

csendben eltűnnek valami főnről jövő, vakító fényben.” (140) Egyébiránt e szöveg melletti rajzon éppen egy metróállomásra befutott szerelvény ajtaján keresztül nyílik rálátás a felszínre vezető lépcsősorokra.

A *Berlin felett az ég és a Berlin alatt a föld* közötti párhuzamokra visszatérve érdemes megemlíteni még, hogy már a film nyitó képsorai között is előbukkan egy rejtett összekötő kapocs. A kameramozgás segítségével Wenders filmjének elején a mindent látó és gondolatolvasó angyal-főszereplők optikáján keresztül különböző hétköznapi emberek életébe, és az őket körülvevő 80-as évek Berlinjének utcaképebe és enteriőrjeibe nyerünk bepillantást. Az egyik lakásba tévedve egy középkorú férfit láthatunk, aki éppen halott édesanyja lakását és annak sűrű tárgyi világát veszi szemügyre, s méltatlankodva teszi szóvá anyja különös szokásait, mint amilyen a feleslegessé vált metrójegyek gyűjtése. Ez a motívum – némileg módosított formában bár, de – Dunajcsik főhősének elbeszélésében is felbukkan: „Egy halott lakásában lenni azért is kényelmetlen, mert bár ismered – vagy legalábbis ismerted – a tulajdonost, mégis ott soha senki, aki beengedjen. Magadat kell beengedned, ahogy a betörők teszik.” (96) Majd pár oldallal később: „Az egyik nap, mikor apám dolgai között turkáltam, találtam valamit, ami újra teljesen elkészített, pedig akkor már azt hittem, sikerült megbékélnem a halálával.” (99) Ez a talált tárgy nem más, mint a fentebb már említett, a moszkvai metróról szóló fényképalbum, amelyet az elbeszélő metróvezető édesapja egyik kollégájától „a Fal túloldaláról” kapott – és aminek megtalálása a narrátort utóbb a berlini metrójegyekre rajzolt képek elkészítésére inspirálta.

Ezen művészeti eljárás következtében – amely egyúttal az elbeszélő diegetikus világát az azt keretező könyv világával köti össze –, egy egyszerű nyelvi elemekből álló informatív felület többértéű vizuális alkotássá válik. A különböző képi és nyelvi jelek egymásra torlódásával az ábrázolás tárgya és közege között sajátos interferencia áll elő, amely a szöveghez fűződő kapcsolat révén csak tovább fokozódik. Míg azonban Dunajcsik mondataiból valamiféle narratív (vagyis időbeli) mű látszik kirajzolódni, addig Avila (térbeli-vizuális) alkotásai inkább önmagukban álló, zárt művekként követik egymást a könyv lapjain. E megkülönböztetés azzal együtt is érvényes marad, hogy Dunajcsik különböző hosszúságú, statikus kijelentő mondatai (és ezek angol, német, spanyol nyelvű variánsai) szintén valamiféle mozdulatlanságot imitálnak, hiszen szerzőjük a gördülékeny szövegfolyam megteremtéséhez szükséges mondatpoétika helyett inkább egymástól elszigetelt, önmagukban álló, robusztus mondatpust választott.

A *Berlin alatt a föld* megítélésekor azonban az efféle tényező különbségek is csupán a párbeszéd ökonómiájának alárendeltek, hiszen jelen esetben éppen az ellentétes minőségek egymásba szövődése válik főszereplővé. Bár Dunajcsik Mátyás és Plinio Avila közös művét – mint mondani szokás – alkalom szülte, akár a tolvajt, ezért komolyabb érdemeket számon kérni rajta nyilvánvalóan méltánytalan volna. Éppen elég hát, ha a könyv gesztusértékét elismeréssel honoráljuk.



