák) ekvivalensei találhatóak. Az angol textus magyar változatából egyébként a „zseb-Carmen” („karmannij Karmen”) szójáték is hiányzik, ami azonban Goretity (orosz alapú) olvasatát tovább erősíti. Szintén figyelemreméltó a párhuzam, amelyet az érkező Mérimée, Bizet és Blok műveivel von, csak hogy a jelzett pretextusok kódjai – a slágerszövegnek a Bizet-műre tett utalásán kívül – hiányoznak, vagy legalábbis más helyen vannak jelen az angol (s így a magyar) verzióban. Ezért nyílt lehetőségem

52 GORETITY, *l. m.*, 756.

arra, hogy fenti elemzésemben az intext kapcsán felmerülő fordítási, adaptációs és interpretációs – egy szóval: hagyománykezelési – kérdések helyett az humberti oráció retorikai előfeltevéseire építsem olvasatomat. Az angol szövegnek tehát – mint erre Juhász Katalin rávilágított – máshol helyezkednek el domináns kulturális utalásmezői, s ily módon a laikus olvasatoktól fölfelé már mindig több regényről kell beszélnünk (alapvetően persze ahány fordítása van, annyiról), de – az angol és az orosz változatok jelentős különbsége miatt – kettőről föltétlenül.

A motívum ismétlésének kérdésében viszont sikerrel alkalmazhatjuk – a magyar szövegre is! – Goretity értelmezését. Vélekedése szerint a slégerszöveg lényege, hogy minduntalan megszakítja Mérimée, Bizet és Blok szövegeit, amelyeket az olvasó látenszen olvas; a textus tehát azáltal a – később Calvino által tökélyre fejlesztett – posztmodern eljárás által valósítja meg célját, hogy a megszakítottság, az állandó újrakezdődés, kiábrándítás, cserbenhagyás és mellébeszélés révén egyszerre tartja fenn az izgalmat, s egyszerre gátolja meg a kielégülést. De az értekező ennél tovább is megy, amikor ezt az eljárást azzal a szándékkal látja összefonódni, hogy az író folyvást megakadályozza égi és földi szerelem Alexandr Blok-i összekapcsolódását. Így a „csillagok, csillogók” motívum ismétlődésének vizsgálatakor számba vehetjük ezt a stílári rétegeket összezavaró, a stílus homogenitását felszámoló törekvést is. Mélyebben belegondolva, ha ezeknek a konfundálásoknak a pretextusokra koncentráló, bódult olvasás felfüggesztése a céljuk, akkor ezek az elsődleges regénysíkra, az intertextuális szövegvilágból a szöveg által konstruált fiktív világba terelik vissza az olvasást. A fiktív világ referencialitása érvényesül ilyenkor, egyfajta váltás történik, hangsúlyozva például az első esetben Humbert rettegését, s ennek folyamányaként a hasonmás-kérdésre épülő – elsősorban Gyürky által fölépített – olvasatot.⁵³ (Nem vitás ugyanis, hogy Humbert és Lolita üldöző, vadász és csábító is egyben; sőt tulajdonképpen – hiszen Gyürky írása ide konkludál – ez a két személy (továbbá Quilty és Vivian Damor-Blok) mind egyetlen alak, s mögöttük Nabokov kérdésessé tett személye áll, amennyiben elfogadjuk a neveket összekapcsoló anagramma létét: Vivian Damor-Blok=Vladimir Nabokov.) A második esetben a szövegekői olvasás lehetőségének visszavonása a komikum előtérbe helyezése érdekében történhet, hiszen a hosszúvers tele van iróniával, túlzással, s ezt még megfejeji a verszetet követő pszichoanalitikus értelmezés: „a pszichoanalízis nyilvánvalóvá teszi, hogy a költemény egy mániákus mesterműve. A kemény, komor, végletes rímek tökéletesen egybeesnek azokkal a távlattalan, rettentő tájképekkel és alakokkal, továbbá a tájképek és alakok felnagyított részleteivel, amiféleket a pszichopatak fortélyos analitikusaik által kiagyalt tesztjeikben rajzolnak.” (338) Csak e felszabadult sziporka éber befogadása után (bódult olvasó képtelen nevetni), a Ritához kapcsolódó történetzállal mélyedhet el ismét az olvasó, ezúttal egy fortélyos Szent Rita-palimpszesztus olvasásába.

