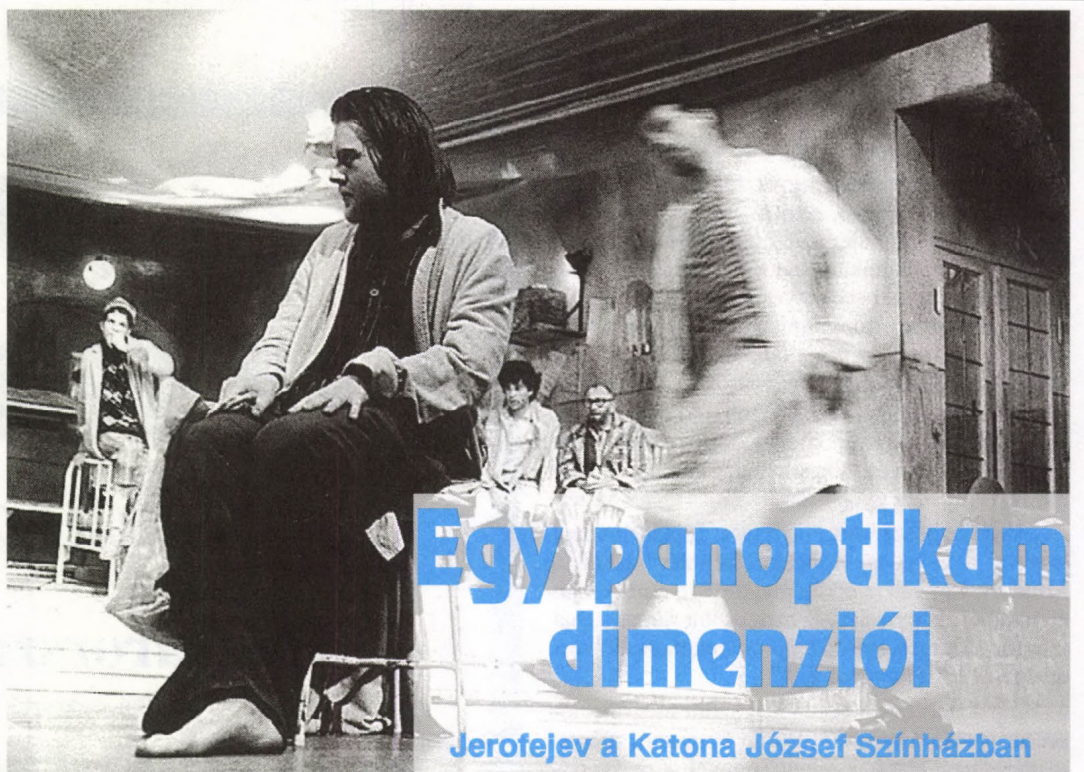


**A** ligha kétséges, hogy Venyegyikt Jerofejev, aki hamisítatlan outsiderként élte le rövid életét (1938–1990) a szovjet-orosz társadalomban, a modern orosz irodalom élvonalába tartozik; jelzi ezt már az a körülmény is, hogy *Moszkva–Petuski* című regénye, amely néhány éve magyarul is megjelent, 1977-es első (francia) kiadása óta bejárta a fél világot, hisz közel húsz nyelvre lefordították. Ha azonban pár szóval összegezni szeretném, mitől oly erősek Jerofejev szövegei – az említett regény mellett most a *Walpurgis-éj, avagy a kőszobor léptei* című drámára gondolok, amelyet most mutattak be a *Katona József Színházban* (nem is igen maradt utána több mű) –, akkor bajban lennék. Ráadásul eszembe jut Kosztolányi szentenciája, aki azt állítja, hogy egy könyvet mindenki tud írni, a saját életét, ám ettől még korántsem lesz író, s ezzel akár Jerofejev íróságát is kétségbe vonhatnám, ami merő képtelenség. Holott ő aztán valóban „önmagát írja”, mondhatnám, nárcisztikusan, ha ez a kifejezés nem lenne túl elitárius és finomkodó Jerofejev nyers és fejbeverős lélektani-közéleti látásmódjához képest. Természetesen ez a látásmód maga a lényeg, nem pedig a poétikai foglalat vagy értelmezés; s minthogy arról szeretnék szólni, hogyan ível fel és hull alá Jerofejev drámája a Katona József Színházban, nem lenne célszerű holmi műfaji szószálhasogatásba merülnöm, (dráma ez? dokumentum? napló? líra vagy próza?), annál kevésbé, mert *Baka István* remek fordítása szinte kézzelfoghatóan prezentálja Jerofejev műfaji mutációit; mégis nehezen mondanék le arról, hogy mintegy alábbi fejtegetéseim mottójául ne idézzem ide Kosztolányi néhány áttetsző és okos sorát; a későbbiek során még szükségünk lehet bölcs útmutatására. Azt írja tehát: „Aki ismeri önmagát, s eléggé bátor, hogy bensejét könyörtelenül föltárja, az lírikus. Aki ismeri az embereket, s irgalom nélkül megrajzolja őket, az regényíró. Aki »valakit meg akar írni«, az műkedvelő kulcsregényíró. A valósággal sokkal titkosabb kapcsolatban vagyunk. Mély élményeinket előbb elfelejtjük, aztán véletlenül bukkannak elő, mint merőben újak, ezzel a sugallatos paranccsal: »ezt meg kell írni.