Giorgione: *Laura* (1506)

▮ *Dunajcsik Mátyás*

Még egyszer, utoljára

(gondolatok
Vladimir Nabokov
Laura modellje
című művének
fordításához)

„először azt hittem, talán piszkozatokra vagy kimustrált kéziratokra utal, de csakhamar kiderült, hogy azokat [...] néhány elkeveredett oldal kivételével már rég megsemmisítette, mert az a ritka fajta író volt, aki tudja, semmi más nem maradhat, csakis a bevégzett alkotás: a nyomtatott könyv; hogy annak valóságos léte és szellemléte nem fér össze; a zilált kézirat úgy mutogatja hibáit, mint hóna alatt hurcolt fejét a bosszúálló kísértet; s hogy épp ezért a műhelyforgácsoknak, bármilyen érzelmi vagy kereskedelmi értékkel bírjanak is, nem szabad fennmaradniuk.”

(Vladimir Nabokov: *Sebastian Knight valódi élete*.
Barkóczi András fordítása)

Vladimir Nabokov utolsó, töredékben maradt regénye, mely idén márciusban magyar nyelven is az olvasók asztalára kerül, a kísértések és kísértetek könyve: úgy állják körül a karcú, kéziratok kártyákat és azok fordítását tartalmazó kötetet, mint az alvilágba utazó Odüsszeust a hódézi árnyak. Közük a legnagyobb, a legtrávolabbi és a legszigorúbb tekintetű maga a szerző, aki 1977-ben egy lausanne-i klinika kórházi ágyán szigorúan meghagyta, hogy a még szinte meg sem született regényt el kell égetni, ha befejezetlenül marad. 1991 óta pedig ott áll mellette összetéveszthetetlen arcélével, szemeit talán kisé lesütve az asszony, Vera Nabokov, aki egész élete során férje leghűbb fegyvertársa volt, utolsó kívánságát mégsem volt képes teljesíteni, a *Laura modellje* sorsáról való döntés felelősségét pedig a Nabokov-hagyatékkal járó többi gonddal együtt fiára és a posztumusz regény későbbi közreadójára, Dmitri Nabokovra hagyta.

Dehát nem csak róluk van szó, hanem magáról a regényről is, hiszen a *Laura modellje* egyszerre viseli magán a születésük előtt elvetélt gyermekek hideg magzatmázát, és a szerzőjükkel együtt kis híján sírba szállt posztumusz művek halotti fátylát. Több mint harminc évig várákozott az élet és halál, a megsemmisítés és a publikáció közötti senkiföldjén egy svájci bankfiók gondosan őrzött széfjében, feje fölött a szerzői végrendeletben kimondott autodafé ítéletének démonával, melyet csak az utókor kíváncsiságának kérlelhetetlen angyala volt képes elűzni az évtizedeken át dúló küzdelem után. A kézirat végül megmenekült, ám alakjának végső, befejezett formáját, mely egyedül az idejekorán elhunyt szerző fejében létezett, továbbra is fedi a magzatmázból és szemfedőből szőtt fátyol – és ami ma látható belőle, az többet sejtet, mint amennyit valójában megmutat abból, ami az elkészült regény lehetett volna.

„A *Laura modellje*, egy regény nem egészen befejezett kézírata, melyet még a betegségem előtt kezdtem írni és átdolgozni, és amely a fejemben már teljesen kész volt: legalább ötvenszer végigmentem rajta, nappali lázálmaimban pedig egyre csak olvastam és olvastam fennhangon egy fallal körülkerített kertben, csekély számú, álombéli közönség előtt. A hallgatóságom főként pávákból, galambokból állt, régen meghalt szüleimből, két ciprusfából, néhány fiatal, körös-körül a földön kuporgó nővérből, és a családunk orvosából, akit hajlott kora szinte teljesen láthatatlanná tett” – írja Nabokov egy 1976. október 30-án keltezett levelében a halálos ágyán az utolsó pillanatig tartó versenyfutásról, melyet végül mégis elveszített.

