

TITKOS FORDULÓPONT (A SZERELEM TRANSZCENDENCIÁJA NABOKOV ELSŐ REGÉNYÉBEN)

MIKOLA GYÖNGYI

Nabokov regényeiben többször él a szerelmi/szexuális tabuk témamotívumaival, illetve ezek szokatlan kombinációival, az életvitel és a gondolkodás egymást kizárni látszó tartalmainak, értékválasztásainak társításával. John Shade, a *Gyér világ* egyik főszereplője például ateista, liberális, heteroszexuális, házasságtörő költő, Kinbote, a másik főhős pedig az ő hívó, arisztokrata és homoszexuális kommentátora. Nabokovnak az 1926-ban, a berlini emigráció éveiben írt első regénye, mely a *Másenyka* címet viseli, és az emigráns Szlovo kiadó adta ki, látszólag még semmilyen társadalmi és szexuális tabut nem sért, sőt több értelmezője és kritikusa szerint is sok szempontból tradicionális. Azonban ha alaposan végigelemezzük a művet, és tekintetbe vesszük azokat az eredményeket is, melyeket a Nabokov-kutatás az első regény kapcsán elért, megtekinthetjük mindazoknak a jellegzetes írói eljárásoknak és filozófiai-tudományos eredetű problémafelvetéseknek a kezdeményeit és körvonalait (mintegy „lárvaállapotban”), melyek majd a többi nagy regényben bontakoznak ki, tovább variálódva és kombinálódva egymással.

A *Másenykát* az emigráció regényének is szokták nevezni, egy sorozatba állítva két másik, szintén a berlini emigráció idején oroszul írt művel, a *Luzsin-védelemmel* és az *Adománnyal*. A *Másenyka* főhőse egy berlini panzióban élő fiatal orosz emigráns, aki a panzió új lakójának, Alfjorovnak élettörténetét hallgatva, fényképeit nézve hirtelen rádöbben, hogy a múltja ennek az ismeretlen sorstársának a fiókjába került: a lakótárs egyik fényképén, annak feleségében saját első szerelmét, Másenykát ismeri föl. Az idő 1924 áprilisának hat napja: elseje és hatodika között. A regény különleges technikai-metaforikus megoldása, hogy a panziót egyetlen téridő-kapszula-ként mutatja be: az orosz tulajdonosnő ugyanis, aki német férje halála után a házukat alakítja vendégfogadóvá, és nagyrészt a családi bútorok „ökonómikus” elosztása révén rendezi be a szobákat, a legminimálisabb módon egészítve ki néhány újabb darabbal, az előző évi naptár kitépett lapjait ragasztja ki az ajtókra szobaszámok gyanánt. A lakók ily módon az április elseje szobától az április hatodikáig lakják a panziót, a végé pedig két vasárnap nulláját kapja.