«” (*Indiszkreció az irodalomban*)

**1** Jerofejevben nyilvánvalóan erős volt ez a „meg kell írni” belső parancs, ám a Kosztolányi-féle modell valahogy mégsem látszik illeni rá. Az író, aki a fegyencek építette Kirovszkban, lágert járt vasutas szülők gyermekeként jött a világra, kitűnő érettségijével bejutott ugyan a Lomonoszov Egyetemre, de onnan hamarosan kivágták, s három évtizeden át alkalmi munkából tartotta fenn magát, építkezési barakkokban, vasúti kocsikban és más tömegszállításokon körmölte műveit; innen magyarázható, hogy írásait – eredendő rezignáltságuk ellenére – valami vulkánkitöréses elementaritás jellemzi, mintha a (saját) igazság kimondásának minden gátat átszakító lávafolyamát látnánk. Másrészt Jerofejevtől mi sem áll távolabb, mint a formátlan alaktalan önvallomás; ő, akit ismerősei „Oroszország legműveltebb munkásaként” aposztrofáltak, egyenesen a nagy formaművészek közé tartozik. Nem véletlen, hogy a *Walpurgis-éj* Gurevicse, aki minden szempontból deviáns elem – poéta is, zsidó is, alkoholista is, csavargó is – úgy fabrikálja fűzfármjeit, hogy abból *igazi tiltott költészet* lesz, amiben nem a „tiltottságra” kell tennünk a hangsúlyt, inkább arra, hogy az igaz költő eleve a tilosban jár. Jerofejevnek eszébe sem jut, hogy ellenzéki legyen, ahogy Jeszenyinnek vagy Viszockijnak sem ez volt a vágya, csupán az autentikus lét és az autentikus kifejezés formáját keresi; csak hogy időközben nagyot haladt, illetve romlott a világ, s nem maradt benne szemernyi helye sem a hősiességnek. Mihail Epstejn, aki először írt Jerofejev műveinek posztumusz kiadásához, e konklúzió jegyében von párhuzamot „Venya” (Jerofejev), valamint „Szer-



