



SZIGETI LAJOS SÁNDOR

(De)formáció és (de)mitologizáció

BAKA ISTVÁN ANGYALAINAK TÜNDÖKLÉSE (ÉS BUKÁSA?)

Az angyal motívumra – mint kompozíció-meghatározó képzetre – épülő Baka-versek közt jelentős szerepe van a Mészöly Miklósnak ajánlott *Képeslap 1965-ből* címűnek, mert egyrészt összegzi, szintetizálja benne az addigi formációkat, másrészt viszont olyan új elemek (deformációk) is megjelennek már benne, amelyek ettől kezdve jellemző fogják egy idevonatkozó új típusú vers sajátosságait. E versben ugyanis a költő visszatér az álom és egyúttal a művészet megtartó világába, amelyben együvé sorolhatók, sőt ültethetők azok, akiket Szekszárd éltetett, akik e város transzcendens létét adták: „– újra tó a Csörge-tó // halott vizének jégkérgé alatt, / a régi házban verset ír Babits, / Liszt zongorázik Augusznál, s szikáran / ülsz a sarokban s hallgatod te is...” A három pont több mindent megenged e szövegvilágban: azt is, hogy amint számos versében Baka maga is asztal melletti vendéglétként képezi meg a saját sorsát, hogy időjátékaiban maga is jelen van a Liszt-koncerteken, azonban itt nem ez történik, hanem egyszer csak vége a vers egyik idejének, hogy átléphessünk egy másikba, ugyanis a vers – címe szerint – abba az esztendőbe vezet vissza, amelyhez – a visszaemlékezők által megerősített módon – Baka István költői indulása köthető; a szerző tehát, mintegy játszva az idővel – 1990-ben született a vers – visszamenőlegesen is, mégis bekapcsolja magát az akkori irodalom véráramába: „Nem tudok rólad, félig tiltva vagy, / és nem tudom még, hogy Te vezeted / a leforrázott égi sereget: / megrontott mézü múlt napok hadát, // de már előre megmosolygód a / *Megbocsátás* suta őrangyalát.” Az idővel való játék átlátható: a képeslap idejében a költészetbe éppen csak induló Baka valóban nem nagyon tudhat Mészöly Miklósról, hogy tiltva van, azt is csak későbből vetítheti vissza, mindenesetre Mészölynek ekkor valóban csak meséi jelennek meg (mint a szerző maga mondja: kicsiknek és nagyoknak) a Móra Könyvkiadó gondozásában *Az elvarázsolt tűzoltózenekar* címmel, a „félig tiltva vagy” igazsága pedig abban nyilvánul meg, hogy ekkor *Az atléta halála* a kultúrpolitikai körülmények folytán nem magyarul, hanem franciául jelent meg először, de éppen 1965-ben (!), itthon egy évvel később látott napvilágot a regény. A kurzívan szedett *Megbocsátás* című, a vers befejezésében – erre fut ki a mű – említett kisregény pedig jóval, közel húsz évvel későbbi, hiszen 1984-ben jelenik meg önálló kötetként. A vers értelmezéséhez sokban hozzájárul a kisregény ismerete, az például, hogy a benne megformált történet is a múlthoz és a régi Aliscához kötődik, vagy az, hogy Mészöly érdeklődése az ekkor (tehát a nyolcvanas években) írt műveiben térbelileg a Dél-Dunántúl, illetve Szekszárd felé irányul, mind mélyebb rétegeket tárva föl annak történetéből. Ez azonban önmagában még kevés ok és magyarázat arra, több lehetséges Mészöly-mű közül kitüntetetten miért éppen erre hivatkozik Baka István. A lehetséges válaszok egyike újabb intertextuális értelmezést ad, hiszen maga az elbeszélés-cím értelemszerű magyarázatot nem kap egyetlen epizódban sem, de a keresztyén erkölcs központi kategóriáját idézi, és az alapima *miké*

pen mi is megbocsátunk részletét aktualizálja.¹ Baka István verse, mint láttuk, úgy épül föl, hogy a Mészöly-mű még meg sem született e „képeslap” idejében, a Baka-líra is éppen csak születőben van, a *Képeslap* megírásának ideje (1990) szempontjából azonban a *Megbocsátás* előszövegnek tekinthető s mint ilyen, struktúraépítő funkciót kap egy közös irodalmi és kulturális forrásvidék már megvalósult és beépített tárgyaként, ahogy Liszt és Babits is részeseivé válnak a hagyomány Baka István-i teremtésének és átértelődésének, illetve magának e folyamatnak, amely e szöveggöztiséget létrehozva mégis saját szuverén mozgást, önálló létet kap, amelyben – kulturális-irodalmi emlékezetéről, (bizonyos értelemben) kultuszeremtésről lévén szó – egy lehetséges világ jön létre, amelyben Baka Mészölye vezeti az angyalokat, saját alkonyt idéző költői képére visszautalva: „a leforrázott égi sereget”, amely a vers kompozíciójának, címének megfelelően szintén idődimenziót kap s lesz „megrontott mézü múlt napok hadá”-vá, hogy így immár logikusan vonhassa maga után mind a megbocsátást, mind pedig a fölötte való kontempláció beláthatóságát, ami mögött ott van annak a bizonyága is, hogy ezt „hőseivel” (választott elődeivel) az író/költő meg is teheti. A Baka-versben az angyali világ ráadásul olyan értelemben is jelenti a múltat, hogy az egyúttal a gyerekkor visszavágyott ideje és tere is. A verszárás összevonja a két transzcendenciát: azt, amelyben az angyalok a közvetítő lények Isten és ember között és azt, amelyet egy másfajta teremtés: a művészi jelent. Hogy a megbocsátás szólhat magának a mindenkoron leélt életnek, az egyéni-egyedi emberi sorosoknak, benne a szerzőinek is, hogy tehát a Baka-vers megengedi a keresztényi értelemben vett bűnbocsánatot is (sajátos értelmezésben persze), azt megerősítheti az, hogy a *Képeslapot* a költő már eredetileg is a *Farkasok órája* ciklusba helyezte (kötetbeli megjelenéseikor pedig mindannyiszor változatlanul ott is hagyta), s a cikluscímadó verset is hasonlóan, liturgikus fordulattal, illetve annak parafrázálásával fejezte be: „Felébredek. / Már hamujába roskad / az éj. / Uram, irgalmazz farkasodnak!”²