A zárt téridő-kapszula képzete rögtön a regény nyitányában megjelenik: a főhős, a fiatal Ganyin, aki már néhány hónapja a panzióban lakik, beszorul a gyakran meghibásodó liftbe, az újonnan érkezett, és első pillantásra is meglehetősen ellenszenves lakóval, Alfjorovval együtt. A lift mint mozgó, de zárt tér, amely időnként megreked a mozgásban, hogy aztán valamilyen külső erő hatására mégis mozgásba lendüljön, metaforikus értelmet is kap, és e metaforikus jelentés magára a panzióra is ráillik: ugyanis az épület egy vasúti híd közelében helyezkedik el, az elhaladó vonatok zaja által keltett rezgések szinte képlékennyé teszik, azt a benyomást keltve, mintha a falak átjárhatóak lennének. A panzió épülete kísérteties jelleget ölt, „szellemházként”, bizonytalan státusú térként különböző vonatkozásban és intenzitással, de mind egyik lakóban az ideiglenesség, az instabilitás érzetét kelti. A panzió tér- és időmetaforái sajátos érzelmű térképpé, az emigráns lét tudatállapotának lenyomataivá válnak. A szereplők, akik véletlenszerűen, esetlegesen sodródtak egymás mellé, és előéletükről, hányattatásaiokról keveset lehet tudni, sőt olyan is akad köztük, akinek jó oka van titkolni a múltját, hasonlóvá válnak azokhoz a valaha összetartozó, egységes berendezést képező bútorokhoz, melyek a tulajdonos halála után elveszítik eredeti rendeltetésüket, összefüggéseiket. A hányatott sorsú menekültek kevés ingóságáa, a ruházatuk, az őket körbelengő szagok mind-mind a „kitépett lap”, a talajvesztettség egyszerűen konkrét és szimbolikus jelzéseivé válnak. Mindenki vár valamire, az új lakó, Alfjorov a felesége érkezésére, Podtyagin, az idős, szívbeteg költő vízumra, hogy Párizsba utazhasson az unokahúgához, a homoszexuális táncospár állásra, Klara Ganyin szerelmére, Ganyin pedig kezdetben maga se tudja, hogy mire: „Olyan hangulatba került, amit ő maga «akaratszéthullásnak» nevezett. Mozdulatlanul ült az asztalnál, képtelenül arra, hogy eldöntse, mihez is kezdjen, vajon testhelyzetet változtasson, fölálljon és megmossa a kezét, vagy kinyissa az ablakot, ami mögött kint a borús nap már szürkületbe színtelenedett. (...) Azért volt erőtlén, mert nem vágyott semmire, és éppen az kínozta, hogy mindhiába keres valamit, amire vágyhatna.”¹

Az emigráns léthelyzetnek ez a megjelenítése több ponton összecseng Nabokov *Szólj, emlékezet!* című autobiografikus memoárjának leírásaival, ahol saját emigrációjának berlini és párizsi éveit Nabokov egyfajta „törékeny irrealitásként” jellemzi, melyet „zaklatott, bizonytalan, enyhén törvénytelen hangulat” lengett be a menekülteket befogadó „illuzórikus városok” „kísértetvilágaiban”: „Tökéletes fizikai alárendeltségünk egy nemzettel szemben, amely hűvösen politikai menedékjogot biztosított nekünk, fájdalmasan nyilvánvalóvá lett, valahányszor egy hitvány »vízumot« vagy valami ördögi

¹ Vladimir Nabokov: *Másenyka*, Európa Kiadó, Budapest, 2011. 32. o. Hetényi Zsuzsa fordítása.

»személyi igazolványt« kellett beszerezni vagy meghosszabbítani: a mohó bürokratikus pokol megpróbálta elnyelni a kérelmezőt, aki folyton sorvadt, míg dossziéja egyre csak dagadt a patkánybajszú konzulok és rendőrök íróasztalán. (...) A Nemzetek Szövetsége az orosz állampolgárságtól megfosztott emigránsokat ellátta az úgynevezett »Nansen«-útlevéllel, egy másodosztályú, beteges-zöld irattal. A birtokosát alig tekintették jobbnak egy feltételesen szabadlábba helyezett bűnözőnél; a legundorítóbb megpróbáltatások vártak rá minden alkalommal, amikor egyik országból egy másikban kívánt utazni.”²

A dezorientálódás, a perspektívák elvesztése mélyen összefügg azzal, hogy a szereplők nem tudják integrálni a velük történeteket. Emlékezetük traumatikus: az elvesztett otthont fájdalmasan idézik fel a rendszertelenül és önkéntelenül jelentkező emlékevillanások (a karbid szaga, az elolvadó kockacukor látványa, egy részeg ember testtartása). Oroszország elhagyásának nincs a tudatukban világos története, ahogy az irodalmi nyelvben sem alakulhatott ki ennek narratívája, a szereplők emlékezetében ezt a folyamatot diffúz, ködös, gomolygó emlékképek jellemzik. A panzió lakói, a „hét orosz elveszett árnya”, a múlt traumatikus törlődése miatt nehezen tud integrálódni az új közegben, csak statiszták egy számukra ismeretlen történetben, ahogy Ganyin is statisztá-szerepet vállal egy filmben, melyben aztán később döbbenet és szégyenkezve látja viszont magát.