## Egy panoptikum dimenziói

Jerofejev a Katona József Színházban

józsa” és „Vologya” mítosza közt, végül „Venya” szavait kölcsönözve (a műsorfüzet alapján idézem): „A világon mindennek lassan és helytelenül kell történnie, hogy az ember ne lehessen büszke, hogy az ember szomorú és elesett legyen.” Jerofejev számára ez nem annyira ars poetica, inkább életelv, s gyakorlatilag egyenlő az önpusztítással és az ön-meg-nem-valósítással. Arra való a mítosz, hogy a közösségi tudat szintjén megvalósítsa azt, ami az életben nem valósult meg; de ez már az utókor perspektívája. Az övé más: az ő „örült beszédében” nem egyszerűen rendszer van, hanem kollektív tudatalattiként ott hömpölyög az egész európai kultúrtörténet. A személyes írói invenció és a lenyűgöző lexikális ismeretanyag együttállása Joyce *Ulysses*-esét juttatja eszünkbe, noha csakis az írói attitűd, s nem a szerkezet szempontjából (hisz Joyce monumentális katedrálisához képest az övé szomorú és esendő kápolna).

Ugyan ki másnak a fejében kopírozódott volna egymásra a Goethe *Faustjából* ismerős Walpurgis-éj (április hava utolsó éjszakája) és a létező szovjet valóságban szinte szakrális ünnepként megült május elseje előestéje. Jerofejev fantáziáját e kultúrtörténeti paradoxon vagy inkább abszurditás gyűjtja föl: ebből születik a dráma, amelynek hősei egy alkoholelvonó intézet megkínzott, elektrosokkolt, emberi méltóságuktól rég megfosztott kényszerkezeltjei. Gurevics, aki most, az ünnep előtt került közéjük, és akin nem fognak az egyéni akaratot és ellenállást drasztikusan leromboló, az embert a lét és nemlét határára taszító injekciók, „szabad” ember, szabadsága azonban abban áll, hogy beteljesítse az intézet falai közt tomboló hatalmi „bacchanáliát”: míg „odafönn” a személyzet pezsgős orgiával ünnepli május elsejét, addig „lenn” a költő – némi szerelmi hódítás révén – elcsen egy demizson metilalkoholt, s az egész zárka a szó szoros értelmében halálra – azaz a halálba – issza magát. Amikor a személyzet rádöbben, hogy mi történt, s az igazgatóval mint Fortinbrasszal az élükön berontanak a színpadra, már csak a hullákon vehetnek tehetetlen bosszút. A jerofejevi önpusztítás tüze végzetesen átcsap a rabtartók és rabok közt húzófalón, amelyen a Gulág logiája szerint semmiképp sem szabadna áthatolnia: „Jelki” füleinkkel már halljuk a kőszobor lépteit, eljött a hatalombitorlás embertelen Don Juanjaiért. Jerofejev látomásában, aki az első felvonásban igazi írói vénával, minden szánalom és irgalom nélkül rajzolta meg a zárka figuráit (az „ápolókat” gyengébb kontúrokkal, kevesebb invencióval), itt egyszerre minden fekete-fehér lesz, mint a mítoszban és a politikában: áldozatokról van szó és bűnösökről, jókról és rosszakról. Ezzel megnyílik

előtünk az író belső, lírai színpada, lám nagyon is megvan benne a Kosztolányi megkövetelte bátorság ahhoz, hogy föltárja önmagát, s ezért tudja e szörnyű Walpurgis-éji gesztussal helyreállítani a „kizökkent időt”, a világnak a fonákjára fordítottóságát, amiről egyébként másutt ő maga mondja, hogy „nem is érti”.

Vagyis ez a mű a maga helyén és idején, amikor se olvasni, se látni nem állhatott módunkban, igazi ellenzéki darab volt. Az élet és a mű jerofejevi összefonódásából következően azonban az ő ellenzékisége testben, életben, sőt sorsban megformázott dolog volt, azaz Havel egykori kissé blaszfémikus hasonlatával élve, afféle „body-art”. Élet-és halálmutatvány. Torokszorító happening.