Fontos helyet foglal el Baka angyalversei közt a Mészöly Miklósnak ajánlott *Képeslappal* egy időben írt *Órökség* című is, mely tulajdonképpen egyetlen ötletre épül, azonban olyanra, amely évszázadok filozófiai gondolkodását és legújabbkor Nietzschei tagadását is magában foglalja, mégpedig oly módon, hogy a Teremtőt, pontosabban maradékát képezi meg a mű. A „meghalt az Isten” tételét a Baka-vers úgy értelmezi, hogy már teremtésünk egyúttal az Isten pusztulását, halálát jelentette s mi élők – földi és égi világ egyaránt – belőle, testi-lelki mivoltából lettünk, vagyunk s még ma is ő éltet bennünket: „Lágy részeit az angyalok lerágták” – hangzott az első sor, jelezve, hogy a teremtőhöz legközelebb lévő lények nyerték a legtöbbet az Úr testi mivoltából is, nekünk, embereknek csak a hatalmas váz maradt, ebből képződött a bennünket körülvevő világ: „meszes-fehér koponyaként borul / reánk az égbolt, és szemüregén / hol nap süt át, hol ólom-hold vonul”. Ebben, az Isten emberi fogalmaink szerinti földi maradványaiából létrejött univerzumban élünk, mint „korhadó világban”, ahol mindennek logikus magyarázata van: „fogaiból bányászva érceket” biztosítjuk a magunk létét, miközben nem is tudjuk, „hogy e koponya kié”, a platonikus meggondolást is kifordítja a költő, amikor azt mondja: „s nem sejtjük, hogy csak vágyak, érzetek / voltunk: Teremtőnk gondolatai, míg élt”, mára azonban a végtelen egész is csak az ő nemlétét hordozza: „lecsupaszodott / Tejút-gerince, s éles csontszilánkok / a fosz-

¹ Vö. Thomka Beáta: Mészöly Miklós. *Kalligram*, 1995. 88.

² E dolgozat része egy hosszabb tanulmánynak. Az első részt az *Új Duna* 1998. 7. közli.

for-villogású csillagok”. E parazitalétet is az Isten irányítja ugyan, de az is csak furcsahalvány követése lehet az örökül hagyottnak: „s agyveleje, mely szétfolyt, elrohadt, / hajnalban a talajból felszivárog, – / eltévedünk ködgomolyaiban”. Vigasztalóként akar szólni vajon a zárószakasz? Nem tudjuk, mindenesetre fontosnak véli a szerző – keretet is adva versének – újra tudatosítani, hogy az isten testén való osztozásban (lásd József Attila!) jelentős szerepet kaptak az angyalok is: „élősködünk, s nemcsak mi, ámde fenn / az angyal-regimentek is, – miénk lett / a bomló, édes, rég kihűlt tetem, / Zabáljuk hát, míg át nem jár a méreg.” Az egész vers egy *trouvaille*, de marad energiája a műnek a poén létrehozására is: az utolsó szó, a méreg azonban csak első olvasásra hőkent meg bennünket (Isten mint méreg? Isten mint halál?), valójában hihetetlenül logikusan következik az egész képből: hiszen egy holt tetemből táplálkozunk, amely mint ilyen halált hordoz magában, halálával életet (és halált is) adva úgy, hogy pusztulásából végső soron a mi pusztulásunk lesz. S ha már poénról volt szó, még ezt is megtétezi Baka azzal, hogy versét milyen ciklusba helyezi. Ez az első vers *Az apokalipszis szakácskönyvéből* című ciklusban, ahol a címadó triptichon is hasonló képzetekre épül, különösen a második darabja, amelyben újra szerephez jutnak az angyalok: „Zörög a fény, az égi sztaniol. / Bontogatják a megvasodott / bonbont – a Földgolyót – az angyalok, / nyáluk csurog, s kiálszik a Pokol // egy percre, – ámde máris újralobban / s cukortól kéken ég a kárhozat / (mint akta új lapján az áthozat), / olt s szít az édes nyál, ha tűzbe pottyán.” Ellentétei e versek azoknak, amelyekben az Isten vagy az istenek mintegy felzabálják az embert, egy egyetemes étlap kínálataként, mint a *Szatur-nusz gyermekei* látomásában vagy a „szakácskönyv” első darabjában, amely felépítésében az *Örökségre* emlékeztet, hiszen itt is „az Isten téli szájában megyünk”, itt is „homorún borul fölénk, mint szájpaddás, a menny”, a különbség azonban jelentős, mégpedig az, hogy itt nem mi osztozunk az Isten testén, hanem épp mi vagyunk az „ínyencfalatok”. Mindehhez hozzátehetjük, hogy egy sajátos intertextualitás nyomait itt is felfedezhetjük: Baka minden bizonnyal akkor találkozhatott e képzetekkel, amikor Bellmann fordított – és teremtette meg közben egyik nagyon sajátos alteregóját: Fredmann –, minden bizonnyal a svéd költőt olvasva és „tolmácsolva”, rajta keresztül (is) megismerked(he)tett az óészaki eredetmítosz, a skandináv mitológia idevonatkozó metaforakincsével: a mitologikus és hősi énekek világával, a *Grimm-énekekkel*, amely szerint Ymir óriás a világ első emberszabású őslénye, leszármazottai az az istenek: Odin, Tór, Loki (hasonló elképzelésekkel más – déli és keleti – mitológiákban is találkozhatunk). A skandináv mitológia szerint Ymir feláldozásával, testének feldarabolásával jött létre a földi világ (leszármazottai áldozzák fel). „Ymir húsából / hasították a földet, / véréből vették a tengert, / hegyekké csontját törték, / hajából csomóztak erdőt, / eget koponyája kerít. // Szempilláiból alkották / a szíves hatalmak Emberhont / az emberfiaknak, / háborgó felhőket / habartak agyvelejéből, / létével lettek mindenek.”³

