

44. *Médea és gyermekei*, 192: „Késő estig ücsörgött ott, meg sem moccan.”

45. A végeláthatatlan Euripidész-irodalomból csak néhány elemzésre utalok, amelyek a Médeia-t elsősorban a bosszú drámájának tekintik: Burnett, i. m. 1-24; D. Boedeker, *Euripides' Medea and the Vanity of Logoi*, *Classical Philology* 86, 1992, 95-112; L. McClure, „*The Worst Husband*”: *Discourses and Praise and Blame in Euripides' Medea*, *Classical Philology* 94, 1999, 373-394.

46. *Médea és gyermekei*, 203.

47. A sokféle jelentéssel telítődő út-metaforáról a 20. századi orosz prózában ld. Regéczi Ildikó, *Utazás más dimenziókba. Venyegyikt Jerofejev, Tatyjana Tolsztaja és Ljudmila Ullickaja műveiről* = V. Gilbert Edit (szerk.), *A perifériáról a centrum* 3, 2005/2006, Pécs, Pro Pannonia, 242-248.

48. *Médea és gyermekei*, 197.

49. *Médea és gyermekei*, 204: „Ielkének sötét terbét még az is növelte”

50. Hajnal Klára, *Médea hálójában* = V. Gilbert Edit (szerk.), *Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ullickaja regényeiben*, Pécs, Művészetek Háza, 2005, 90; Regéczi Ildikó, i. m. (2007) 221-222.

51. *Médea és gyermekei*, 220.

52. *Médea és gyermekei*, 194, 220.

53. *Médea és gyermekei*, 291.

54. Seneca, *Medea*, ford. Kárpáty Csilla, 910 = *Seneca tragédiái*, Bp., Európa, 1977, 41.

55. Az Ullickaja nőalakjaira jellemző humánusról, részvétről és a saját értékrend szerinti életről mint kiútról ld. V. Gilbert Edit, *A magától értetődő elbeszélés*, *Élet és Irodalom* 47, 2003. szeptember 19., 15.

56. *Médea és gyermekei*, 97: „Ez alatt az egy hónap alatt... Médea teljességgel átélte saját be nem teljesült anyaságát. Néha úgy érezte, hogy melle megtelik tejjel.”

REGÉCZI ILDIKÓ

## Az önéletrajziság az itt és ott (Moszkva és Párizs) feszültségében

VIKTOR JEROFEJEV: A JÓ SZTÁLIN

Viktor Jerofejev *A jó Sztálin* (2004) című regénye – amely tematikus-formai jegyekben hasonlóságot mutat Esterházy Péter *Javított kiadás* (2002) című művével – felvállaltan önéletrajzi ihletésű alkotás.<sup>1</sup> Az önéletírás számos eleme megtalálható benne, amely jegyek leginkább az önéletírásra, mint a morálisan felfogott szubjektum kikerülhetetlenségét állító beszédcselekvésre vonatkoztathatók. Kérdés, hogy az egyfajta erkölcsi feladatvállalást is megjelenítő narratív identitás mennyiben egyeztethető össze a moralizálást retorikailag elutasító közlésmóddal, valamint hogy a biografikus tapasztalat megfogalmazásában az utazás motívuma milyen szerepet játszik.

Az önéletírás számtalan definiálási kísérletéből Philippe Lejeune meghatározását kiemelve egy olyan a szerzői énről szóló beszédre számíthatunk, amely „a „ki vagyok?” kérdésre a „hogyan váltam azzá” *elbeszélésével* felel”.<sup>2</sup> A retrospektív pozíció mindkét regény esetében magában foglalja a személyiség identitásának és az írás tevékenységének kérdésén túl a történelmi múlt egy részletének (mindkét esetben az 1950-80-as évek) felidézését és értelmezési kísérletét. A Brezsnjev-kor-

szakban zajlott nevezetes Metropol-botrány Jerofejev diplomata apja karrierjének végét, ugyanakkor számára az írói kiteljesedés lehetőségét jelentette. Esterházy az apa-alakból táplálkozó, alkotói csúcsnak elkönyvelt *Harmonia caelestise* pedig az előzmény csupán a *Javított kiadás* szempontjából, amelyben a fikciót felülírni látszik a jelenbeli tudásból származó igény a múlt (a szocializmus három évtizedének) rekonstruálására. A múlt újraélesztésének illuzórikussága, a visszatekintő nézőpontból kínálkozó értelemkonstruáló tevékenységből következő korlátozottság az (önéletrírás tradicionális elvárásai horizontja szerinti) őszinteség ellenében hat. Az igazság utáni vágy mégis mintegy alapkövetelményként tünteti fel magát, az apa helyzetének és a fiú művészi ambícióinak megértésére szolgál.