**2** Mi jut el ebből a nagy mutatványból a mai nézőkhöz?

Jerofejev drámája már a *Nagyvilág* 1990/10. számában megjelent, 1993-ban a rádió is műsorára tűzte, csak a színházi bemutató váratott némileg magára. Hogy miért? Talán, mert a színházi dramaturgiákon 1989–90-ben ott álltak a rég lefordított tiltott művek, talán, mert a színházak később is csak bártalanul nyúltak e korábban oly forrón áhított darabok után. Egyébként az a néhány bemutató, ami lezajlott, némiképp igazolta is bizonytalankodásukat. Csak abban az esetben tudtak ugyanis a művekben rejlő politikai feszültségből drámai erőterként hasznosítani, ha idejekorán színre vitték őket, mondjuk, abban az átmeneti néhány hónapban, amikor a tiltás feloldása már a levegőben volt, de a közönségben még nem tudatosodott. Mert a tiltott művek „árfolyama” abban a pillanatban erőteljesen zuhant, ahogy tiltott mivoltuk megszűnt, s az ebből fakadó – vagy inkább ígéretes – kivételes drámai hőfok az egyik napról a másikra érvényét veszítette. Emlékszem Orwell *Állatfarmjának* musicalváltozatára Kaposvárott, Havel *Audienciájára* Debrecenben vagy Jancsar *Nagy briliáns valcerjére* Veszprémben (ez utóbbi amúgy tematikusan is rokon a Jerofejev-darabbal, hisz egy pszichiátriai intézet kényszerkezeltek közé visz) – a maga módján valamennyi előadás ugyanazzal a kérdéssel birkózott, mint most a Katona József Színházé: hogyan szóljon a mű egyszerre „tegnap” is, „ma” is, hogyan hidalható át, illetve hogyan kamatoztatható az az időtávlat, ami naptárilag igen rövid időt jelenthet (néhány hónapot, egy-két évet), történelmileg mégis egy korszakos fordulópont „előtt”-jéről és „után”-járól van szó.

A modern európai színház dramaturgiáját és hatásmechanizmusát tekintve elég messze elkanyarodott az ókori görög modelltól; a katarzisz igénye



azonban, ha nem is a klasszikus szabályok rigorózus betartásával, máig él, mondjuk, inkább „katarikus hatásként”. Tabu nélkül pedig nincs katarzis, így a modern katarzis színházi kutatói a leglázasabban éppen azt a tabut keresik, amely a görög mitológiai tabukhoz hasonlóan elemi szinten mozgósítaná a nézőteret. Innen a mai színház vonzalma a politikához akkor is, ha nincs különösebb közéleti ambíciója; egy-egy politikai tabu enyhe felborzolása is meghatározza a színházi játék effektivitását. Nem kétséges, hogy Jerofejev „body-art”-ja is ott és akkor lett volna igazán erőteljes, amikor színházra képzelni is merő abszurdum volt. Miközben számtalan példát említhetnénk, akár a hetvenes évektől datálható hazai színházi „új hullám” előadásiból, amikor a színház nagyon is élt a politikai tabueffektus eszközeivel, ám mindannyiszor klasszikus vagy félklasszikus művek teatrális áthangolásával, aktuális olvasatával. A kaposvári *Marat* például már a nyolcvanas évek elején mehökkentően nyíltan beszélt arról a traumáról, amit az '56-os forradalom leverése jelentett, sőt párhuzamba állította ezt a Szolidaritás betiltásának lengyel traumájával, és nevével nevezte a térség „lány diktatúrájának” anomáliáit. Csakhogy megtehetette-e volna ugyanezt, ha a bemutatott mű szerzője nem Peter Weiss, hanem Venyegyikt Jerofejev, Václav Havel vagy mondjuk, Eörsi István? Nyilván nem. Amiből is kézenfekvően következik, hogy e tiltottságukban megkívánt daraboknak, pontosabban a – ráadásul csak virtuális – közönségüknek sohasem adatott és nem adható meg, ami a mítosz szerint Ádámnak és Évának igen: hogy „élőben” megízleljék a tilalom, a tabu megszegésének zamatát. Ez a különbség a mítosz és a (totalitárius) politika világa között. Mert a totalitarizmusnak – dramaturgiai szempontból – épp ez lenne a lényege: miközben „tudományosan” indokolja és igazolja magát, magyaráz elveti a mágiikus világléte, mitikus tabukat állít a társadalom elé. E feszültségben ott az igazi katarikus dráma lehetősége, amely azonban, mint látható, a dolog természetéből eredően megvalósíthatatlan.