A személyes múlt megszakadása, a sorstörés következménye az intimitás elviselhetetlen, már-már végzetes hiánya is a szereplők életének jelen idejében. Ganyin beleszeret egy Ljudmila nevű nőbe, Klara barátnőjébe, ám a beteljesülés pillanata egyúttal a kiábrándulás pillanata is. Jellemző és a regény tér-mintázataiba szervesen illeszkedő motívum, hogy a Ljudmila-szerelem is egy mozgó, de zárt térben zajlik: egy berlini taxi hátsó ülésén: „Nagyon rövidke ideig volt tényleg szerelmes, és érezte azt a lelkiállapotot, azt a kereső, egzaltált, szinte földöntúli izgalmat, amely Ljudmilát csábos ködbe burkolta; mintha szólna a zene, miközben valami egészen hétköznapi dolgot csinál az ember, mondjuk, odasétál az asztaltól a pultig, hogy fizessen, és a zene belső táncá változtatja az egyszerű mozdulatokat, jelentőségteljes és halhatatlan gesztussá bővölve őket.

Az a zene elhallgatott abban a pillanatban, amikor egy éjszaka egy sötét taxi rázkódó padlóján magáévá tette Ljudmilát, és hirtelen minden visszavonhatatlanul banális lett”³. S bár ez a fellángolás ahogy jött, el is múlt, Ganyinnak az „akaratszéthullás” miatt „örökre folytatnia kellett azt az

² Vladimir Nabokov: *Szólj, emlékezet!* Európa Kiadó, Budapest, 2006. 293. o. Pap Vera-Ágnes fordítása.

³ Vladimir Nabokov: *Másenyka*, 34. o.

éjszakát”, a „nyomasztó szerelmet”, erőltlenül az igazmondásra és a szakítás kényelmetlenségére. Klara is szerelmes Ganyinba, de képtelen kifejezni, kimutatni érzéseit, a szerelmet azonosítja a testetlen „álmódózással”, kommunikációképtelensége a regény végén tragikomikus színezetet ölt.

A kiszámíthatatlanul mozgó börtöncellát, útvesztőt idéző tér-képzetekhez a regényben az idő numerikus elgondolása járul: a történet vasárnap kezdődik, ekkor reked a liftbe Ganyin és Alfjorov, és szombaton végződik, amikor közös szerelmüknek, Másenykának meg kell érkeznie Oroszországból Berlinbe. A hat nap április elsejétől hatodikáig megfelel a naptár kitépelt lapjainak. A lakók életében a történet kezdetén egyik nap olyan, mint a másik; a mozgó, folyton átalakulásban lévő térformákkal ellentétben az idő mintha nem „folyna”, hanem megállt volna, homogén egységekre töredezve. Az álló, folyásában megrekedt idő a főhős számára akkor lendül újra mozgásba, amikor megpillantja Másenykát Alfjorov fényképén. Amikor pedig Másenyka nevét suttogja a hajnali homályban, a tér visszanyerni látszik stabilitását: „Hajnali három lehetett, nem jártak a vonatok, ezért úgy tűnt, hogy a ház végre megállt.”⁴

