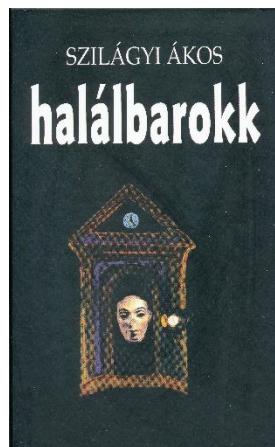


[In: Szilágyi Ákos: Halálbarokk. Palatinus, 2007. 143-148.1.]



Szilágyi Ákos

A lírikus halála



A halál mint az életet lezáró esemény, amely azzal, hogy elvágja fonalát, végső formát, értelmet ad az egyén életének, egyben a személy művét és a korszakot is új megvilágításba helyezi. Ahogyan komor humorral Franz Kafka írta egykoron:

„Igazi énünk csak a halál után bontakozik ki, amikor végre magunk lehetünk. A holtlét ugyanazt jelenti az egyén számára, amit a kéményseprőnek a szombat este; lemossa magáról a rátapadt kormot. Láthatóvá válik, vajon neki ártottak-e inkább a kortársak, vagy ő ártott inkább a kortársaknak; az utóbbi esetben nagy ember volt az illető.”¹

Nos, ebben az értelemben Vlagyimir Viszockij mindennek nevezhető, csak „nagyak” nem. A korai halál tényét a sorsszerűség érzése lengi körül, mintha a költő élete nem is lenne egyéb, mint önfeledt vagy szándékos rohanás a halálba, halni-akarás (ha már élni itt és most nem lehet, márpedig lírai szempontból soha nem lehet, amióta világ a világ!). Így válik a konkrét személy élete a költő kanonizált életlegendájává, az önsorsrontó zseni, a börtöntöltelék, a pojáca, az élhetetlen szerencsétlenflótás, a hatalom sárkányával viaskodó hérosz, a kereszthordozó vértanú, a narkotikumok rabja változatos szereposztása szerint.

Az élet fonalát elmetsző tényleges halál azonban valóban a sorsszerűség drámai erejével ruházza fel a személy gyorsan lefutó élettörténetét, és e sorsszerűség foglalja keretbe és itatja át egész életművét. Sőt, az a jelentőség, amellyel a halál eseménye a személy életét és művét felruházza, olykor el sem fér az egyén egzisztenciális drámájának határai között, túllép alkat és körülmények határán, és kiterjed a kultúra, sőt a történeti idő egész világára is: *korszakhatárrá* válik. Ahogy egykoron Puskin párbajhalála, egy évszázaddal később pedig Majakovszkij öngyilkossága vált korszakhatárrá az orosz kultúrában, úgy vált

¹ Franz Kafka, i.m. 82.l.

azzá a szovjet társadalom történetében Viszockijé a 70-es évek fordulóján. Természetesen korszakhatárrá nem a költő halálának pusztá ténye tesz egy évet (például a tragikusan fiatalon elhalt Lermontov vagy Jeszenyin halála ebben az értelemben nem vált korszakhatárrá, ahogyan nem vált a két nagy Viszockij-kortárs és költő-bárd halála sem – az emigrációba kényszerült Alekszandr Galicsé Párizsban pár évvel korábban és Bulat Okudzsaváé sok évvel később, a 90-es évek végén). Inkább azt mondhatjuk, hogy a költő halála – így Viszockijé is – akkor válik korszakhatárrá, ha a korszakot alkotó történeti-kulturális tér széthullásának fordulópontján következik be, közvetlenül a széthullás határán, amikor valami, addig csak sejtettnek-óhajtottnak a végérvényes lezárulása nyilvánvalóvá válik. Viszockij tragikusan korai halála ebben az értelemben nem csupán a költői sors egzisztenciális beteljesülésének jelentését vívta ki magának a kortási tudatban, hanem a korszakhatár kulturális jelentését is magába szívta. 1979-1980-tól, az évtizedfordulótól datálható a szovjet világ politikai és kulturális megroppanása, végelgyengülésének látványos megmutatkozása (elég talán itt hamarjában a lengyel Szolidaritás fellépésére, az afganisztáni szovjet beavatkozás kudarcára, az új amerikai katonai kihívásra, a szovjet hiánygazdaság akut válságára, a harmadik szovjet emigráció kialakulására utalni) és ettől kezdve válik feltartóztathatatlaná a birodalom széthullása is. (Nem hiába került bele a hivatalos és disszidens kultúra kettősségét felmondó 1979-ben összeállított *Metropol* című, nyomtatásban csak Nyugaton napvilágot látott vaskos almanachba Viszockij dalaiból egy egész válogatás).