A motívumtól független szövegekői verseknek – a Rita szórakoztatására „felfűzött” négy soros kivételével (II/26, 346) – mind valamiféle értelmező szerepe van. A második rész 27. fejezetében található négy soros – kissé ironiku-

53 GYÜRKY, *A mitikus csábítás... i. m.* Tegyük hozzá: Gyürky előfeltevései kivétel nélkül Goretitytól származnak.

san jelölve ki a nabokovi prózában a líra felségterületét – az előtte álló prózai szövegrészben vázolt léthelyzet első szám első személyű megszólaltatása a többi Humbert-szöveget is jellemző komikus dikció által, egyfajta fordítás vagy adaptáció tehát: „Csakugyan szent! Míg Dolores / Egy tenyérnyi napzöld folton / Szendikével olvas híres / Sztárokról a lapban folyton...” (321) Ám az alábbi nonszensz szösszenetet olvasva válik végképp érthetlenné, hogy a regény elemzői miért nem fordítottak figyelmet Humbert verseire: „A mező tavasszal kicseréli mezét / a fezőr nyaranta leveszi a fezt / a rezonőr gyakran nem leli a rezét / a kígyó, ha sétál, zsebre vágja kezét...” (335) Mielőtt a textust közölné, Humbert így ír: „»csak a nonszensz normális«, mondogatta [Lolita], engem ugratva” (334), s ezzel mintha éppen az irodalom belső normarendszerének sajátos követelményére hívná fel a figyelmet, jelesül hogy műalkotásként csak az életvilág normalitásával meg nem egyező, az abnormalis fogadható el, hiszen a művészet képei a képzelet művei: képtelen képek.⁵⁴ A 31. fejezetben – az humberti konferálás szerint – egy régi költőtől származó két sor ugyancsak értelmező közegként viselkedik, noha érdemes rögvest lerántani róla a könnyű olvasatot sürgető jelmezt, s meglátni eredendő iróniáját: „Morállal fizetünk – tudjuk, halandó, / A szépségért, mely maga is mulandó.” (373) Valójában e keserű aforizma a művészi alkotás lényegére világít rá, amennyiben a témát – mint olyat, amiben a morállal összeférhetetlen cselekmény kifejlődik – a szépség, a megformálás alá rendeli. Ám ezt az író – a laikus, a figyelmetlen, a felületes olvasás értelemképző mechanizmusa számára – úgyesen bújtatja Humbert önvizsgálatának patetikus burkába. Ennek alátámasztására idézem a kétsoros betétet megelőző szövegrészt: „hacsak be nem bizonyítható nekem – nekem, mostani énemnek, mai szívemmel, szakállammal, rothadófélben –, hogy végtelen távon egy fikarcnyit sem számít, hogy egy Dolores Haze nevű észak-amerikai gyereklányt megfosztott-e gyermekkorától egy tébolyult vagy sem; hacsak ez be nem bizonyítható (és ha igen, akkor az élet csupán egy tréfa), nem látok gyötrelmem gyógyítására egyéb szert, mint a mélabút, és a míves művészet igencsak helyi érzéstelenítőjét.” (373) Végül a 35. fejezetben Quilty, a pisztollyal sarokba szorított csábító, Humbert külső és belső ellensége – ő, a másik csábító, és a másik én Humbert számára – felolvassa a hozzá írt költeményt. De mert a két csábító egymás és önmaguk áldozataként, egymás tükörképeiként és hasonmásaiként beszélnek, a véres végkifejletben, a konfesszióhoz és gyónáshoz, illetve a rituális öngyilkossághoz vezető úton ez a felolvasás maga is a cinikus és patetikus hangot, az atyai és a „világpolgári”⁵⁵ szerepet váltogató töprengő önmegszólítás, Humbert vádjának és önvádjának mindent elmosó, megtisztító szököárja.

54 A nonszensz szakirodalma hangsúlyosan fölhívja a figyelmet, hogy a nonszensz egyáltalán nem jelent értelmetlenséget, hiszen aminek semmi értelme sincs, az nem hozhatja izgalomba az embert, az semmilyen esztétikai élvezetet nem nyújthat neki. Ennek belátásához elegendő csupán a költészetben a nyelv immanens és öntörvényű értelemkatalizáló tevékenységére gondolnunk. Az „értelmetlenség” helyett a nonszensz szakértői és művelői szinte egyöntetűen a „képtelenség” találó kifejezését ajánlják.