A regény tér-idő játéka több ponton is erős párhuzamokat, analógiákat mutatnak a bergsoni filozófiával. Jóllehet a Nabokov-szakirodalomban megszokott vélemények arról, mennyiben integrálta Bergson Nabokov, tény, hogy a regény írásának idején, a húszas évek közepén érte el Bergson népszerűsége a csúcspontját Európában, és jelentős hatást gyakorolt a századelő orosz értelmiségére is. Oszip Mandelstam például az 1922-ben írt, *A szó természetrajzáról* című esszéjében, mely az akmeista költészeti irányzat esztétikai megalapozását is jelentette, a következőképpen hivatkozik Bergsonra: „Az egység elvét megmentendő, a jelenségek változásának és megállíthatatlan áradatának viharában a modern filozófia Bergson személyében (...) a jelenségek rendszerének újfajta tanítását ajánlja. Bergson a jelenségeket nem az időbeli egymásutániság törvénye alapján szemléli, hanem térbeli kiterjedésük szerint. Őt kizárólag azok belső kapcsolata érdekli. Ezt a kapcsolatot megszabadítja az időtől és külön vizsgálat tárgyává teszi. Ily módon az egymással összefüggő jelenségek olyan legyezőt alkotnak, melynek szárnyait az időben ki lehet teríteni, de amely ugyanakkor alkalmas az ésszel fölfogható, racionális összezárrásra is.”⁵

A legyező e bergsoni-mandelstami motívuma kétszer jelenik meg a *Másenykában*, először akkor, amikor Ganyin visszaemlékezve első szerelmének történetére felidézi azokat az alkonyi órákat, amikor ez a szerelem

⁴ im. 66. o.

⁵ Oszip Mandelstam: *Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992. 11-12. o. Erdődi Gábor fordítása.

még csak „sugárzó sóvárgásként” létezett a számára: „Kerékpárjára támaszkodva elnézett a mezők fölött egy távoli, csipkés peremű, fekete erdei tisztás felé, amilyenek csak Oroszországban vannak – fölötté a nyugat aranyát csak egy magányos, elnyúló, lila felhő törte meg, amely alól *lángoló legyezőként terültek szét a napsugarak.*”⁶ (kiemelés tőlem: M. Gy.) Másodjára pedig akkor jelentkezik a motívum, miután Ganyin a Másenykával való utolsó, vonaton történt találkozását is visszajátssza emlékezete filmjében, és ezt követően megpillantja panzióbéli szobájának ablakából a Stadtbahn síneit: „A vonat elment, és most *az üres vágányok végtelene terült szét legyezőként az ablakban.*”⁷ (kiemelés tőlem M. Gy.) Mindkét esetben a múlt összeszedődik a jelen pillanatban és a jövő végtelen lehetőségeként mutatkozik az idő legyező-szerűen fölfogott képzetében. A Másenyka-szerelem, amely felidézhető és megalkotható lineáris történetként is, Nabokov prózájában úgy is jelentkezik, mint állandó keletkezés és elmúlás, mint spirálszerűen kifejlődő boldog hozzáadódás és fájdalmas veszteség, mely minden pillanatban magában hordozza egyszersmind az eljövendők előérzetét, intuícióját. A Másenykától való elszakadás utolsó emléke a tudatban a jelenre másolódik, és egyúttal megsejteti a jövőt is: „Volt valami furcsa és kísérteties ebben, ahogy a szürke füst áramlatai között utazott az üres, zakatoló vasúti kocsiban, érdekes gondolatok suhantak át agyán, mintha már mindez megtörtént volna azelőtt is, mintha akkor is ugyanígy feküdt volna, kezét a nyaka alá téve párnának, és ugyanez a füstös naplemente söpörte volna végig az ablakokat dúsan és süvítvé.”⁸

Akár Bergsonnak az *Idő és szabadság* című műve is előre vetíthette volna, megalapozhatta e regényírói technikát: „Maga az érzelem élő, fejlődő, tehát szakadatlanul változó lény; ... a tartam, amelyben kibontakozik, oly tartam, melynek pillanatai egymásba hatolnak; mikor e pillanatokot elválasztottuk egymástól, mikor az időt a térben gördítettük le, akkor megfosztottuk ezt az érzelmet színétől és elevenségétől. Ime hát itt vagyunk saját árnyékunkkal szemben; azt hisszük, elemeztük érzésünket, pedig valójában szavakba foglalható tehetetlen állapotok sorát tettük helyébe, melyek mindenike azon benyomások közös elemét, tehát személytelen maradékát teszi, melyeket adott esetben az egész társadalom érezett. (...) Ha most egynemely merész regényíró széttépve konvencionális éniünk ügyesen szőtt fátyolát, e látszólagos logika alatt gyökeres képtelenséget, az egyszerű állapotok sorozatai alatt ezer különféle benyomás végtelen összehatolását mutatja, melyek már megszüntek abban a pillanatban, amikor megneveztük őket, akkor dicsérjük,

⁶ *Másenyka* i.m. 65. o.