Persze, Viszockij nem azért halt meg olyan fiatalon, hogy kijelölje két korszak határát, mégcsak nem is azért, mert a hatalom halálba kergette (akkor már ehhez ereje sem lett volna), hanem mert minden porcikájában lírai ember volt, aki nem csupán lírai módon gondolkodik és ír, hanem lírai módon él és hal is. A lírikus – nem mint egy irodalmi műfaj, hanem mint egy alkat és életvitel megtestesítője – az emberiség utolsó hőse, aki tettként fogja fel a költői megnyilatkozást, és élete egészét is úgy éli, mintha egy lírai vers megvalósulása lenne: maximalista módon, teljes erőbedobással, folytonos konfrontációban a csökött, megalkuvó, kisszerű világgal, megalkuvás és kibúvók nélkül, az ünnep extatikus-karneváli létmódjában, testestül-lelkestül adva oda magát a költészetnek, amely így életformájává és egyben passiójává is válik.

Viszockij – s nemcsak legendás filmszerepei és versszerepei alapján – csakugyan afféle népi hősnek, legkisebb fiúnak, szókimondó fenegyereknek számított az orosz közönség szemében: *megtestesítette* mintegy a kötetlenségnek, a semmitől nem béklyózott, rettenthetetlen szabadságnak (az oroszok ezt szabadságát – a „szvoboda”-tól megkülönböztetve „volja”-nak nevezik) azt a kamaszos szertelenségét, végletességet, robbanékonyságát, szilaj örömet, amelyet a nemzeti mitológia az „orosz karakter” legjellegzetesebb vonásaként tart számon, hol sorscsapásként, hol a sors legszebb adományaként könyvelve el, s amely a szabadság-nélküliség sok évszázados rendjének, az államgépezet racionalizáló fegyelmének mintegy ellenpólusát képezi. Viszockij, a folyton úton levő, sehol megtelepedni nem tudó „orosz vándor”, a minden parancsnak ellenszegülő, a hatalomnak odamondó, mindenkinek beolvasó, kötekedő, iszákos

fenegyerek szerepében azért is volt és maradt annyira népszerű és szerethető övéi és az „orosz egzotikumot” kereső idegenek szemében, mert *teljesen* – életre-halálra – azonossá vált a szereppel, amelyben megjelent a teatralizált élet és halál orosz színpadán. Nemcsak életbeli szerepeivel, hanem színpadi és filmes szerepeivel, verszerepeivel is. Nem eljátszotta őket, hanem *megtestesítette és megélte*: saját húsát és véréát adta ezeknek a szerepeknek, melyek végül is mindig ugyanannak a vallási töről metszett nagy orosz kulturális szerepnek – az áldozathozatal, a szenvedés általi világmegváltás archetipikus szerepének – a változatai voltak.

A lírai hős maximalizmusa felől nézve az ember nem adhatja alább a teljességnél, nem érheti be kevesebbel a tökéletes világnál, a teljes igazságnál, a kikezdzhetetlen jósnál, a tiszta szépségnél. A habitus, az életvitel és a költői szerepek szintjén ez mindig ugyanazt jelenti: egyfelől a monoton, hétköznapiágba, hazugságba, hitványságba, unalomba süppedt világ – a közöny és kíméletlenség kővilágának – szétzúzását, másfelől az ünnepet, az extázist, a játékot, a felemelkedést vagy átlépést a hazug világból egy másik, egy *igaz* világba. Az ortodox kulturális hagyomány tükrében nézve nyilvánvaló ennek – a haldokló világ végét és az új világ eljövételét sürgető – érzületnek az eszkhatologikus jellege.