Mindez talán elfogadható, csakhogy fölmerül a kérdés: érvényes lehet-e ez a Baka-versre is, hiszen az *Örökségben* a keresztény Isten képzeje jelenik meg. Az elsők, akik „áldozatnak” tekintik az Urat, éppen a keresztény mitológia közvetítő lényei: az angyalok. Ne felejtjük el, hogy ha nem is ilyen formában, de a keresztény hagyomány-

³ Edda. Északi mitologikus és hősi énekek. Szerk., nyersfordítás N. Balog Anikó, Ford. Tandori Dezső. *Európa*, 1985. 40–41. vers. – A helyre doktorandusom: Újvári Edit hívta fel a figyelmemet.

ban is megjelenik a kozmikus ember, igaz, nem csupán mint a kezdet, hanem mint a teremtés, az élet végső célja. A Biblia szerint az ember Isten másaként teremtett: „Isten újra szólt: Teremtsünk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá” (Ter 1,26), a mikrokozmosz és a makrokozmosz, vagyis Isten és ember párhuzama tehát itt is megvalósul, azaz itt is szerepelhet az ember a kozmikus kapcsolatok csomópontjaként, a kozmikus ember modellje itt is ismeretes, gondoljunk csak arra, hogyan ábrázolja Leonardo da Vinci egy körbe és négyzetbe rajzolva az ember és természet, a mikrokozmosz és a makrokozmosz összefüggését (ld. test és hús). A középkori európai gondolkodásban is fontos helyet foglal el a szervanalógia, amely a társadalom felépítését állítja párhuzamba az emberi test felépítésével, Pálnak abból a gondolatából indulva ki, amely szerint az egyház Krisztus teste, az egyház feje pedig maga Jézus. Hozzátehetjük, a kabbalista hagyományban Ádám a teremtés pillanatában óriás volt, teste a földtől az égig, északtól délig, kelettől nyugatig ért, vagyis kozmikus természetű volt, Isten később zsugorította össze, a kabbala szerint Isten végtelensége a „bölcesség 32 útjában” fejeződik ki (a tíz szefirotban és a héber ábécé 22 betűjében), a szefirotok egy-egy testrészt megfelelt. Hamvas Béla így foglalja össze a kozmikus ember ősi hagyományokban megjelenő szimbolikáját: „Az első ember a világ ősi alapformája volt. Kozmikus jelenség. Őslény, akiben az isteni származás világos tudata élt. Az ősi ember a homo aeternus, az örök ember.”⁴