Mit kezdünk hát a művekkel, amelyek e nem csupán dramaturgiai csábítás ígézetében születtek? Egyszerű lenne azzal érvelni, hogy a jó irodalom független a politikai széljárásától, s ugyan mit módosít egy Shakespeare vagy Goethe értékén holmi rendszerváltás? Az is tény, hogy általában minden drámaíró arra tör, hogy örökbecsűt alkosson; a színházban azonban a pillanat amplitúdói köztudottan fölerősödnek, s ami „örök”, az önmagában – az élet aktuális kilengései nélkül – holt világ marad. Ráadásul a kor mindig rányomja bélyegét a műre, különösen azokban a korszakokban, amikor az alkotó szinte a bőrén érzi a politikai-hatalmi normatívát. Ez akár hangsúlyozható is, így: amikor az író nem a normális politikai szférában, hanem a *bőrén* érzi a hatalmi elvárásokat. Ilyenkor tehát a maga alapvető létkérdéseivel jut el az ellenzéki „body-art”-jához. Erről van szó Jerofejev esetében is: ezért tartozik a nagy oppozíciós mutatvány a mű lényegéhez. Csakhogy a totalitarizmus mitikus tabui eltűntek, s maradt a korszak meghatározta póre mű. Mit kezdünk vele? A kérdés megkerülhetetlen.

**3** *Gothár Péter*, aki a Katona József Színházban megrendezte a *Walpurgis éjt*, láthatóan úgy döntött, hogy Jerofejev drámája maradandó alkotás. Ebben nyilván igaza van; a kérdés csupán az, elegendő-e a

mű színházi életre keltéséhez drámai értékeinek akceptálása, vagy épp ellenkezőleg, a „gyenge pontok” felől kellett volna közelíteni a műhöz, s innen kiindulva lelni meg a színházi közeget, amelyben a darab élni tud? Szabad-e egy drámát, amely eredetileg valóban torokszorító happeningnek készült, ennyire klasszikusként kezelni? Kihagyható-e a nagy élet- és halálmutatvány a „body-art”-ból?

Gothár kitűnően ért a drámai karakterek színházi megfestéséhez. Valószínű, hogy ezúttal Jerofejev elvonóintézetű panoptikumja izgatta, mert ez a zárka-körkép – a maga fényképszerű, azaz már-már dokumentarista pontosságával – lenyűgözően hat. Csak akkor támad némi gyanú bennünk, amikor kiderül, hogy ebben az intézetben nem is annyira alkoholista vagy urambocsá! bolondok élnek, inkább álalkoholista és álbolondok, azaz az uniformizált társadalom lázongó deviánsai. Ha így van, akkor e rejtett dimenziót mint disszonanciát szinte az első perctől éreznünk kellene; az előadásban azonban az ellenkezője történik: ha a nézőben támadna is némi sejtélem a dolgok illetlen állását illetően, a markáns színekkel megrajzolt panoptikumfigurák elterelik a figyelmét. Ennél azért sokkal titokzatosabb kapcsolatban vagyunk a valósággal – mondaná Kosztolányi immár a rendezőnek, aki vélhetően attól tart, ha a „véletlenülre” hagyatkozik, nem jutnak észébe e találó karakterek, azaz nem meri „elfelejteni” a saját tapasztalati és élményanyagát, amiből dolgozik. Így azonban figurái végül is kulcsfigurák lesznek, s az *Éjjeli menedékhely* posztcehoviánus dramaturgiáját és miliójét idéző második felvonásban végképp adós marad az önpusztító orgia, e lét alatti lét hihető és élő megjelenítésével, sőt, úgy tűnik, túl irgalmatlannak ítéli az infernalis hullagyalzásba torkolló jerofejevi víziót, finomít hát a kínt, s egy passzertellhatású tablóképpel zárja az előadást. Ez a tábló jószereivel az egyetlen jele annak, hogy Gothár érzékeli az időtávlatot, ami a mű és a jelen közt feszül; így a maga ellentmondásosságában is finom stílbravúr, ami ugyanakkor aláhúzza, hogy a rendező köszöni szépen, nem kér a jerofejevi elementaritásból. Úgy is mondhatnám, idegen tőle Jerofejev vonzalma a nagy kockázathoz: ezt az egészet csak idézőjelben, panoptikumként hajlandó nézni. Ezt némileg ugyan módosítja, de nem közömbösíti *Fekete Ernő* kivételes színészi érzékenysége Gurevics szerepében, aki jó ösztönrel talál rá az amúgy íróilag is legárnyaltabb megírt figurában a jerofejevi nárcizmus szilaj végleteire. Teszi ezt nyilván a rendező jóváhagyásával, aki mintha ezúton, közvetve akarná tudtunkra adni, hogy ő is tud egyet s mást a mű kibontatlan dimenzióiból.