Az igazság mibenlétének keresése, a morális szempont az élet elmeséléséből következő gesztus. Gisèle Mathieu-Castellani a morális szempont másfajta jelenlétére is felhívja a figyelmet. Arra a következtetésre jut, hogy „a másik tekintete előtt folytatott önmeghatározás beleszól az én énnel folytatott dialógusába, ezért az önéletrírás cselekedetnek számít és kötelezettségvállalást jelent”.<sup>3</sup> Vagyis az identitás megalkotására tett kísérlet felelősséget ró az íróra, hiszen szubjektuma a nyilvános önmegfogalmazás révén mintegy „ellenőrizhetővé” is válik. Talán az önéletrajz, illetve az önéletrajzból táplálkozó alkotások motiváltsága gyakran éppen ebben a korlátozást tartalmazó jellegzetességben is keresendő. Esterházy a trauma feldolgozásának folyamatát követi nyomon, ellenőríz, javít a helyes irány után kutakodva, mindezt az olvasó figyelő tekintete előtt. Jerofejev pedig több mint két évtized távlatából vállalkozik arra, hogy a közismert életeseményt közelebből bemutassa, morálisan kétséges tettét a közösségi normához is mérje, viszonyítsa.

A továbbiakban – jelezve, hogy más intertextusok mozgatószárával több tekintetben hasonló szerzői viszony és narrációs technika jelenlétét tartom nyomon követhetőnek mindkét regényben – az orosz apa-fiú történet áll a középpontban.

Jerofejev regénye öntelmező jellegű, amennyiben a mű keletkezéstörténete, értelmezése, az önéletrajz lehetséges olvasatáról szóló reflexió is bekerül a szöveg testébe. A *jó Sztálin* középpontjában azt olvassuk, hogy az írónak ki kell térnie az önéletrajz írása elől, mivel a valóság megragadására tett kísérlet szükségképpen elferdítéshez, hazugsághoz vezet. Gorkij és Nabokov visszaemlékezéseit idézi példaként a szöveg, amelyek véleménye szerint a valószerűséggel egyenlő mértékben térnek is el a valóság rajzától („épp annyira valószerűek, amennyire hazugok”).<sup>4</sup> Az alkotótevékenység során a személyes élet nyersanyagként szolgál csupán, amelyből minőségében más, több jön létre. (Ld. Jerofejev példáját, Dosztojev-szkijt – folyamatos jelenlétét a szövegben éppúgy érzékeljük, mint Nabokovét –, aki „anyja sírversét egy jelentéktelen hőse leszakított „tagjának” adta” [215].) Erre utalnak még a szöveg olyan kitételei, mint pl. „[az író] nem méltó önmagához”, „A szótól eltérően az író élete kevesebb, mint ő maga” vagy „Az író élete az élet értelme fölött és alatt repül” (215). Az önéletrírás „belső” pozíciója eszerint nem az „én igazsága” megfejtése szempontjából érdekes, hanem az életben feltűnő esztétikum megragadásának vagy „egy másik világ reprodukálásának” (308) az eszköze. Jerofejev tehát az önéletrajzi funkció és az önéletrajzi forma elválására hívja fel a figyelmet.

Jerofejevet Nabokov regényeinek önéletrajzi ihletettsége erősen foglalkoztatja. Nabokov néha a fikciós műben is szó szerint visszatérő autobiografikus szövegrészletei a legjobb példái a fenti következtetésnek.<sup>5</sup> A *Tündöklés* című, a legtöbb önéletrajzi motívumot tartalmazó Nabokov-regény Oroszországban 1990-ben Jerofejev előszavával jelent meg. Az esszében Jerofejev Nabokov sikerét, a kortárs orosz irodalomban elfoglalt kitüntetett helyét írásai traumatikus voltával magyarázza. Jerofejev szerint az ideális gyermekkortól való elszakadás, a – Jerofejev kifejezésével élve – „földi paradicsomból” kiűzetés okozta trauma-élmény képezi a Nabokov-regények alaptörténetét.<sup>6</sup> Talán nem szükséges külön bizonyítanunk, hogy az idilli gyermekkor utáni vágy, a szocializmus kivételezettjeként élvezett védett gyermekkor elvesztése Jerofejev regényének éppúgy tartalmi gócpontja, mint ahogyan Nabokov regényei az ifjú évek arisztokratikus allűrjeiből is építkeznek.<sup>7</sup>