A Baka-életműben ezt követően – érthető okokból hosszú időn keresztül – nem vagy alig találkozunk a motívummal, mégpedig azért, mert ezután írja meg Baka a Pehotnij-verseket, pontosabban fogalmazva: a Pehotnij-füzeteket, hiszen az első füzetben található régebbi versek is (1972 és 1990 közöttiek) állította össze a költő), a második füzet pedig már tudatosan épül az eltávolításra, az újabb alteregó-keresés szándékára, következésképpen ha azt mondtuk, hogy az angyal motívuma-metaforája kifejezetten személyes képzet, nem egyszer a lírai én gyerekkorába vezet vissza, logikus, hogy amikor – a szerzői szándék szerint – egy önmagától eltávolított világba kényszeríti magát, akkor e személyesség jegyei háttérbe szorulnak. A Pehotnij-versek – jöhetnek, a Baka-költeményekben, mint láttuk, nem érvényesül egyfajta időbeli linearitás – a *Raszkolnyikov éjszakái* és a *Testamentum* között feszülnek mint végpontok, legyen bár szó – szinte kivételesen – biográfiai, kronológiai vagy épp a metaforikus képzetsor, a demitologizációs folyamat kezdő- és végszaváról. E füzetekben, ne feledjük, a felszínen mégiscsak Oroszországban vagyunk, még akkor is, amikor a „birodalom” költőjeként, a mindannyiunk sérelmeit megfogalmazó szövegekben egy teljesebb – a magyarságot, annak minden birodalmi kínjával együtt is beépítő – kelet-európai világot jelenít meg a költő, logikus tehát a kérdés: mit is keresne itt az angyal bármily funkciójában is. Nem is nagyon jelenik meg, ha mégis, részben visszautalásként, részben az adott világra jellemző módon: az első füzetben egyáltalán nincs jelen, a másodikban egyszer, a harmadikban pedig mindössze kétszer és az sem véletlen, hogy hogyan: a *Leningrádi estében*, ahol – mint a korábban idézett versekben is láttuk e megközelítést – „egy égi szá” jelenik meg, csakhogy itt „jelmondatot böfög”, hiszen itt egy olyan „kis” világban vagyunk, ahol automatikusan tudomásul vesszük, hogy ami fémjelzi a környezetet, az nem más, mint egy „Lenin-ikonosztáz a tér fölött”, egy ilyen világban az Isten- és emberlét között képződött metaforikus átmenet is csak holmi lá-

⁴ Vö. Hamvas Béla: *A Vízöntő*, 21. = Láthatatlan történet. Ld. Még Hans Biedermann: Szimbólumlexikon. *Corvina*, 1996., ill.: Szibólumtár „Kozmikus ember” címszava.

tens, kifordított üzenetként lehet jelen csupán, nincs (nem lehet) építő, áthidaló, egyáltalán: létet mutató funkciója, úgy jelenhet meg – logikusan –, mint utalás valami másra, valami itt létezhetetlenre, de (torzult formájában) mégis szükségszerűen, törvényszerűen jelenlevőre: „S az utcák orrlíkát átjárja a / Felhő-pelenkák angyalhúgyszaga.” S ez a vers zárórémája: poénja. S ha mégis megjelenik az angyal, mert nem tehet mást, még ebben a – neki idegen – világban is meg kell jelennie, akkor tulajdonképpen mégsem ebben a kézzelfogható, mint kiderült, tehetetlenülését és lehetetlenülését súlyozó környezetben ad létformát magának, hanem – mint a Mészölynek szóló képeslapon láttuk – átgázol a lehetséges világba, hogy egyáltalán valamilyen formát legyen képes adni önnön mégis-létének, még egy ilyen világban való létformájának is, hiszen muszáj megjelenie.

Az angyalnak ugyanezt a tehetetlenségét, tétovaságát mutatja a *Szentpéterváron újra* című vers, melyben maga a lírai én – persze Pehotnijként – veszi magára a cselekvés-képtelenség kívülről is rákényszerített (részben az orosz hagyománynak is megfelelő gogoli) köpönyegét: „megdermedt lábam haza nem találhat”, együvé téve az orosz kultúra és a magyar kiégettség időszakának mentalitását, hogy valamiféle tiblából bizonyosságot mégis kereshessen e valahova – nem akárhova – partra vetett figura, aki Pehotnij álarcába öltözve egyszerre sok mindent ölel magába. Ezt a tétovaságot mutatja az íge, a „lépegetek”, amely szerint minden cél és irány nélküli cselekvésről van szó, azonban így folytatódik: „de máshová” s hogy többé-kevésbé világos legyen, egyáltalán hova lehetséges e mozgás, hamarosan kiderül, hogy mint lehetséges világról, nem lehet másról szó, mint arról, amelyről már beszélt a költő a „képeslapon” is, tehát a művészi transzcendencia világáról, ahol, minden börtönök ellenére találkozhatnak e „világ” lakói, ez az a „más” világ, amelybe belépni egyrészt szükségszerű, másrészt egyáltalán a lehetőségek lehetőségét jelenti, ezért mondhatja a szöveg: „Lépegetek de máshova oda”, azaz hirtelen egy olyan univerzumba lépünk át, amelyben a világi-mindennapi-politikai (stb.) irányítás nem működik, egy önálló létet – *másik létet* – élő világ ez, olyan, mint volt a *Képeslapon* is, ahol Liszt, Babits, Mészöly és – tán a szöveg sugallata szerint is(!) – Baka is egy asztal mellett ülne, olyan világ tehát, „hol Mandelstam lohok telefonálgat / S ír konyhaasztalán Ahmatova.” Itt nem lehetetlen tehát, hogy valahol és valamikor – a bahtyini időtér (kronotoposz) koordinátái közt megvalósuljon egy századvégi időtlen orosz kulturális képzet, amelyben végre – e hely adta szükségszerűségnek megfelelően – megjelenik – ha inkább csak a zene, a képzőművészet és az irodalom adta lehetőségként is csupán, de mégis – a motívum, még ha egy szerelmet csöndesen illető mivoltában is, így: „A zöld szalonban tea gőze terjeng / Szivarfüst-felhőn *puttó* könyököl”. A szerelem pufók angyalának hirtelen megjelenése inkább egy franciás budoáros lexikonkép némi iróniával is felkent megjelenítését mutatja, semmint hogy korábbi funkcióiban látnánk viszont a képzetet, az már más kérdés, hogy a kis Amor – mint rekvizitum – megformálódásakor hogyan jelenítetnek meg a korszak – nem véletlenül – megnevezett költői, a maguk előképével egyetemben, iróniával számúzva minden orosz irodalomismeret és -történet patetikusságát és emelkedettségét: „Előszobából sárcipőt levette / Blok lép be és a kerevetre dől”. Egész eddig azt hihetnénk, valamilyen többé-kevésbé új orosz költészettörténetet írunk (a vers szerzőjével közösen egyébként, legyünk őszinték, végső soron ezt is tesszük), valójában azonban többről és másról is van szó és pedig arról, hogy itt a korábbi kánonok, sőt a politikai-kultúrpolitikai szempontok szerint felépített „hivatalos” irodalomtörténet-létből eddig hiányzó szerzők jelennek meg a maguk legtermészetesebb módján, egy