Azaz nem véletlen, hogy a Katona József Színház előadása az alapvető kérdésre nem válaszol. Nem is akar. Mintha azt

mondaná, nem a ő asztala, hanem mondjuk, a közéleté. A gond csak az, hogy e kérdésben – hová tűnt a tegnapi ellenzéki nimbusza? – egyik érdekelt fél sem akar vagy nem tud érdemlegesen mondani. Holott a színház azért színház (s pontosan ebben más, mint a közélet), mert nem engedheti meg magának a manővereket, nem bújhat ki a szembesülés alól.

**A** legszívesebben Adam Michnikre hívatkoznék, aki valamikor a lengyel ellenzék fenegyerekeként vált ismertté, ám akkor is, ma is elsősorban kíméletlen helyzet-elemző. Ő, a történész, ilyen helyzetekben arról szeret beszélni, hogy „mindnyájan a múltból élünk”, hisz „a történelem – emlékezet”. Tekintsük hát a tegnapot annak, ami: történelemnek. Merjünk végre eltávolodni, ha már úgyis oly messzire kerültünk tőle. Ez közönséges szócsavarásnak hangzik, pedig nem az; inkább dimenzióváltás. A politikai dimenzióból átlépni a történelmi, annyit tesz, mint a hatalmi harcot és a közelkép vakágát fölcserélni az időtávlat bölcsességével. Mihail Epstejn, amikor „Vanya”, azaz Jerofejev alkoholizmusáról elmélkedik, úgy látja, ő ez ügyben tudott valamit, amit se Jeszenyin, se Viszockij nem: „Vanya menekül a józanságtól, de nem esik az ellenkező végletbe, a hanyatlás hősiességébe” – írja. „Többet iszik, mint elődei, de már nem részeg: olyan, mint egy józan, aki már a másik oldalon van.” Ez pedig önmaga meghaladásaként, egyfajta nagyon prózai transzcendenciaként értendő: „Vanya alapvető állapota nem az ivás, hanem éppen a másnaposság, a finom és szabatos elszámolás a maga és mások minden addigi részegségéért.” Ide valahova kellett volna eljutnia az előadásnak is, de nem jutott el. Úgy látszik, a jerofejevi „másik oldal” azoknak van fönntartva, akik nem riadnak vissza a kockázat teljességétől. Ez az, amit történelmi dimenzióknak neveztem, holott inkább élet és reflexió szimbiózisáról van itt szó. Még pontosabban: a finom és szabatos elszámolásról.

Vagyis erről kellene szó legyen.

**PÁLYI ANDRÁS**

Koncz Zsuzsa felvételei