Az „emlékezet – írja Jerofejev a fent idézett cikkében – erkölcsi ítéletet ül a „fel-nőt” világ tökéletlensége felett, ám ezzel egy időben az esztétikai élmény közegében Nabokov mesterien »fellazítja« a morális értékelést».<sup>8</sup> Vagyis az esztétikai érték létrehozása, ha nem is teljesen független, de „laza” kapcsolatban áll az etikum normarendjével. *A jó Sztálin*ban e gondolat variánsaként hangzik el: „az író se nem buja, se nem szent. Az író egy papírlap” (216). Jerofejev e helyütt egyértelmű polémiát folytat a művésztől mint prófétától, a magasabb rendű elvet személyében, személyes életében is megjelenítő alakról szóló, az orosz irodalmi hagyományban – mint Lotman rámutat<sup>9</sup> – már a 18. században meggyökeresedett elképzeléssel. Napjaink Oroszországában viszont egy ezzel ellentétes folyamat játszódik, amely szerint az írók-költők egy jól meghatározható csoportja (és természetesen ide tartozik Viktor Jerofejev is) – szemben a leginkább Jevtusenko neve által fémjelvezhető vonallal (emlékezzünk Jevtusenko híres sorára: „A költő Oroszországban több, mint költő”<sup>10</sup>) – tudatosan mond le az igazság hordozóinak hagyományos messianisztikus szerepéről.<sup>11</sup> Az író átértékelődő szerepe szerint az irodalmi szöveget már nem a lelki tapasztalat sűrítőményeként kell felfognunk. Ezért is állíthatja Jerofejev a regényben a gyermekkor egyik legmeghatározóbb élményének a hazugság és az életigazságból szövődő fecsegést, ami az én-elbeszélő számára „a szóhoz való viszony” (243) alapját képezi. Mindez egybevágh Nabokov esztétikai nézeteivel is, amelyekben benne rejlik a morál feloldásának, a morális ítélkezéstől az esztétika javára történő lemondásnak a gesztusa is, amennyiben a művészet „isteni játék”<sup>12</sup>, „egy új világ megteremtését jelenti”<sup>13</sup>.

Nabokov – Jerofejev kritikája szerint – „öntelt”, a véletlen megragadása elől kitérő visszaemlékezései így tehát bizonyos értelemben mégis a leginkább felvállalható orosz irodalmi örökséget jelentik *A jó Sztálin* számára. Jerofejev egyes szám első személyű alanya kiábrándult, tisztán esztétikai természetű életfelfogást imitál: „Valójában nem fasiszta, hanem moralista voltam, és az első tiltakozásom, amelyet átéltem, morális tiltakozás volt. Az iskola utolsó osztályaiban az igazságosság és a jó igazolásának erkölcsi kategóriáiban gondolkodtam. Közel kerültem az orosz irodalomhoz. ... Nem tudom, miért, de erősen hittem az emberekben, a rosszat nem tartottam többnek, mint helyrehozható elhajlásnak, és ha megmaradtam volna ennél a pozíciónál, sikeresen beírtam volna magam az orosz irodalomba; ha gyökeresen téptem volna ki a rosszat, beírtam volna magam a hatvanasok világába, fiata-

labb testvérük lehettem volna, és bármilyen rosszul éreztem volna magam a továbbiakban, mégiscsak a »miénk« maradtam volna – mindörökre. A sírig. Emberek, szerettelek titeket.” (305-6)

Az orosz irodalom humanista eszmei örökségével összefüggő moralizáló hangnemen történő ironizálás alapjellegzetessége a szövegnek, noha voltaképpen a regény ajánlása és kezdőmondata együttesen kijelöli a legalapvetőbbnek számító erkölcsi vétség alóli felmentés igényét: *À mon père* – „Végül is megöltem az apámat.” (7). A dosztojevskij kísérletező, a morál felszámolását próbára tevő mozzanat (éppen a *Karamazov testvérek* szűzséje variációjaként) ismétlődik meg Jerofejev regényében. A traumatikus tapasztalat feldolgozása, a felmentésre játszó életelbeszélés több síkú – többek között művészeti (irodalmi örökség-újítás), társadalmi (hatalom – egyén viszonya) – problémaként áll előttünk, amelynek keretét a gyermekkorból indító életút felvázolása adja.