Baka-kánon alakításában, mint akik hovatovább hivatalosak erre a – Baka István szervezte, versében természetessé tett – tea-partira, amelyen joga van bárkinek megjelenni. Utólagos kérdés csupán az lehet, kinek engedi meg – s ez már valóban minőséget jelent –, hogy megmutassa itt magát: „A zöld szalonban tea gőze terjeng / Szivarfüstfelhőn puttó könyököl / Előszobából sárcipőt levetve / Blok lép be és a kerevetre dől / Hodaszevics heringgel a kezében / Csúszkál a járdán Puskinról motyog”. Fent és lent világa találkozik e versben is, mégpedig úgy, hogy amit eddig láttunk, az – mint transzcendencia – álomnak minősül és szembesül azzal a lehúzó „valósággal”, amelyben „megindulnak Kronstadt felé a jégen / Végső rohamra a bolsevikok”. Nem véletlen, hogy a Pehotnij-füzetek végpontjaként megformált vers sem tud más *Testamentumot* hagyni, csak olyat, amely szerint halála után sem kíván a költő alteregója – itt logikusan: dvojnyikja – e vidéken kapni helyet: „Ha meghalok, a nyirkos pétervári / Talajba engem ne temessetek!” A minden mindegy végzetes megjelenítésében el tudja fogadni az olvasó, hogy a lírai én olyan élethelyzetben van, melyben a vágy szinte szükségszerű: „Burok-koporsó rejszen embrióként! / Gyökér-köldökzsinór köt össze itt / A Föld-anyával, – szívom majd a hólét: / Vérét az Utolsó Ítéletig.” S ha már megjelenik a bibliai végítélet, azt váránák, hogy itt megtörténik valamiféle kilépés e világból, Bakának azonban erre is van válasza, ismét megjelenítve a minden mindegy relativizálását, mégpedig azt is úgy, hogy szükségszerűen maradnunk kell birodalmi meghatározottságunkban, még ha ez másban nem, csupán az alternatívában jelenik is meg: „Angyalkürt ébreszt vagy az Auróra / Ágyúszava, mindegy lesz énnekem, / S az is, hogy mennybe szállok vagy pokolra / Taszít alá közömbös végzetem.”

A betegség és a halálközelség tudatában, amikor szükségszerűen személyesebbé lesz a költői gondolkodás is, gyakrabban jelenik meg, még a látszólag távolító költeményekben, az orosz kódot mutató művekben is, a motívum, így például a *Változatok egy orosz témára* címűben, ahol megpróbál a költő a választott mottó szerint tudatosan beöltözni az 1989-ben elhunyt Arszenyij Tarkovszkij értelen énjébe. A Tarkovszkijtól kölcsönzött sorok így szólnak: „Én az vagyok, ki élte századát, / S nem én volt...”, Baka a *Testamentumra* emlékeztető módon ezt magára vonatkoztatottan (is) egy álom részeként formálja meg, melyben a létező világot a látomással váltaná fel, már itt meg- és felidézve a betegség- és haláltudat kifordított teremtő szándékát: „Én az vagyok, ki nincsen is talán, / Egy álom – mint egy asszony – oldalán / Elnyúltam egyszer, és azóta várom, / Hogy a való helyére lépjen álmom.” Ez is deformáció: egyszerre szól Tarkovszkij és a maga nevében is, kifordítva ugyanakkor József Attila gyönyörű sorait, melyek szerint „nem volna szép, ha égre kelne az éji folyó csillaga”. A második szakaszban derül ki, hogy álomként az életen túli, az élet fölötti létet – a halálon túlit, ha tetszik – próbálja versben megélni és nem „egyszerűen” „csak” emberi méltósággal elfogadni (pedig már az is hatalmas küzdelem eredménye lehet csupán, gondoljunk Babits *Balázsolás*, de még inkább József Attila *Talán eltűnök hirtelen* című művére!), itt azonban másról van szó: a Baka-vers megemeli a halált, az élet fölé helyezi, kifordítva ismét a platonai tételt is: „Én az lennék, ki nincs, de léte több, / Mint bárkié a létezők között, / Mert *vanni* könnyű – *lenni* nehezebb / Léleknek, földi árnyképek felett.” E szakasszal, de különösen zárósorával visszautal a *Caspar Hauser*-re („a tömlőc jó volt vaknak lenni jó volt / én nem tudom ki volt ki engemet / kiragadott a semmiből a jóból / hogy árnyak közt mulandó árny legyek”), hogy azután a szonett sextettje egy olyan helyre költöztethesse a lírai ént – ismét egy játék a dimenziókkal –, ahol lélekké lehet, még ha e léleklét csupán arra szolgál is, hogy díszleteként a menny világa jelen-