⁷ *Másenyka* i.m. 98. o.

⁸ *Másenyka* i.m. 97. o.

hogy jobban ismert bennünket, mint magunk ismertük önmagunkat. Pedig szó sincs róla, s már azzal, hogy érzésünket homogén időben gördíti le, s elemeiket szavakban fejezi ki, ő is csak árnyékukat teszi élénk; csak hogy ezt az árnyékot úgy állította be, hogy meggyanítottassa velünk annak a tárgyának rendkívüli és illogikus természetét, mely vetette; elmélkedésre bírt bennünket, a külső kifejezésbe téve valamit abból az ellentmondásból, abból a kölcsönös egymásbahatolásból, mely a kifejezett elemeknek lényege.”⁹ (Az idézetben szereplő árnyék-metaphora a legyezőhöz hasonlóan szintén a Nabokov-próza egyik „öntükröző”, önértelemző képévé, költői kategóriává válik majd a továbbiakban. Többek között a bevezetőben említett regényhős, az író John Shade neve is egyik megjelenése e szimbólumnak.)

Másenyka közeli Berlinbe érkezésével a fiatalság, a boldog szerelem és Oroszország tér vissza a főhős számára. A fiatalasszony fényképének megpillantásával veszi kezdetét Ganyin négy napon át tartó „kettős élete”: az emlékek a valóság terepünként tűnnek föl, míg a jelen, a berlini hétköznapiok valamifajta árnyék-létként hatnak. Másenyka emléke, a közeli viszontlátás reménye segít Ganyinnak visszatalálni önmagához, visszanyerni fizikai és lelki erejét, küzdőképességét, találékonyságát és vidámságát. Segíti kiszabadulni a múlt béklyóiból, megóvjá az egy helyben vesztegléstől, visszaadja szabadságát és autonómiáját. A szerelem itt nem csak, sőt nem is elsősorban személyes elköteleződés, sokkal inkább személyesen megélt természeti erő, amely valami módon megszentelődik. Jellemző módon a Másenyka-szerelem emlékéhez a vertikális irányok és a tüzes fényesség szemantikai mezői társulnak. Ez a szerelem, miközben nem független tértől és időtől, kívül is kerül azon. A rá való várákozás is részét képezi. Először a Ganyin tizenhat éves korában elszenvedett súlyos betegsége utáni lábadozás, az életerő lassú visszatérésének folyamatában jelentkezik előérzetként. A tűz képzetkőre megjelenik a naplemente izzásában az Orogveys-parti réteken nyáron, amikor a fiatal fiú szerelmét keresi az ösvényeken, és ez a tűz újra felizzik Berlinben az éjszakai égen, amikor Ganyin a fénykép megpillantása után kirohan a panzióból az utcára: „ egy hullócsillag esett le, gyorsabban, mint a gondolat, és halkabban, mint a könny. A csillagoknál vidámabban és elevebben ragyogtak egy fekete háztetőn az egymás után előugró tűzfényű betűk (...) Egyébként ki tudja, mi is villogott ott fönt a házak fölött a sötétben – egy áru neve fénylett, vagy az emberi gondolat izzott, egy égre kiáltott jel, felszólítás, kérdés kapott hirtelen ékkő ragyogású, elragadtatott választ?”¹⁰

⁹ Henri Bergson: *Idő és szabadság*, Universum Reprint, Szeged, 1990. 130-132. o., Dr. Dienes Valéria fordítása.

¹⁰ *Másenyka*, i.m. 41. o.