A gyermekkorra való visszaemlékezésben a játék («*БЫЛ СТРАСТНЫМ игроком в урпуюку*» [”szenvedélyesen játszottam mindenféle játékkal”, 40, kiemelés – R.I.]) és a művészi tevékenység egybekapcsolása nabokovi reminiszcenciaként jelenik meg. Erre az intertextuális egybefonódásra hívja fel a figyelmünket az első fejezet egy bekezdésnyi szövegében hatszor (a magyar fordításban: nyolcszor) is előforduló »*лужа*» (’tócsa’) kifejezés<sup>14</sup> és a mozaik-rakosgatás mint demiurgoszi tevékenység említése. (Nabokov *Luzsin-védelem* – korábbi magyar fordításában: *Végzetes végjáték* – című regényének főhőse nevében a ’tócsa’ szót találjuk, akinek kedvenc gyermekkori foglalatossága a puzzle-játék, ami a regényben a sakk-játékkal egyetemben a rendteremtő szándék és egyben az alkotótevékenység metaforája is.<sup>15</sup>)

A darabokból építkezés azon túl, hogy a regény önértelmező jellegének látható jele (a másodlagos anyag, allúziók használatára gondolhatunk), ugyanakkor a főhős önértelmezésének is alapja. Az én-elbeszélő kulturálisan kettős énként definiálja magát,<sup>16</sup> akinek a Moszkva-Párizs közötti állandó utazással telt gyermekora alapvetően meghatározta világlátását. Megosztott, célját nem találó személyiségének feloldását az apagyilkosságként értelmezett paradox orosz szituáció hívja elő: „Énem darabjainak beteges összeegyeztethetlenségét az apagyilkossággal váltottam meg. Ennek köszönhetően hoztam magam összhangba a rendeltetésemmel, amelynek értelme további életem folyamán kezdett kibontakozni. Belevetettem magam a sorsomba, habár később újra és újra kételkedtem benne. ... De valahogy mégiscsak sikerült feloldódnom abban a koktéltban, az összetevőiben, ami én magam voltam. Nem értettem meg mindent, és nem is adatik meg, hogy mindent megértsek, de Oroszország ebben mégiscsak segített. Nem tudom, érdemes-e megköszönnöm. Engem *oda* (*ide*) valami titkos misszióval küldtek. Oroszországban élni éppen olyan, mint a plafonon járni. Nem más, mint mindent fordítva látni. Nem tudom, hol lehet az igazi hazám. Valószínűleg nincs is a térképen. De Oroszország gyermekkorom paradicsoma volt.” (50, kiemelés – R.I.)

A kettős kulturális hovatartozás ismételten jól láthatóan idézi meg Nabokov alakját. Sőt, a többes kulturális kötődésen, a személyiség megosztottságán túl a darabokban rejtekező egész ideája is Nabokovhoz köthető. Nabokov a *Szólj, emlékezz!* című memoárját értelmező írásában éppen a részletek összeillesztésében látja a végső felismerés megszületésének alapját.<sup>17</sup> A „végső mozaikkép” összeszer-

kesztésére ellenben a hermeneutikai tevékenységet folytató olvasó aligha képes, ugyanis a részletek rajza – Nabokovnál és Jerofejevnél is – inkább a kettősség vagy többesség együttes érvényét és befejezhetetlenséget sugall.