Mondják, hogy a háborúk idején a nők még a legsúlyosabban szétbombázott városokban is megtalálják a módját, hogy szépek legyenek: ha kell, szénből csinálnak maguknak szemceruzát, függönyből estélyi ruhát. A kéziratok kártyák szövegét olvasva az embernek valami hasonló érzése támad, mintha a betegségével küzdő Nabokov épp ilyen, minden kétségbeesésen túli elszánással kereste volna a szavakat és fordulatokat, hogy még egyszer, utoljára megmártózhasson abban a páratlan nyelvi elragadtatásban, ami a műveit jellemzi, s egyúttal alaposan bemutasson az

ágyánál nyálát csorgató Dr. Halálnak is, ha kell, saját kórházi kálváriáját fordíva át hamisítatlan irodalommal.

Dying is Fun – meghalni élvezet, hirdeti a kötet alcíme, a regény egyik kísérteties főhősére, az apró lábacskaín hatalmas testet cipelő Philip Wild neurológus kísérleteire utalva, melyek során a nem kevés nabokovi ironiával ábrázolt orvos saját testrészeinek meditatív elpusztításával igyekszik mind nagyobb és nagyobb testi élvezetekhez jutni, miután szembesülnie kellett a ténnyel, hogy felesége, a kiszámíthatatlan, kibírhatatlan és felejthetetlen Flora nem szereti többé, és talán soha nem is szeretete igazán. A *Laura modellje* Wild kísérletei mellett főként az ő, Flora életét meséli el az egyik szeretője szempontjából, aki vagy szerzője, vagy a lóvá tett férjhez hasonlóan szintén csak olvasója *Az én Laurám* című bestseller-regénynek, mely mindvégig ott kísért a félresiklott házasság és a félresiklott életek krónikájának hátterében.

A költészet és valóság, életrajz és életmű közötti repedések, részegítő tükörrjátékok és zavarbaejtő párhuzamok, a művészet mint a megörökítés egyetlen lehetséges módja és a vele járó kicselezhetetlen hazugságok mindig is Nabokov érdeklődésének homlokterében álltak, a *Lolita* narrátorának narcisztikus önéletírásától kezdve a *Gyér világ* filológiai rémregényén, a *Sebastian Knight valódi élete* különös kutatásain és az *Ada* párhuzamos univerzumán át az utolsó, még életében publikált regény, a *Look at the Harlequins!* önéletrajzi paródiájáig, melyben saját életének és életművének zavarbaejtően átforgatott változatával lepi meg a minden irodalomtudományos műveltsége ellenére is örökké az életrajzi igazságra éhes olvasót.

A *Laura modellje* pedig már a címével és címszereplőjének enigmatikus alakjával is ugyanennek a problémakörnek a közepébe céloz. Hiszen a kéjenc bestselleríró tollán Laurává változó Flora alteregójának neve rögtön felidézheti bennünk az egyik leghíresebb irodalomba emelt asszony, Petrarca *Dalaskönyvének* ihletője, Laura alakját, akit sokan a később Sade márkit (és Marcel Proust egyik imádott múzsáját, Chévnigné grófnőt) nemző dinasztia ősanjával, Laura de Novesszel azonosítanak, ám akinek személyazonosságával kapcsolatban már Petrarca életében is komoly kérdések merültek fel – s hogy ki lehet valójában „Laura modellje”, arra maga a toszkán költőóriás is csak rejtélyes, kétértelmű nyilatkozatokkal válaszolt.

Ron Rosenbaum, aki a *Laura* megmentését célzó nemzetközi sajtóhadjárat egyik önjelölt zászlóvivője volt, még egy valóban nagyon nabokovi Petrarca-verset is előásott e feltételezés alátámasztására, mely egyben előképe lehet a *Gyér világ* című hosszúvers nyitóképének is: „Mint néha fölhevült, meleg időbe / a fényhez hú kis pille, csacska, kósza, / csapódik más szemébe megbomolva, / halállal s más kínjával nem törődve, // így szállok én is sorsom végétébe, / szemének napja vonz oly mézet ontva, / s vágyat, hogy elseper mindent a sodra, / s az értelem elvész Ámor kezébe. // A fényes szempár untan néz le, látom, / azt is tudom, hogy elpusztulok ebbe, / mert ily bánattal ki állhatna lábon? // De hogy varázssal bűvöl el szerelme, / hogy haragját si-

ratom, nem halálom, / s lelkem vakon megy végveszedelembe.” (CXLI. vers, Takáts Gyula fordítása)