55 „Világpolgárok vagyunk mindenben – szexben, szabad versben, céllövészetben.” – mondja Quilty mentegetőzősképpen Humbertnek, amikor az pisztolyt fog rá. (397)

*e pihés kislány még pipacsszínben járt
még szotyolát rágott színes alkonyatban
hol rőt indiánok üldögéltek némán
mert eloroztad
viaszkos szemöldű, fennkölt védnökétől
kinek hunyt szemébe köptél
letépted tógáját, s végül virradatkor
hagytad dagonyázni a kant friss bújában
szerelme túntében
szánalom, kétség közt, míg te
darabokra szedted unt babád
s elhajítottad letépett fejét
azért, mit tettél,
azért, mit nem tettem
itt most meg kell halnod. (396)*

6. Álnév vagy katakrézis?

Amilyen keveset írtak a *Lolita* elemzői a szövegközi versekről, olyan sokat a szereplők neveiről, főként persze Humbert Humbert folyamatos transznominációjáról. Az átnevezések okát kutatva azonban egyedül Milián Orsolya állított fel valamirevaló hipotézist a név kontextualizálásával⁵⁶ kapcsolatosan. Vélekedése szerint a vallomáskészítő narrátor, aki maga is író, s mentő körülményként írófigurák szerelmi viszonyait idézi fel, a fikció által végez sajátos önfelmentést. Ennek az eszköze lesz egyfelől a tulajdonnév, másfelől a folytonos „egy-hangú stílus” felülírása. Rávilágítva arra, hogy a naplóíró elbeszélő saját bevallása szerint az „Humbert Humbert” név csupán álnév, a narrátor álnévsorozatából konstruálódó névtér mögött a hiány metaforáját látja, és az elbeszélő hiányként való elhelyezkedését tételezi.⁵⁷

Elképzelésével azonban – ha csupán kis mértékben is, de – vitáznom kell. Egyrészt az én hiánnyá tétele nem jár feltétlenül önfelmentéssel, sőt a név ilyenén értelmezése (és alkalmazása Nabokov részéről) csupán az önmegsemmisítéshez vezethetné elbeszélőjét – *nomen est omen*. Ha itt valóban az én hiánnyá tételéről volna szó, az nem volna más – az elbeszélő részéről –, mint öngyilkosság. Önfelmentésnek pedig csak akkor van értelme, ha a vallomástevő személy életben kíván maradni. Másrészt mivel a *Lolita* című regényt és az annak törzsét képező visszaemlékezést egyaránt író írta, a fikcióba ágyazott fikció (*mise en abyme*) közepette az álnévnek mint olyannak épp „álság”-értelme vész el, hiszen az álnév lényege, hogy eltakar, de ugyanakkor meg is mutat; s mivel ez valamilyen szinten minden irodalmi (azaz fiktív) névadásra érvényes, ezzel bizony nem fogtunk sokat. Milián elemzéséből sokmindent elfogadva, és abból messzemenően profitálva úgy érzem, sokkal inkább a paradigmatis előd, a tizenkilencedik és huszadik századi regények

56 A név kontextualizálása alatt azt értem, hogy a név aktuális változata által magába tömöríti, magában hordozza és – egyfajta transzparensként – láthatóvá teszi az adoptáló textus szemantikáját.

57 MILIÁN, *Az erotika írása... i. m.*, 41-42.

doppelgänger-effektusával való (már-már követhetetlen, eszelős) játék elindítójának, a *Pusztai farkasnak* a hatásáról lehet ismét szó. „Valójában egyetlen én, a legnaivabb sem egységes, hanem végtelenül sokrétű világ, apró, csillagos égbolt, formák, fokozatok és állapotok, örökségek és lehetőségek káosza” – olvasható a Hesse-szövegben.⁵⁸ Az egységes én mítosza tehát menthetetlenül széjjelfoszlik, ahogyan az egységes elbeszélői személyiségé és hangé is. A hessei osztott énkép nabokovi deklarációjának pedig komoly szemantikai hozadéka van a *Lolitán* belül. Az én transzformációja a név transzfomációját vonja maga után, de ha ezt a ragozási sort összekapcsoljuk a belőle kihámozható Bildung-stációkkal, mégis hiába keressük a csalást, a ferdítést, az önfelmentést. Persze – és a „Jean-Jacques Humbert” név csak megerősíthet minket ebben – Ágostontól Rousseau-n és Dosztojevszkijen át napjainkig nem kérdéses a megmutatásban rejtező eltakarás, illetve a konfesszióknak mint nyelvteremtésnek és műfajválasztásnak a strukturáló ereje.