Az én-elbeszélő kettős kulturális identitása a regény intertextuális kapcsolódásain is jól nyomon követhető. Az orosz irodalom Nabokov alakján túl az úgynevezett aranykor szerzői által képviselteti magát (többek között – a már említett – Dosztojevszkij-, Puskin-, Turgenyev-, Gogol-, Csehov-, Belij-reminiszcenciák hatják át a művet), más részről viszont hol egészen nyilvánvaló, hol rejtettebb módon Flaubert alkotásaira történik igen gyakran utalás. (A francia szerző tollára kívánczó epizódra néha maga az elbeszélő hívja fel a figyelmünket (256), néha pedig kevésbé direkt, például egy Londonban elkóborolt girhes macska megkerülése körülményeiben idézi meg a *Bovaryné* emlékezetes yonville-i jelenetét.) Az orosz irodalmi hagyományhoz kapcsolható az a megoldás is, hogy voltaképpen éppen az utazás teremti meg a lehetőséget, hogy az énről való belső tudás autentikusságán túl egyúttal ennek elvi lehetetlensége, illuzórikussága és naivitása is adja a regény nyersanyagát. Mint például Lermontov *Korunk hőse* című regényében, ahol az utazó hős, Pecsorin naplójegyzetei szembesítenek a belső motiváció megfogalmazásának nehézségeivel.<sup>18</sup> A folytonos helyváltogatások során a stabil, természetes létezés közegéből kiszakadt hős önfeltárássra törekvő írástevékenysége pedig olyan cselekedetté válik, ahol önmagát a kijelentései által alakító, vagy megalkotó énről beszélhetünk,<sup>19</sup> ahol a megkettőzöttség érzése az Én és a Te, az ember és a világ, Oroszország és Európa kölcsönös, egymás függvényében történő meghatározását hívja elő.<sup>20</sup>

Ez a folyamat zajlik le Jerofejev önéletrajzi hőse esetében is, akinek a „gyermekkor moszkvai paradicsoma” után Párizs „reális paradicsoma” (152) az újjászületést jelenti. Párizs – ahol a kisfiú bélyegyűjtő, a világ bekebelezését célzó szenvedélye szárnyra kap – perspektívájából Oroszország civilizáción kívüli létezésére lát rá és arra a több évszázados orosz kultúrtörténeti dilemmára, ami a Nyugat–Kelet közötti köztes állapot választási kényszerét eredményezi. Az elbeszélő szerint azonban Oroszországnak már nincs választása: „arra ítéltetett, hogy vagy a civilizált világ része lesz, vagy semmi sem lesz” (207). Eltávolodása Oroszországtól és közelkerülése Párizshoz a nyugatosság retorikáját hívja elő, amit azonban a részvét és a sajnálkozás érzése hat át. A lélekben véghezvitt hazaárulás az identitáskeresés sikertelenségével függ össze („Nem gyermekkorom Moszkváját árultam el, amely csak az én számomra létezik, hanem azt az országot, amelyikben sohasem éreztem otthon magam”, 167), azzal a tapasztalattal, hogy éppen az orosz identitás mély átélése (az orosz kulturális örökség felvállalása) kényszerít kibékíthetetlen konfliktusba a jelen (a 70-es évek) Oroszországgal.<sup>21</sup>

A hazaárulás motívuma az apa elárulásához is kulcsot jelent.<sup>22</sup> Freud Dosztojevszkij és az apagyilkosság témáját elemző nevezetes esszéjében többek között az író az államhatalomhoz fűződő viszonyában mutat rá az apa iránti kettős (a gyöngédség és a gyűlölet egyaránt az azonosulás szándékában testet öltő) érzelmére.<sup>23</sup> Dosztojevszkij – mutat rá Freud – „teljesen a cár atyuska alá rendelte magát, aki a gyilkolás komédiáját, azt, amit rohama oly gyakran megidézett, a valóságban egyszer már eljátszotta vele.”<sup>24</sup> Jerofejev modern cár atyuskája, Sztálin is ilyen kettős

megvilágításban lép színre: az emberi gesztusokkal<sup>25</sup> megrajzolt diktátor, az apa közvetlen felettesének alakja szándékoltan egybemosódik az apának a családban elfoglalt pozíciójával. Ezt az olvasatot erősíti a regényborító (az orosz mintájára a magyar kiadásban is), amelyen Jerofejev apjának a fényképe látható, vállán a gyermek Viktorral. A fénykép alsó részébe illesztett cím, „A jó Sztálin” a kép aláírásaként is értelmezhető. Sztálin alakjához és az apa-alakhoz is a biztonság, a védettség, ugyanakkor a kiszolgáltatottság és a függetlenedés lehetetlenségének képzete kapcsolódik, de erre rálátást a főhős csupán a gyakran ismétlődő helyváltoztatás, a párizsi benyomások összességéből merít. A lázadás képességét az utazásból következő megkettőzöttség érzése váltja ki.