S kétségtelen, hogy a szeretett nő szemének felületén tükröződő égboltot a valósággal összekeverő, és ezzel saját halálát okozó pillangó képe kísérteties hasonlósággal vetíti előre a *Gyér világ* kezdősorait, ahol ezúttal lepke helyett egy madár csapódik végzetes sebességgel az eget tükröző ablak üvegére: „Szétzúzott csontmadárnak árnya voltam, / Ablak csalfa kékjéből hullva holtan, / Véres pihékből folt – miközben én / Éltem, szálltam tovább az ég színén.” (Tótfalusi István fordítása) – és bár magát a regényszöveget a modell és a műalkotás, az eredeti és a másolat problematikáján túl nemigen köti konkrétabb utalás ehhez a petrarcai hagyományhoz, a két szöveget mégis összeköti a halál motívuma, hiszen ahogyan a toszkán *Daloskönyvnek* is fontos mozzanata Laura halála, úgy *Az én Laurám* című fikcionális bestsellert is így ajánlgatja egy barátnője Florának, vagyis Laura modelljének egy Sex névre hallgató, bájos kis svájci üdülőfalu vasútállomásán: „Jaj, muszáj elolvasnod! [...] Persze fikcionalizálva van meg minden, de mégis minden második sarkon szemtől szembeállokhatasz saját magaddal. És ott van a csodálatos halálad. Hadd mutassam meg a csodálatos haláladat! [...] Kicsivel a vége előtt van. Sikítva fogsz rajta röhögni. A leg-hülyébb halál a világon.”

Flora-Laura pedig a száanalomraméltó férj, Philip Wild életében is egyre inkább csak mint afféle kísértet van jelen, aki házasságuk utolsó éveiben időnként hús-vér poltergeistként teszi tiszteletét a neves tudós házában: „Néha-néha felbukkant egy kis időre két vonat, két repülőút, két szerető között. Reggeli álmodat szívtettető zajok üzték messzire – egy ablaknyitás, némi nyüzsgés a földszinten, egy bőrönd jövés-menése, érezhetően konspiratív suttogásban lefolytatott, távoli telefonbeszélgetések. Ha hálóingemben dideregve mégis fel merészelttem tartóztatni őt, csak annyit mondott, »igazán le kéne már fogynod«, vagy »remélem, átutaltad a pénzt, amit mondtam« – aztán megint becsukódott minden ajtó.” – Flora fényes szempárja tehát épp olyan unottan néz le Wildra, Wild pedig titkon éppúgy nem a saját pusztulását, hanem Flora haragos közönyét fájlalja, mint Petrarca versének hőse. Mert ahogyan Nabokov szinte összes regénye, ideértve fájdalmasan szép, s ezúttal *valóban* önéletrajzi művét, a *Szólj, emlékezet!* című memoárt is, a *Laura modellje* is valahol az ifjúság és az első szerelem kitörölhetetlen nyomairól szól.

Hogy fejben már elkészült művet Nabokovnak végül nem sikerült beféjeznie, az mindannyiunk vesztesége, de bármilyen töredékes és nehezen szétszalazható is az, ami megmaradt, mégiscsak nyereség, hogy legalább ami megvan, azt nem emésztették el az engedelmes kegyelet lángjai, s így újabb bizonyosságot szereshetünk arról, hogy mind Nabokov, mind az olvasói számára az irodalom olyan soha véget nem érő kaland, melynek még a halál sem képes útjába állni.