De az említett szemantikai hozadék alatt én inkább a katakrézis föl-fölbukkanó szerkezetét értem, egy – különben sajátosan költői – programot. Nem a szó stilisztikai értelmében vett „katakréziszsről”, pontosabban „katakhraórol” – azaz helytelen kölcsönzésről, képzavarról – van szó, hanem egy szó nem saját jelentésű használatáról tárgy vagy jelenség megnevezésére (pl. „kabát-*ujj*”),⁵⁹ s ez „ott fordul elő, ahol a nyelvben valamire nincs külön »alkalmas« kifejezés, egy »alakzatosat« kell tehát használni (a szélmalom *vitórlái*)”.⁶⁰ De – eltávolodva a köznyelvi használat rendszerétől – fordítsuk át mindezt a diszkurzív poétika nyelvére, hogy alkalmazni tudjuk irodalmi elemzésünkben! „A katakrézis funkciója – írja Kovács Árpád – forszírozott, nem magától értetődő átnevezések sorában jut kifejezésre, amely a tulajdonnevet köznévi jelentésének sorára bontja, s a rokon hangzás alapján kiterjeszti a nem szinonimaként használt lexikai egységekre is.”⁶¹ Az olyan nevek töve, mint a Humberber (a berber népnév, eredeti jelentése: ’barbár’) a Humberg (mint ’szélhámos-ság’), a Hamburger, a Hummer (az angol kalapács [hammer] főnév vagy a döngöcsélni [humming] ige után), valamint a Humbordély mind mind a katakrézis jelenlétére utalnak, amely a névben értelmes töveket választ le, s ezeket olvasás közben csupán érzetként, szóhangulatként vagy pedig kifejezetten expresszív deixisként aktiválja.

A modern irodalomban a szöveg értelemszerkezetének ez a – szegmentációra épülő – konstrukciója általában egy bázismetáforában gyökerezik. A posztmodern szóművészet azonban ugyanezt a technikát – kissé továbbfejlesztve – a jelölő kiüresítésével (vagy más megközelítésben: fölszabadításával) a név jelöltjének kitörülésére használja. Esterházy Péter *Esti* című könyvében a név ugyanebbe a pozícióba kerül: „[...] az Esti egy név, amely ugyan már foglalt, de amely épp azt állítja incselkedve magáról, hogy ő üres, hogy

58 Hermann HESSE, *Pusztai farkas*, Bp., Cartaphilus Kiadó, 2002, 78-79. (ford. HORVÁTH Géza)

59 TÓTFALUSI István, *Idegenszó-tár: Idegen szavak értelmező és etimológiai szótára*, Bp., Tinta Kiadó, 2005, 473.

60 Roland BARTHES, *Régi retorika = Az irodalom elméletei III*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997, 162. (ford. SZIGETI Csaba)

61 KOVÁCS Árpád, *Versbe írt szavak*, Bp., Argumentum Kiadó, 2011, 58.

betöltendő, hogy még (mindig még!) meghatározatlan, légy a végtelen, mondja.”⁶² Így azonban nem beszélhetünk érdemben bázismetáforáról: a név mindig üres hely. Még csak nem is hiány, annál is kevesebb. S ettől – alternatívák tekintetében – még több.

7. Szólások és/vagy stíluszintek

Szólam vagy stíluszint? – ebben a kérdésben összegződik a *Lolita* heterogén szövegtestének alapvető szövegtani problémája. Abban tehát, hogy szólásokról – azaz az elbeszélőnek egyes regénybeli szereplőkhöz vagy egyenesen az olvasóhoz címzett kiszólásairól, illetve saját elbeszélésének műfaji paramétereire tett autoreflexív utalásairól – van szó, vagy pedig a szöveg egy-egy stíluszintjéről – azaz olyan egy-két mondatnyi vagy annál hosszabb szakaszáról, melyben a nyelv (vertikális stílustengelyének) egy sajátos (tudományos, zsurnalisztikus stb.) stílusrétegét reprezentáló jelölők, szófordulatok, kifejezések érvényesülnek. Ezek megkülönböztetése azonban korántsem problémátlan.