Jerofejev apaképe mégis inkább a megbocsátó apa, vele párhuzamosan az én-elbeszélő figurája a megbocsátó fiú alakja felé tolódik. Az apa, akit többek között éppen utazó pozíciója is a fiúval köt össze – mint modern Odüsszeusz vagy Candide említődik több helyen – olyannyira felülemelkedik a politikai szerepvállalása által megkövetelt magatartásformán (ld. a feleségüket, vejüket, gyermeküket eláruoló szereplők sorát), hogy voltaképpen maga nyújt segítséget az apagyilkosság beteljesítéséhez. Szavai – „A családunknak már van egy halottja. Ez én vagyok. ... Ha megírod a levelet ..., akkor már két halottunk lesz.” (393) – a felmentéssel egyenértékűek.

Az önéletírás esetében nem beszélhetünk befejezésről, mivel a befejezés a diskurzus cselekvése maga.<sup>26</sup> Jerofejev regénye esetében is azt tapasztaljuk, hogy az identitás, aminek a kifejezésére törekszik, lezáratlan, lezárhatatlan kérdésként áll előttünk. Az én-elbeszélő, aki folyamatos távolléte ellenére – Párizs mellett Afrika, majd Lengyelország is a távolságtartás eszköze a számára – elhárítja a teljes szakítást Oroszországgal, és aki paradox módon egyre inkább az apa szempontjának védelmezőjévé, – a mindennapi szituációkban – képviselőjévé válik, a regény végén a művészetbe menekvés, az alkotás megkezdésének helyzetében van. Identitásának igazolását, morálisan ambivalens tettét a regény fikciója szerint előreláthatatlan, de az „életbeli” jelen szempontjából, a referenciális összefüggésekből nagyon is jól belátható végeredményű írástevékenységgel kívánja megváltani. A valomás-forma és a művész teljes életműve e helyütt egymásra mutat.

Visszatérve az írásom kiindulópontjához, a nabokovi örökség így tehát csak részben követendő minta Jerofejev számára, ugyanis az önéletrajzot jellemző morális szempont egyre inkább meghatározóvá válik a műben. A regény elején szereplő levelek, besúgóí jelentések és folyóirat-cikkek a kor atmoszférájának megidézésén túl a történelmi hitelesség, a „reális történet” felfogást erősítik. A mű vége felé azonban már dokumentumokat sem szükséges alkalmazni, a nyelv olyannyira áttetszővé válik és leginkább az emlékirat műfajához közelít. A mottó viszont figyelmeztetést tartalmaz: „E könyv minden szereplője kitalált, beleértve a reális alakokat és magát a szerzőt is”. A fikció védett pozíciója és a referenciális beszédmód létjogosultsága együttesen határozza meg a regényt, *A jó Sztálin* esetében egyik a másik nélkül – profán hasonlattal: mint apa a fiú nélkül – nem létezhet.

1. *Az utazó tekintete. A transzkulturális létállapot és a szöveg* című, a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszéke és a Kulturális és Vizuális Antropológiai Intézete által szervezett konferencián elhangzott előadás szövege (2008. november 20-án).

2. Lejeune, Philippe: *Még egyszer az önéletről paktumról*. Ford. Varga Róbert. In: Uő.: *Önéletrész, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*. Szerk. Z. Varga Zoltán. Bp., L'Harmattan, 2003. 230.

3. Matieu-Castellani, Gisèle: *La scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, Paris, 1996, 202. Idézi: Z. Varga Zoltán: *Az önéletrész-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése*. Helikon, 2002/3, 256.

4. Jerofejev, Viktor: *A jó Sztálin*. Ford. Goretity József. Bp., Európa, 2005, 214. A regényt a továbbiakban is erre a kiadásra hivatkozva idézem.

5. Mekis D. János Elizabeth W. Bruss önéletrajzról szóló elméletét idézve éppen Nabokov életművének példáját említi a fenti összefüggésben. Mekis D. János: *Referencialitás és végtelen szemiozís*. Helikon, 2002/3, 267.