hessék meg, s vele nem a halál, hanem az elnyugvás, a békés – bár egyúttal a súlyos betegre jellemző lemondó, apátias – belenyugvás a várható elkerülhetetlenbe, amelyben a metaforába a betegeket óvó-vigyázó ápolónővérek emelkednek meg, válnak transzcendens lényekké, a „létel” tehát folytatódik, de immár odafönt, az égi világban, amely a betegségből való kilábalást és a betegség súlyosbodását egyaránt hordozza, hiszen hittel szóló szavai kapnak némi palinodikus (sőt katatimikus – önbecsapó –) jelleget, a zárósorok azonban visszarántanak az egészen valóságosnak látszó kórházi körülmények közé: „Hol angyalok kötöznék át sebem: A kék csempéjű égi kórterem / Vasrácsos ágyán volna jó örökre // Elszenderedni és aludni csak, / Gyógyulni fény-infúzióba kötve, / Míg mint a var pereg le napra nap.”

A *Gecsemáné* ciklus címadó versében már az előbb említettek jegyében nyilatkozik meg a költő, aki a korábbiakhoz mérten tudja: „Borok virrasztják át az éjt velem / Szemem csak félig hunyva álmokat / Nem álmodom de látok jó előre / Mindent amíg a vaksötétbe nézek”. Ebben a tagadott álomlétben lesz értelmessé egy olyan lehetséges világ megteremtése, amelyben a bibliai értelemben vett Jézus, az Isten fia a maga nagyon is emberi érzéseivel, halálfélelmével küzd és – megerősítve az Atya akaratával – aláveti magát kiszabott küldetésének, csakhogy mindezt olyan módon látjuk viszont, hogy a lírai én nem egyszerűen párhuzamot, hanem ellenpontot teremt a klasszikus jelenetben. A vers egy többszörösen összetett mondatot mutató párbeszédében egy Istennel folytatott – helyenként Jónás perlekedésére emlékeztető – vitát szólatalt meg, amelyben az Úr hallgat ugyan, de rendíthetetlen némasága minden szájába adott szónál (ha ezt tette volna a költő) nagyobb erővel fejezi ki végtelen hatalmát és akaratának megdönthetetlenségét. A vers mindezek ellenére (vagy mindezzel együtt) imaként is értelmezhető, de nem az Atya akaratába belenyugvó Istenfiúé, hanem a titán kiáltása az Úr arcába: nem bűn vagy istenkáromlás, hiszen ugyanúgy, ahogy a görög hőroszok tettei, ez sem tudatos protestálás, hanem a létezés szükségszerű velejárója s mint ilyen, nem morális kérdés, annak ellenére sem az, hogy a hübriszt a görög istenek sem hagyták megtorlás nélkül, ám a büntetés tudata nem befolyásolta a tettet. (Mindez annak ellenére is igaz, hogy az elbizakodottság értelmében vett hübrisz a tragikus vétség fogalmával kapcsolódott össze s az újkori tragikumelméletek – abból kiindulva, hogy részvetet csak alapjában vétlen hősök iránt érezhetünk – összemosták a hübrisz és a hamartia fogalmát.) A *Gecsemáné* szerzője felveszi ezt a magatartásformát, mellyel nem saját honnanjöttiségének megfelelően viselkedik, ugyanis Istennel hadakozik, Istent perli ember létére. Csakhogy ne feledkezzünk meg arról, hogy nem egyszerűen emberként, hanem ráadásul költőként teszi ezt, azt is mondhatnám persze, hogy egyúttal az Evangéliumot átíró olvasóként/költőként, tehát nem a teológiai hermeneutikának az alapképlete szerint, amely nem más, mint a kinyilatkoztatott szöveg (a *Szentírás*) tekintélyének és az Írást értelmező ember engedelmisségének szembenállása. Jaus e feltevésének megfogalmazásához E. Fuchs következő gondolatához megy vissza: „Annak, hogy egy szöveget Verbum dei-ként értsünk, sajátos premisszája van: a hit álláspontján lévők számára a szöveg »megszólítás-jellegű« s a megértő én »eleve megszólított én«.”⁵ A teológiai olvasattal szemben (amely szerint az ember rendeltetése, hogy válaszként létezzen) az esztétikai tapasztalat éppen az ellenkezőjét fogalmazza meg, mint a Gadamerrel vitakozó Pannenberg is tette: „Csak a kérdező ember számára vá-

⁵ E. Fuchs: Hermeneutik. 1958. 133. Id. H. R. Jaus: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main, 1982.