A szövegből történő közvetlen narrátori-visszaemlékezői, egyes szám első személyű hangon tett kiszólásokat mind szólásoknak tekinthetjük; s máris három paradigmátikus példát hozhatunk e típusra. A II. rész 2. fejezetében Humbert hangja hirtelen a nagybetűs olvasóhoz fordul, ám egy rövid, beékelte megjegyzés után rögvest folytatja a kislány beszédét idéző-imitáló szöveget – kettejük erotikus cicázását az író és az olvasó viszonyára terjesztve ki: „(Lo forró, boldog, vad, heves, reménykedő, reménytelen suttogása: – Nézd, McCrystalék, kérlek, beszéljünk velük, kérlek – beszéljünk velük, olvasó? –, kérlek! Megteszek mindent, amit csak akarsz, ó, kérlek...)” (204) A 25. fejezetben Ritához fordul az elbeszélő egy újabb zárójeles mondat erejéig: „Szia, Rita – bárhol vagy is, részegen vagy másnaposan, Rita, szia!” (340), a szöveg végén pedig – stílszerűen – Lolitához szól az utolsó, „atyai” üzenet: „légy hű Dickedhez, ne engedd, hogy mások érintsenek. Ne állj szóba idegennel...” (407)

Szólamnak tekinthetők továbbá a szöveg azon autoreflexív megnyilatkozásai is, amelyek saját tematikai, műfaji vagy retorikai sajátosságait reflektálják. Ilyen a második rész 28. fejezetének alábbi (ismétcsak zárójeles) mondata: „(nem megyek messzire az álneveimért)” (353), valamint 29. fejezetének beékelése: „Igen meglepő volt (ez csak rétori fogás – nem volt az), hogy az öreg kocsi [...]” (369) Három helyen is megfigyelhető továbbá az elvárás-horizonttal való játék, melynek komikumát esetről esetre az egyes műfaji nukleuszokra történő rájátszás indukálja: „azután előhúztam a pisztolyomat – mármint ez az a fajta ostobaság, amit az olvasó elvárna tőlem. Soha még csak eszembe se jutott” (370); „– No né! – nyújtotta a szót (most a gengszterfilmek ütődött blabláját utánozta)” (391); „az idősebb olvasók ezen a ponton nyilván felidézik majd gyermekkoruk westernjeinek kötelező jeleneteit.” (394)

A szólamként és stíluszintként is olvasható kettős esetek sorát egy tudományos-pszichoanalitikus és ironikus-önreflexív hibrid nyitja, mely nem más, mint a második rész 25. fejezetének szövegeközi versét követő, fentebb teljes terjedelmében közölt interpretáció: „a pszichoanalízis nyilvánvalóvá teszi,

hogy a költemény egy mániákus mesterműve. A kemény, komor, végletes rímek...” (338) A szöveg olyan, mintha egyenesen *A pusztai farkas traktátus*-ból idéztük volna. Nem sokban üt el tőle a II. rész 32. fejezetének tudományos indítású, majd szubjektív minősítésbe átcsapó kijelentése: „a gyermekszülő kapcsolatra vonatkozó huszadik századi elméleteket alaposan megferőtözte a pszichoanalitikus svindli skolasztikus halandzsája és állandósult jelképrendszere [...]” (376)

Ugyanakkor egészen egyértelműen a sajtó, illetve a média stílus- és szövegszintjét jeleníti meg a II/26 következő részlete, melyben Humbert saját képét keresi egy régi újság hasábjain, s az ő olvasási ritmusában jutunk hozzá az alábbi tömértelen sok fölösleges információhoz: „24-én, vasárnap, mindkét színházban a *Nyers erőszak* és a *Megszállottak* voltak színen. Mr. Purdom független dohányárverési kikiáltó kijelentette, hogy 1925 óta megszakítás nélkül Omen Faustomot szív. Izompacsi Hank és kis menyasszonya hivatalosak Mr. És Mrs. Reginald G. Gore-ékhoz, az Inchkeith Avenue 58-ba. Bizonyos élősködők mérete gazdáikénak egyhatoda. Dunkerque-t már a tizedik században megerősítették. Női harisnyák 39 cent, lovaglónadrágok 3 dollár 98 cent. A bor, a bor, a bor, csipkelődött a Sötét Középkor szerzője, aki nem volt hajlandó kameránk elé állni, megfelel tán egy perzsa búbos bankának, de én azt kérem, adjatok esőt, esőt, esőt a zsindeletetőre, hogy soha ki ne fogyjunk a rózsákból és az ihletből. A pattanások oka, hogy a bőr hozzátapad a mélyekben fekvő szövetekhez. A görögök visszavertek egy súlyos gerillatamadást... és ó, végre! Apró figura fehérben és dr. Braddock feketében, de miféle fantomváll nyomul öles alakja elé? – semmi nem látszott belőlem.” (345)