A költői és az egzisztenciális hitelesség záloga ezen az alapon nem lehet más, mint maga az élet. Nem mondhat igazat az a költő, akinek élete nem *igaz élet*, márpedig ennek az a feltétele, hogy művön-kívüli élete fedésben legyen művön-belüli életével – az írás szerzőjének fikcionalizált „én”-je írása hősének fikcionalizált „én”-jével – , hogy az írás szerzőjének élete is írás, legenda, mítosz, hősköltemény, hagiográfia *legyen*. A szerző

tehát, ha lírikus, ne csak írja a verseket, hanem lírai versként élje életét is, saját életének is lírai hőse legyen, játssza el, vigye színre, akár egy műalkotást. Ez a fajta hitelesség a hősi életként felfogott élet sajátja, csakhogy életének hősi jellegét a lírai hős már csak egyetlen ponton képes megkérdőjelezhetetlenül és mindenki számára érvényesen tanúsítani: azon a ponton, ahol az élet botránya végetér – a halálban és a halállal. Ez a hitelesség mindenféle kettősségét kizár szerep és valóság, fikció és élet, szakmai és magán-szféra, írás és szerző között. Minden efféle kettősség kettőskönyvelésként hatna, ami a lírai emberre nézve szégyen és gyalázat. Nem halhat meg ágyban, párnák közt. Ha azt írja, „ott essem el én..”, akkor ott kell neki elesnie – mármint „a-harc mezején” és ő el is esik, ha nem akarja magára haragítani olvasóját, a népet és a nemzetet. Ezért is alakulhatott ki Viszockij alakja körül szinte azonnal a népi hős és a vértanú kultusza, függetlenül attól, hogy ez aztán – a piaci tömegkultúra viszonyai között – pillanatok alatt fokozhatatlan giccsbe, a lírai hős ikonja üres bálványképbe, a katasztrófális ember riasztó és nyugtalanító élete a sztár áruképébe csapott át.

Mert valóban két Viszockij van: egy hamisított – a giccskultúra olcsó másolataiba dermedt, esztrádosított és kommercializált – és egy hamisítatlan Viszockij. A másolat és az igazi. Egy hitelteleníthetetlen és egy velőtrázóan hiteltelen. Nem könnyű azonban a másolatok szaporodó tömegével szembeállítani az igazit. Mégpedig azért nem könnyű, mert Viszockij dalai leválaszthatatlanok a szerző hangjáról, gesztusairól, mimikájáról, egész színészi habitusáról, tényleges, egyszeri élete folyamatáról. Nem szövegversek ezek, nem kinyomtatásra szánták őket, hanem előadásra. Nem a némán olvasó szem számára íródtak, nem is

eszerint vannak megformálva. Ebben az értelemben a szövegvers-költészettel nem is lehet összemérni őket. Összemérhetőek viszont a szövegvers előtti – a dallamhoz, énekhanghoz, lanthoz, fuvolához, dobhoz, gitárhoz kötött – ókori görög lírával, a vágáns dalokkal, a trubadúr költészettel avagy a falusi és városi folklór műfajaival, a romáccal, tolvajdalokkal, a kikötői folklórral, a görög rebetikával és természetesen a francia chansonnal. (Nem hiába fogadta az orosz bárdokat – Okudzsavát, Viszockijt, Galicsot – éppen a francia közönség a lelelkesebben, amikor a 70-es évek végétől kezdve nagyritkán kiutazhattak az országból. Viszockij alighanem legszebb és legautentikusabb dupla lemezalbumát is Franciaországban készítette el.) Nem rossz, gyöngye, majdnem-jó szövegversek gyűjteménye tehát Viszockij dalköltészete. Ezek egyszerűen *énekelt versek, dalok, nem pedig szövegek*.