A boldog és tiszta első szerelem erősen ellentételeződik a „tisztátalan”, áruvá tett szerelemmel, és az olyan könnyed flörtökkel is, mint Ganyin kapcsolata még otthon az elegáns, szőke asszonnyal, akinek a férje a fronton harcolt, vagy a banális Ljudmilla-afférral. Olyan ismeretlen és titokzatos erő, melynek jelentőségével a fiatal, szinte még gyermekkorú pár egyik tagja sincs tisztában a szerelem valóságának jelenében. Az emlékezet rakja ki újra a múlt mintázatát, és adja meg a választ Ganyin nietzsche-i dilemmájára. („Olvastam egyszer az örök visszatérésről. De mi van akkor, ha ez a bonyolult pasziánsz soha többé nem jön ki még egyszer?”¹¹) Az emlék az, amely biztosítja ugyanannak az „örök visszatérését”, azáltal, hogy megteremti az „új előérzetek” lehetőségét, az újakezdést, az újjászületést. Ugyanakkor az emlékek végigélése során kiderül: ez a szerelem már Oroszországban véget ért, lezárult. A szakadások, az elválások okozta elidegenedés még Oroszországban végbement, mint ahogy Oroszország sorsa is megpecsételődött, a politikai fordulatnak és a visszatérés lehetőségének a főhős számára nincs esélye többé. A szerelem emléke, újraélése révén viszont Ganyin képes újra-rendezi „múltjának kaleidoszkópját”, múltként gondolni rá és elengedni.

Az emlékezetnek ez a konstrukciója teszi érthetővé a regény meglepő zárlatát. Ganyin négy napon át Másenykára gondol, és ügyesen kiterveli, hogyan tegye el az útból a férjet: bejelenti távozását a panzióból, és a részben éppen az ő búcsúztatására rendezett összejövetelt kihasználva leitatja Alfjorovot, de még az ébresztőóráját is jócskán későbbre állítja, nehogy riválisa ki tudjon menni a felesége elé az állomásra. Ám az utolsó pillanatban, amikor már látja érkezni Másenyka vonatát a vasúti hídon, Ganyin meggondolja magát, taxit rendel, és egy másik pályaudvarra hajt, ahol fölszáll a délnyugatra, a francia tengerpart felé tartó vonatra. Nabokov monográfusa, Brian Boyd morális tettként értelmezi ezt a váratlan fordulatot: a magának való, különc hős föladva önzését, birtoklási vágyát, végül mégsem ragadja el másvalakinek a feleségét, még ha riválisa nagyon ellenszenves is.¹² Ennek ellentmond, hogy a részeg Alfjorov bevallja Ganyinnak: nem volt hűséges a feleségéhez, és bár egész idő alatt őt dicsérte, és fennen hangoztatta, mennyire várja, valójában fél az érkezésétől, katasztrófaként éli meg, erre utal a korábbiakban az is, hogy matematikatanár létére folyton hibásan számítja az időt Másenyka érkezéséig. Ganyin mindenkivel jót tenne, ha kiszabadítaná első szerelmét ebből a boldogtalanságra ítélt házasságból. Feltéve, ha mindent ott lehetne folytatni, ahol a legboldogabb pillanatokban abbahagyták. Ganyin döntése azonban nem morális természetű, sokkal inkább intellektuális felismerésen alapul, a visszatérés magasabb szintű értelme-

¹¹ *Másenyka* i. m. 50. o.