6. Jerofejev, Viktor: *Nabokov: the Rise and the Fall (Tündöklés és bukás)*. Ford. Szőke Katalin, Nagyvilág, 1996/7–8. 425. A gondolat Jerofejev pár évvel korábbi, 1986-os írásában is megjelenik: „A paradicsomból kiűzetés önmagában is súlyos pszichés trauma, aminek átélése alkotja Nabokov orosz nyelvű regényeinek alaptörténetét” (Ерофеев, В.: *В поисках потерянного рая*. In: Е. В.: *В лабиринте проклятыя вопроса*. Москва, Союз фотохудожников России, 1996. 157; Ford. R. I.).

7. A kettőjük gyermekkorai közötti hasonlóságra Jerofejev is utal regényében: „1947 szeptemberében születtem. Boldog, sztálini gyermekkorom volt. Tiszta, felhőtlen paradicsom. Ebben a vonatkozásban kész vagyok versengeni az irigylésre méltóan sportos Nabokovval. Én is úrfi voltam, csak ő az arisztokráciához, én pedig a nőmeneklatúrához tartoztam” (20). Mindemellett érdemes megemlítenünk, hogy *A jó Sztálin*ban a tenisz (az arisztokrácia illetve a szocialista elit életformájának szimbolikus megjelenítője) éppoly hangsúlyosan szerepel, mint Nabokov alkotásai nagy részében.

8. Jerofejev, Viktor: *Nabokov: the Rise and the Fall (Tündöklés és bukás)*. Ford. Szőke Katalin, Nagyvilág, 1996/7–8, 425.

9. Ю. М. Лотман: *Литература в контексте русской культуры XVIII века* [„Az irodalom a XVIII. századi orosz kultúra kontextusában”], *О русской литературе: Ст. и исслед. (1958-1993): История рус. прозы. Теория литературы*, СПб 1997, 121-122.

10. Jevtusenko, Je: *A bratszki vízierőmű* (1965). [A mondat *A bratszki vízierőmű* című poéma előhangjának (*Ima a poéma előtt*) az első sora, de ezt a címet adta a költő az 1973-as verseskötetének is. Jevtusenko nevezetes sorával Jerofejev a *Halotti beszéd az orosz irodalom felett* című esszéjében nyíltan polemizál. Többek között azt állítja, hogy a 60-as évek liberális íróit a prófétai szerepnek megfelelően akarás akadályozta művészi tehetségük kibontakoztatásában (Jerofejev, V.: *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett*. Ford. Gereben Ágnes, Nagyvilág, 1990/1, 128). Jerofejev regényének és esszéista munkásságának rokonítása ugyanakkor egy újabb kérdést is felvet. Szőke Katalin Jerofejev *Az orosz széplány* című regénye kapcsán használja a „tézis-regény” kifejezést, definícióját pedig arra alapozza, hogy a gyakori kinyilatkoztatások, az író nem szépirodalmi szövegeiből ismert megállapításainak közvetlen megidézése zavaró lehet a regény olvasásakor (Szőke Katalin: *A „szent prostituált” Oroszország. Viktor Jerofejev: Az orosz széplány*. Nagyvilág, 1996/7–8, 546). *A jó Sztálin* kapcsán viszont az a benyomásunk, hogy a tézisek, az ideológémák az önéletrajzi jellegzetességgel párosulva kevésbé ütköznek ki a szövegből, jobban megtalálják szerepüket.

11. Tudatos gesztusként értékelhető, hogy Jevtusenko hatásának is tulajdonítja az én-elbeszélő az apa iránti elidegenedését (301).

12. Nabokov, Vladimir: *Előadások az orosz irodalomról. Fjodor Dosztojevszkij* (Részlet). Ford. Kerek Ádám, Nagyvilág 1996/7–8. 431.

13. Nabokov, Vladimir: *Jó olvasók és jó írók*. Ford. M. Nagy Miklós, Nagyvilág 1995/3, 253.

14. A kifejezés számtalanszor előfordul, visszatérő motívumként jelen van a regény további részeiben is.

15. A Luzsin név ugyanakkor Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényének szereplőjét is megidézi (ahogyan Nabokov regényében is Dosztojevszkij-reminiscenciaként szerepel), ezáltal a morális kérdésfeltevés (a „gyilkosság” minősítése) is új kontextusban válik értelmezhetővé. *Az utazó tekintete* című konferencián Kroó Katalin hívta fel a figyelmemet a morális probléma – Dosztojevszkij regénye

mintájára történő – motivikus szintű lelepleződésének lehetőségére. A termékenynek bizonyuló gondolatkört az *Orosz posztmodern 8.* című kötetbe készülő tanulmányomban szándékozom alaposabban körüljárni.