VLADIMIR NABOKOV

LAURA MODELLE

NABOKOV UTOLSÓ SZERELMES LEVELE
A KIMONDHATATLANHOZ



▮ Vladimir Nabokov

Laura modellje

(Második fejezet)

Flora nagyapja, a festő Lev Linde 1920-ban emigrált Moszkvából New Yorkba a feleségével, Evával és a fiukkal, Adammel. Magával vitte tájképeinek egy tekintélyes részét is, mindent, amit nem adott el, vagy jószándékú barátoktól és gyanútlan intézményektől kért kölcsön – képeket, melyekről azt beszéltek, Oroszország legféltettebb kincsei, a nép büszkeségei. Hányszor közölték már művészeti albumokban e részletgazdag remekműveket – a fenyőerdők tisztásait, egy-két medveboccsal, a barnás csermelyeket az olvadó hóval borított partok között, a lilába borult hangamezők határtalanságát!

A helyi „dekadensek” immár három évtizede csak „naptár-szemétnék” neveztek a munkáit; Linde képeinek mégis mindig maradt egy szilárd rajongótábora; még az amerikai kiállításain is feltűntek jó néhányan. Ennek következtében nem egy olajkép hamarosan újra Moszkvában találta magát, vigasztalhatatlanul, míg a másik felük bérelt lakásokban tengődött egy ideig, mielőtt fölvándoroltak volna a padlásra, vagy lekúsztak volna egész a piaci bódéig.

Ugyan mi lehet szomorúbb annál, mint mikor egy elbátor-talanodott művészt nem a saját közhelyes betegségei visznek a sírba, hanem a feledés rákfeneje, mely lassan felemészti egykoron híres képeit, mint amilyen a „Jaltai április” vagy „Az öreg híd”? De ne ragadjunk le annál, milyen rosszul választotta meg száműzetése helyét. Ne időzzünk soká e száanalomra méltó halálos ágynál.

A fia, Adam Lind (neve utolsó betűjét egy katalógusban ejtett nyomdahiba tapintatos tanácsára hagyta el) sokkal sikeresebb volt. Harmincéves korára már divatos fotográfusnak számított. Feleségül vette Lanszkaját, a balerinát, aki elbűvölő táncos volt ugyan, mégis volt benne valami törekeny esetlenség, ami arra ítélte őt, hogy örökké csak a jótét lelkek vállveregetései és a névtelen senkik rajongása közötti vékony élen egyensúlyozzon. Első szerelmei nagyrészt a Költöztetők Szakszervezetének tagjai, egyszerű, lengyel származékok közül kerültek ki; de Florának mégis valószínűleg Adam volt az apja. Három évvel a születése után Adamnek tudomására jutott, hogy a fiú, akit szeretett, megfojtott egy másik, megközelíthetetlen fiút, akit még jobban szeretett. Adam Lind mindig is nagy híve volt a trükkfotóknak, és ez alkalommal, mielőtt föbe lőtte volna magát egy montecarlói hotelben (sajnálatos módon épp azon az estén, mikor a felesége nagyon is valós sikert aratott Piker *Narcisse et Narcette* című darabjában), úgy állította be a kamerája fókuszát és helyezte a szalon egyik sarkában, hogy az eseményt a legkülönbözőbb látószögekből rögzíthesse. Ezek az utolsó pillanatokról és egy asztal oroszánálbairól készített automatikus képek nem sikerültek valami jól; az özvegy mégis könnyedén el tudta adni őket egy párizsi lakás árért a helyi *Pitch* magazinnak, melynek a futball és a diabolikus *faits-divers*¹ volt a specialitása.

A kislányával, az angol nevelőnőjével, az orosz dadájával és a kozmopolita szeretőjével Párizsban telepedett le, aztán Firenzébe költözött, majd eltöltött némi időt Londonban, míg végül visszatért Franciaországba. A tehetsége nem volt elég erős ahhoz, hogy túlélje hanyatló szépségét és egy bizonyos egyre súlyosbodó sérülést az igen csinos, de túlságosan is kiálló jobb lapockájában, így aztán negyvenvalahány évesen már egy nem éppen elsőrangú párizsi tánciskolában találjuk őt, egyszerű oktatóként.

A pompás szeretők helyébe most egy öregedő, bár még mindig életerős angol úriember lépett, aki az adók elől menekült külföldre, és hogy kényelmesen folytathassa nem kifejezetten legális borkereskedői ténykedését. Annak idején *charmeur*nek hívták ezt a típust. A neve, ami csakis felvett név lehetett, Hubert H. Hubert volt.