82

Az egyetlen stíluszint, mely időről időre fölbukkan a szövegben, a saját létét s művét értelmező elbeszélőhöz kapcsolódik. Jó példa a II/27 egy rövid részlete, mely a nabokovi-humberti alkotásmód erotikus alapvetését világítja meg: „valójában nagyon is elképzelhető, hogy az éretlenség iránti heves vonzódásom valódi oka nem a fiatal, tiltott, tündérgyermeki szépség tisztaságában keresendő, hanem inkább az olyan helyzetek nyújtotta biztonságban, ahol az aprócska birtokolt és a nagy ígéret, a nagy rózsásszürke soha-el-nem-érhető közt tátongó rést a végtelen tökéletessége tölti ki. *Mes fenêtres!*”⁶³ (347) Az értelmező itt maga illegitimálja az egyszerű pedofil-vonzalomra épülő olvasatot, s mutat följobb, a művészi alkotás – bizonyos értelemben mindig erotikus – létmódja felé. A minden erejét megfeszítve száguldó, ám a célszalag átszakítását a legvégsőig elodázni vágyó versenyfutó esetének, az alkotás klausztrófób kéjének, a humberti-nabokovi személyiség (*művészi*) énbe-zártságának lényeglátó magyarázata ez. Az ablak pedig nem más, mint a művész érzékeny objektívje.

Szintén az értelmezői stíluszint érvényesül a II. rész 32. fejezetében, ahol Humbert kétféle kommunikációs szisztémát különböztet meg, s ezeken keresztül ábrázolja Lolita és saját nyelvi tevékenységét: „ő banális pimaszságba és unalomba csomagolta sebezhetőségét, nekem pedig belevásott a fogam a kétségtelenül szenttelen előadásaimhoz talált, mesterkélthanghordozásba, amivel közönségemet a durvaság olyan kitörésére készítettem, mely minden további beszélgetést lehetetlenné tett [...]” (375) Végül e típus leg-

63 „Mes fenêtres” magyarul: „Az ablakaim” (francia).

szebb példája, a saját és az idegen nyelvre, műfajra egyaránt reflektáló értelmezői megnyilatkozás Humbert elhatárolódása a közönséges bűnözők vallozásaitól: „szó sincs az elsötétült-előttem-a-világ» című meséről, amit az önök által ismert közönséges bűnözők szoktak előadni [...]” (401)

*

A szólamok és stíluszintek címszók alatt bemutatott nyelvi magatartás valójában a posztmodern irodalom sajátja. Amikor tehát az irodalomtörténet azon kérdésére keressük a választ, hogy mennyiben volt Nabokov a posztmodern irodalom úttörője, illetve a szövegirodalom előfutára, akkor e sajátos – bár természetesen nem forradalmian új! – szövegkezelésre gondolhatunk, melyet a magyar irodalomban talán Esterházy Péter *Termelési regénye* valósított meg a legmagasabb művészi fokon. S végül, hogy a *Lolita*-hagyomány (vagy -jelenség?) mekkora hatással volt a magyar irodalomra, a *Fuhasok* mellett a *Termelési-regényre* is, azt (tanulmányom Lengyel Péter-mottója mellett) jól példázzák az alábbi Mikszáth-variáció sorai: „kié ez a melltartócska?, kérdi az egyik hörcsög. És kié ez a bugyika?, fintorog a másik. A falról, aranykeretből Buñuel néz szigorúan és szikáran [...]”⁶⁴

64 ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény (kissregény)*, Bp., Magvető Kiadó, 1979, 41. (A Mikszáth-pretextus: „A másik képről a jó Petőfi Sándor néz le némán, hidegen az éjszakát átdorbézoló csemetéire az új korszaknak.” MKÖM krk., LI, 32.)