De ez a dolognak formai része csupán. A mód, ahogyan Viszockij újra meg újra – magánlakásban, klubban, utcán, pódiumon – megszólaltatta verseit, nem szövegversek sajátos szerzői interpretációja vagy színészi előadása volt, hanem egyedüli létmódjuk. Viszockij mindannyiszor – ott és akkor, megismételhetetlenül egyszeri módon – mintegy hangjával, mozgásával, pusztán jelenlétével „írta” őket, mindenki előtt és mindenkivel együtt. Az ilyen műalkotás, akárhányszor realizálódik is, mindig egyetlen példányban létezik csupán. *Elvileg* sokszorosíthatatlan, mert leválaszthatatlan a szerző hangjáról, testi-lelki jelenlétéről, a műalkotás-esemény egész atmoszférájáról. Ha tehát a szerző fizikai értelemben nincs többé, akkor bizonyos értelemben mű sincsen. A lemezek, a kazetták ebből a szempontból csak tanúsíthatják, hogy itt és itt, ekkor és

ekkor megtörtént a csoda, de többé – a mechanikusan ismétlődő lejátásások végtelen sorozatában – már nem hozhatják létre azt. Ahogyan egy színpadi mű előadása is leválaszthatatlan bemutatásának egyszeri: akárhány előadásban realizálódik is, minden egyes esetben egyszeri és megismételhetetlen módon. Ez az, amit semmiféle módon nem lehet képre rögzíteni, nem lehet lefilmezni anélkül, hogy a technikai rögzítés eredményeként előálló képben többé-kevésbé ne számolódna fel a színházi előadás közvetlenségében realizálódott műalkotás és ennek élménye. A technikai felvétel legfeljebb dokumentálhatja egy-egy nagyszerű előadás tényét, de éppen a műalkotás egyszeriségében feltáruló esztétikai hatását nem rögzítheti.

A színházi előadás *esztétikai méltósága* az életesemény közvetlenségével megvalósuló műalkotás egyszeriségében és rögzíthetetlenségében rejlik. Hasonlóképpen az a fajta lírai költészet, amelyet Viszockij dalai is reprezentálnak, visszavonhatatlanul be van zárva a személyes jelenlét egyszeriségébe, az életesemény közvetlenségébe, leválaszthatatlan az eleven hangról és a hang az eleven személy testi és szellemi jelenlétéről. Úgy látszik, a színjáték és énekköltészet – ebben a tekintetben egyként – *technikai rögzíthetetlenségükkel* vallják meg közös rituális eredetüket és ennek elpusztíthatatlanságát. Innen nézve Viszockij kivételes színészi tehetsége és kivételes dalköltői életműve elválaszthatatlanok egymástól. Mindkettőben ugyanaz a mimetikus tehetség nyilatkozik meg. A mímus a kulturának ahhoz a legősibbnek mondható rétegéből származik, amelyben a megörökítés és hagyományozás munkáját a rítus és nem szöveg végezte. Ez az oka annak, hogy a rituális ismétlésre épülő színházi

és általában mindenféle előadói kultúra emlékezete „nem jó”: nem tudja megtartani a művet, mert nem rögzítheti tulajdonképpeni megjelenésmódját, rögzítése során kihullik belőle a lényeg: a személy eleven hangja, hús-vér jelenléte, valóságos élete. Az efféle hanggal és testtel, élettel és halállal írt költészet *esendősege* – különösen a halhatatlanságra törő szövegvers sima és hűvös dologiságának háttere előtt – kirívó, egyszersmind azonban nyugtalanító és fájdalmas is. Hiszen ma már a rítus nem lehet a kulturális emlékezet alapja, legfeljebb magánrítusként (hóbortként) vagy művészi rítusként (formaként) képzelhető el. Mindenesetre, ha szöveggént nem rögzíthető az igazi Viszockij, akkor fenntartására nincs más mód, mint a rituális ismétlés, mégha csupán esztétikai értelemben is. Aki tehát ki akarja ragadni Viszockij dalait a mechanikus ismétlés, a technikai rögzítmények, az élettelen másolatok világából, annak magának is Viszockijjá kell válnia. Nem abban az értelemben, hogy utánozza őt – Isten ments! –, hanem abban, hogy követi őt hang és szöveg, test és szellem, élet és költészet valóságos és igaz egyesítésében. A rögzíthetetlenségben. Az élet rögzíthetetlen. Minden rögzítése – halál.