16. Az én-elbeszélő kulturális kettőssége egyúttal az apa és az anya szellemiségének kettősségét is jelenti (239).

17. „Van néhány fő vonal és számos alárendelt, és valamennyi oly módon van összekombinálva, ami sakkfeladványokra emlékeztet, különféle rejtvényekre, de mind a sakk üdvözítő formája felé tart, valójában ez a téma újra előjön minden fejezetben: mozaikjáték; (Egy címer kockás mezeje; bizonyos „ritmikus minták”; a sors ellenpontoszó természetű; az élet „játékvonalainak keveréke”; egy sakkjátszma egy hajó fedélzetén, miközben Oroszország távolodik; Szirin regényei; érdeklődése a sakkproblémák iránt;) az „emlékmák” egy törött cserép darabjain; a tematikus spirált betetőző végső mozaikkép” (Nabokov, V.: *Végső evidencia*. Ford. Karádi Éva. Magyar Lettre 1999/35. 42). Nabokov állítása együtt olvasható a Jerofejev-regény soraival is: „Az irodalomban, bármilyen furcsa is, a beláthatatlan nem kozmikus jelenségekből áll, hanem részletekből” (148). Figyelemre méltó ugyanakkor a két alkotói állásfoglalás közti különbség is, ugyanis míg Nabokov egyértelműen hisz a logikus egybeszerkesztés erejében, az egész megragadásában, addig Jerofejevnél sokkal inkább kétes kimenetelű kísérletként aposztrofálódik az írás.

18. Pecorini és egyben luzsini (Nabokovnál) témaként is érthető az én-elbeszélő a véletlenszerűség és a törvényszerűség ritmusának megragadását célzó szándéka is, aminek sikertelenségéről, megvalósulatlanágáról beszél Jerofejev elbeszélője Nabokov önéletrajzi írásai esetében.

19. Az önéletrírással foglalkozó kutatásokban gyakori megközelítés szerint az önéletrírás mint cselekvés, akció fogható fel. Vö.: H. Porter Abbott: *Önéletrírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására*. Ford. Péti Miklós, Helikon, 2002/3, 286-304.

20. Az „otthon” és az „út” kronotoposzáról l. bővebben: Дениз Атанасова-Соколова: *Письмо как факт русской культуры XVIII-XIX веков*. Budapest, 2006. 113-158.

21. Moszkva mint fantasztikus, nem létező tér képződik meg a műben. Jerofejev víziója egybecseng az orosz posztmodern teoretikusai, Mihail Epstejn és Ilja Kabakov Oroszország-képével, akik számára az orosz táj állandó befejezetlenséget, romosságot sugall, mivel „létezésének tere a metafizikai üresség” (Epstejn, Mihail: *Az orosz posztmodern értelme és eredete*. Ford. M. Nagy Miklós. In: *A posztmodern és Oroszország*. Vál. M. Nagy Miklós, Bp., Európa, 2001. 49).

22. Ahogyan a nagyapa „megölésére” és a gyermekkort beárnyékoló halálfélelemre történő többszöri utalás is az apagyilkosságot vetíti előre a szövegben.

23. Freud, Sigmund: *Dosztojevszkij és az apagyilkosság*. Ford. Ülkei Zoltán. In: *Uő: Művészeti írások*. Szerk. Erős Ferenc, Argejő Éva, Bp., Filum, 2001, 291-291. Jerofejev – akárcsak Nabokov – a műben több alkalommal is ironizál a pszichoanalitikus apák és fiúk kapcsolatáról szóló teóriáján.

24. Freud, Sigmund: *Dosztojevszkij és az apagyilkosság*. Ford. Ülkei Zoltán. In: *Uő: Művészeti írások*. Szerk. Erős Ferenc, Argejő Éva, Bp., Filum, 2001, 296.

25. Sztálin „tele volt „szerénységgel”, „nagylelkűséggel” és „vendégszeretettel” (106) – visszhangozza az elbeszélő az apa szavait.

26. H. Porter Abbott: *Önéletrírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására*. Ford. Péti Miklós, Helikon, 2002/3, 296.