lik kérdése a szöveg, magától nem az.”⁶ Mártonffy Marcell szerint a párbeszéd-metafora Gadamer Igazság és módszer című könyvének közvetítésével vált a hermeneutikai gondolkodás szemléleti alapjává, az írásokkal való foglalatosság természetes közege azonban kezdettől fogva az Ige szabad és teremtő – dialogikus – befogadása.⁷ Baka versében e dialogikusság, sőt a szembehelyezkedés is nyomon követhető, mégpedig annak sajátos intertextualitásában, illetve a megjelenő deformációkban, a vers részleteiben és makrostruktúrájában is: deformált szimbólum az *ujj*, a *bor*, a *pohár* motívuma s maguk a bibliai idézetek is: „Már évek óta csak búcsúzkodom / S még mindig itt vagyok tréfálsz velem / Hogy annál jobban megalázz Uram / Te azt hiszed hogy végül elhiszem / Meg sem halok s megint nyugodtan alszom / És akkor de csak akkor ujjaid / Egyetlen pöccintésével a férgek / Közé parancsolsz hát nem hát nem / Nem ejtesz át ily könnyen a bőrröndöm / Becsomagolva és lezárva áll az / Ajtóm előtt rég útra kész vagyok / Borok virrasztják át az éjt velem / Szemem csak félig hunyva álmokat / Nem álmodom de látok jó előre / Mindent amíg a vaksötétbe nézek / Látlak ahogy Te engem sohasem / Mert mit is lát aki maga a Látás / S tudom nem múlhat tőlem e pohár / Kitépem hát az angyalod kezéből / Magam hogy mégse úgy legyen ahogy Te / Akarod hanem ahogy én ahogy / Én akarom én akarom Uram.” Mint látható, nem lehet a szó eredeti értelmében vett imáról beszélni, pedig a vershelyzet önmagában még megengedné, hiszen akkor és ott kezdődik, amikor az evangélium így szól: „Akkor elméne Jézus velök egy helyre, amelyet Gecsemánénak hívtak és monda a tanítványoknak: Üljetek le itt, míg elmegyek és amott imádkozom.” (Máté, 26: 36) Mégsem ima a szöveg, mert bár a költő felveszi ugyan a krisztusi képzetet, a deformációk másfelé mutatnak. Az *ujj*, Isten *ujja* például mint a teremtés jelképe jelenik meg mindannyiunkban, különösen Michelangelo *Teremtésének* hagyománytörténete révén, a festményen az *ujj* életet ad, itt a szövegben ellenkezőleg: halálhozó eszköze az Úrnak, akinek az ember tehetetlen kiszolgáltatottja. A szövegkörnyezet csak megerősíti e hatást: a sírgödörre, a pokolra utalással, a férgek megjelenítésével, a pöccint ige durvaságával, prózaiságával, mindezek a köznapisági asszociációkat, leginkább a fenyegetést helyezik előtérbe. A *bor* motívuma Krisztus vérére, az áldozatra (ld. a keresztre feszítést) és a megváltásra utal (ld. az utolsó vacsorát), itt azonban mintegy lefokozódik a szöveg helyzet egy pillanatára maga Krisztus is Megváltóból apostollá, ugyanakkor fel is értékelődik, hiszen a „borok” virrasztanak, az apostolok pedig nem, ők magára hagyták Jézust. Kettős deformáció ez tehát és magában foglalja a dacot, mellyel a beszélő Istenhez fordul, kifejezve paradox fölényét, amelyet a következő sorokban indokol, magyaráz a halál sötéttségével is ironizálva: „de látok jó előre Mindent amíg a vaksötétbe nézek”. A borhoz közvetlenül kapcsolható a pohár mint jelkép, mely elsődlegesen a keserű pohár szimbólumára utal, amely a következőképp formálódik meg eredetileg Máténál: „És egy kissé előre menve, arcra borula, könyörögve és mondván: Atyám! ha lehetséges, múljék el tőlem e pohár!, mindazáltal ne úgy legyen, amint én akarom, hanem amint te.” (26,39), majd később: „Ismét elméne másodsor is és könyörge, mondván: Atyám! ha el nem múlhatik tőlem e pohár, hogy ki ne igyam, legyen meg a te akaratom.” (26,42). Ugyanerre történik utalás János evangéliumában is: „Monda

⁶ Vö. W. Pannenberg: Hermeneutik und Universalgeschichte. Grundfragen systematischer Theologie. Göttingen, 1971.

⁷ Vö. Mártonffy Marcell: Kérdések kertje. Az irodalmi szempontú Biblia-értelmezés néhány problémájáról. *Literatura*, 1996. 4. 424.