¹² Brian Boyd: *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton University Press, 1990.

zésén, azon a belátáson, hogy „Másenyka alakja az öreg, haldokló költőével együtt ott maradt a kísértetházban, amely már maga is emlék csupán.”¹³ A felismerést közvetlenül megelőzi egy kép: egy épülő ház tetőszerkezetén dolgoznak a munkások az állomás közelében: „A faácsolat aranyszínben ragyogott a napsütésben, és két munkás cserepeket adogatott egy harmadiknak. A hátukon feküdtek egyenesen, egyik a másik fölött, mintha lépcsőfokokon pihentek volna. Az alsó feladta a piros táblát, mintha *egy nagy könyvet emelt volna a feje fölé*, (kiemelés tőle M. Gy.) a középső átvette a cserepet, és ugyanazzal a mozdulattal, hátrahajolva és karját kinyújtva feladta a legfelső munkásnak.”¹⁴ Az épülő, sárgán ragyogó tetőszerkezet az élet képe lesz Ganyin számára: „élőbb volt, mint a múlt legéletszerűbb álma”. Az élet maga az alkotás, a „teremtő fejlődés” bergsoni terminussal szólva, amely egyre magasabb és magasabb szinteken teremti magát újra. A múlt és az emlékezet elválaszthatatlan része a folyamatnak, de nem azonos vele.

A könyvre hasonlító felemelt cserép, (amely Mózes kőtábláira, az írásbeliség kezdeteire is utal), a munkások folyamatos, ritmikus tevékenysége, mely egyre magasabb szinten ismétli és teremti újra az elődök munkáját, szintén öntükröző motívumnak tekinthető. Irodalmi kódjai (többek között Puskin-, Fet-, Andrej Belij-allúziók és idézetek) révén a Másenyka egyúttal az orosz irodalom emlékezetét is magában hordozza és továbbbírja. A Másenyka zárása, amikor Ganyin álomba merül a Provance felé tartó vonaton, egyúttal a regény születésének, az alkotásnak a téridő koordinátákon túli dimenzióba vezet át: abba a „haláltalan valóságba”, mely az emlékezet terrénuma is egyszerismind. Akito Nakata az első regény zárásának álom-jelenetét párhuzamba állítja Nabokov *Nézd a harlekint!* című utolsó regényének befejezésével, ahol a Vagyim nevű főhős idegösszeomlását követően mély, gyógyító álomba merül, és az ébredés egyúttal a Valóság afirmatív elfogadásának képességét hozza meg számára.¹⁵

A Bergson filozófiáját elemző Gilles Deleuze nagyon hasonlóan értelmezi, hosszabbítja meg, írja újra a maga nyelvén az érzelem, emlékezet és alkotás viszonyát, mint ahogy azzal a Nabokov-regényekben találkozunk. Deleuze tiszta elemként létező „teremtő érzelmről” beszél értekezése zárlatában, és ez egyúttal összefoglalóul szolgálhat Nabokov első regényének értelmezéséhez is:

„Csak az érzelem különbözik természetében mind az értelemtől, mind az ösztöntől; mind az egyén értelmes egoizmusától, mind a szinte ösztönszerű

¹³ *Másenyka* i.m. 139. o.

¹⁴ *Másenyka* i.m. 139. o.

¹⁵ Akito Nakata: *Repetition and Ambiguity: Reconsidering Mary*
www.libraries.psu.edu/nabokov/nakata

társadalmi nyomástól. (...) És mi ez a teremtő érzelem, ha nem éppen kozmikus emlékezet, amely egyszerre aktualizálja az összes szintet, amely megszabadítja az embert a neki rendelt tervtől, illetve szintről, hogy belőle is a teremtés egész mozgásának megfelelő teremtőt csináljon? Ez a felszabadulás, a kozmikus emlékezet e teremtő érzelmekben való megtestesülése kétségkívül a kivételes lelkekben játszódik le. Egyik lélektől a másikig szökken, »mindig egyre messzebb«, zárt sivatagokon kelve át. De egy zárt társadalom minden olyan tagjában, aki megnyílik rá, egyfajta emléket hagy hátra: megindítja őt, és ezzel lehetővé teszi, hogy kövesse őt. És lélekről lélekre haladva egy nyitott társadalom képét rajzolja fel, a teremtők társadalmát, ahol az egyik zsenitől a másikig jutunk, tanítványok, nézők, hallgatók közvetítésével.¹⁶

¹⁶ Gilles Deleuze: *A bergsoni filozófia*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2010. 121. o. John Éva fordítása.