Flora, a drága gyermek, ahogy magát nevezte, a fejét (hitetlenkedve? ábrándosan?) csóválva, akárhányszor a kamaszkorát megelőző évekről beszélt, szürke otthoni életét főleg a betegeskedés és az unalom határozta meg. Csak valami nagyon drága, hosszú finom ujjakkal megáldott szuperorientális doktor lett volna képes megfejtetni Flora éjszakai, erotikus kínzásokról szóló álmait, melyek úgynevezett „laborokban”, kisebb-nagyobb, vörös függönyökkel ellátott laboratóriumokban játszódtak. Az apjára nem emlékezett, az anyját inkább utálta. Gyakran hagyták egyedül a házban Mr. Huberttel, aki folyton körülötte „ólálkodott” (*rôdait*), egy monoton dallamot dúdolva és szinte hipnotizálva őt, mintha valami láthatatlan, ragadós anyaggal vonná be, miközben egyre közelebb és közelebb férközött hozzá, akárhogy forgolódott is. Flora például még a karját sem merte céltalanul lelógatni, nehogy az ujjpercei hozzáérjenek a kedves, ám büdös és „rámenős” öreg hím valamely szörnyűséges testrészéhez. A férfi sokat mesélt neki szomorú életéről, a kislányáról, aki épp annyi idős volt, mint Flora – tizenkettő –, ugyanolyan szempillái voltak – sötétebbek még a szeme mélykékjénél is, ugyanolyan haja, szökés vagy inkább aranyfakó, és ugyanolyan selymes – ha esetleg megsimogathatná, vagy *l'effleurer des lèvres*,² így, ennyi az egész, köszönöm. Szegény Daisyt egy tolató teherautó ütötte el egy földúton – ez volt a legrövidebb út hazafelé az iskolából – keresztül egy sáros építkezési területen – iszonyú tragédia – az anyjának megszakadt a szíve, abba halt bele. Mr. Hubert Flora ágyának szélén ült, és kopasz fejével bólogatva vette tudomásul a mostoha sors csapásait, szemét egy ibolyaszín zsebkendővel törölgetve, mely narancsszínűre változott – egyszerű szalontrükk –, amikor visszagyűrökdte a zakója szívsebébe, majd folytatta a bólogatást, ahogy cipője vastag talpát próbálta hozzáigazítani a szőnyeg mintájához. Úgy nézett ki most, mint egy nem túl sikeres bűvész, akit azért fizetnek, hogy tündérmeséket meséljen az álmos gyermeknek, bár ahhoz kissé túlságosan is közel ült hozzá. Flora rövidujjú hálóinget viselt, a Montglas de Sancerre-lányának másolatát, aki egy nagyon édes és nagyon romlott iskolatársa volt, ő tanította meg arra is, hol kell megrúgni a vállalkozó kedvű uraságokat.

Nagyjából egy héttel később Flora éppen tüdőgyulladással feküdt otthon. Késő délutánra a hőmérő higanyszála 38 fokig szökött, és a lány tompa zúgásra panaszkodott a halántékánál. Mrs. Lind az öreg szobalányt átkozta, amiért gyógyszer helyett óvszert hozott a lánynak, és maga rohant el a patikába. Mr. Hubert figyelmes ajándékot hozott kis kedvencének: egy miniatűr sakk-készletet („a lépéseket mind ismerte már”), melynek négyzeteibe apró, csiklandós kis lyukakat vájtak, hogy befogadják és megtartsák a vörös és fehér bábukat; a gombostűnyi gyalogok gyorsan becsusszantak a nyílásba, de a kissé nagyobb tiszteket már erőltetni kellett, némi idegesítő rángatással. A gyógyszeres tárnálán zárva volt, és az anyjának a másikba kellett átmennie a templom mellé, de az is lehet, hogy az utcán ta-

¹ Kis színesek (francia). [A ford.]

² Az ajkával megérinthetné (francia). [A ford.]