azért Jézus Péternek: Tedd hüvelyébe a te szablyádat, avagy nem kell-e kiinnom a pohárt, amelyet az Atya adott nékem?”(18,11). Azaz, mint a Zsidókhöz írt levélben olvasható: „Ambár Fiú, megtanulta azokból, amiket szenvedett, az engedelmisséget.”(5,8) Baka versében azonban szó sincs engedelmisségről, az alázat, a küldetés tudat kifejeződéséről, ezek mind a hübrisz gesztusaivá válnak, különösen, ha arra figyelünk, hogy – Baka, mint már mondtuk, gyakran utal a vendégség motívumára – itt nemcsak a keserű pohár értelmezése jelenhet meg a deformáció, a demitologizáció tárgyaként, de az örömök pohara is, ha a huszonharmadik zsoltárra gondolunk, melynek második versszakában ott van a Baka emlegette sötétség mint a halál sötétsége is, a harmadik szakaszban pedig a hitretalálás öröme: „Ha a halál árnyékában járnék is, / De nem félnék még ő sötét völgyén is, / Mert mindenütt te jelen vagy én velem, / Vessződ és botod megvigasztal engem, / És nekem az én ellenségim ellen / Asztalt készítesz, eledelt adsz bőven. // Az én fejemet megkened olajjal, / És engemet itatsz teljes pohárral: / Jóvotlod, kegyességed körülvészen / És követ engem egész életemben. / Az Úr énnekem megengedi nyilván, / Hogy mind éltiglen lakjam ő házában.” A *Gecsemáné* című vers lírai énje ugyan jézusi helyzetből, illetve a Jézust követő hívő helyzetéből beszél, ki is mondja Jézus szavait, de e szavakat egyúttal át is alakítja a szövegegész, Ady „hiszek hitetlenül” magatartása ez így, miközben tudjuk, hogy a profán emberi hang a halálos beteg költőé is egyúttal, aki korábban is harcolt, pörölt Istennel, a *Zsoltárban* így: „Tudod hogy nem szeretlek Istenem”. A halál közeledtét bizton érezve és tudva még a nem-hívó is – többnyire – keresi Istent megbékélni vele, számot vetve életével, Baka azonban még ekkor sem, nem a megbékélés, nem a belenyugvás hangján szól. Tudja ugyan, hogy nem múlhat tőle sem a kín, akár Jézustól, a különbség – mint láttuk – alapvető: Jézus teljességgel az Atyára bízta, az ő akaratának rendeli alá magát, ezzel szemben a költő nem engedi, hogy Isten döntsön az életéről, még kevésbé a haláláról, a halált sem fogadja tehát el tőle: „S tudom, nem múlhat tőlem e pohár / Kitépem hát az angyalod kezéből”. Vállalja a szenvedést, a kínt, de egyedül, Isten nélkül. Életében és halálában sem engedi közel magához az Istent, az Úrral való szembenállása már a második sorban, a „tréfálsz velem” kijelentésében megszólal, s innen kezdve bontakozik ki az elmúlást elrendelő Isten és – mert így is értelmezhető – a méltóságáért küzdő ember „párviadala”.

A *Gecsemáné* tehát nem a halálfélelmet oszlatja el, sokkal inkább arra keresi a választ, hogyan lehet méltó módon viselni a betegséget és a halált. Az ujsa pöccintésével az embert a férgek közé parancsolni tudó Isten megjelenítésében egyúttal a lehető legkifejezőbben az önbecsüléséhez, öntudatához kétségbeesetten ragaszkodó ember is jelentést kap, s az így elindított gondolatsort a bőrönd képe lendíti tovább, amely az utazást idézi meg: a „becsomagolva” és „lezárva” kifejezések a felkészültség, a készenlét állapotát jelzik, amely újra a Bibliát evokálja, hiszen az evangéliumok egyik legfontosabb tanítása a virrasztás tana: a halálra fel kell készülnünk, hogy tisztán állhassunk az Úr ítélőszéke elé. Ehhez a virrasztáshoz, az élet és halál határán való léthez is kapcsolódik a bor kettős szimbóluma: mint az élet itala (az életöröm jelképe) és mint Krisztus kiontott vére (az áldozatiság jelképe). Majd összemosódik a virrasztás valós és biblikus képe: „Szemem csak félig hunyva”, a lelki és a testi virrasztás összekapcsolódásával a lelki szenvedések mellett feldereng a testi szenvedés árnya is, a lélek és a test világának egybemosódása továbbfolytatódik, hiszen a „vaksötét” – mint már láttuk – utal a halálra és a halált követő sejtelmes ismeretlen világra, de utal a betegén átvirrasztott éjszakákra is. Ezen a ponton – nem véletlenül – kanyarodik vissza a vers a *Gecsemáné*

szimbolikához, de úgy, hogy ez nem jelent szakítást a költemény eddigi menetével, hiszen a sötét szobából (a betegszobából, a kórházi ágyból) észrevétlenül kerülünk át az éjszakai Gecsemáné-kertbe, ahol Jézushoz hasonlóan a költőnek is megjelenik az angyal a szenvedések keserű kelyhével, ekkor, az elmúlást megelőző utolsó pillanatban mégis felülkerekedik az ember, aki elég bátor ahhoz, hogy szembenézzen a sorsával, de aki nem képes arra, hogy akár az utolsó pillanatban is kiengedje kezéből sorsának irányítását, nem engedi, hogy megfosztassék szabad akaratától. *Az emberi akaratnak ezt a radikális következetességét kevesen fogalmazták meg napjainkban úgy, ahogy Baka teszi a demitologizáció, a deformáció eszközével*, Jézus szavainak átfordításával és az „én akarom” többszöri ismétlésével.

Ezeknek a deformációknak a hatását már a verssorokban húzódó ellentétek is erősítik: sorrendben elsőként a *már-még* szópár: „Már évek óta csak búcsúzkodom S még mindig itt vagyok”. Ez a szembenállás az időtényezőt tágtítja, ez a kiterjedés pedig csak fokozza a mű szemrehányás-jellegét. Hasonlóan viselkedik a *biszed-elbiszem*, a *Te-én* pár is: alátámasztják a lírai én istenképének ellenféljellegét. Fölmerülhet bennünk a kérdés: miért ellenfél az Isten? Túl egyszerű lenne az a válasz, amit pedig sokan kézenfekvőnek lát(hat)nak: Baka nem volt istenhívó (a szó vallásgyakorló értelmében semmiképpen). Itt azonban ennek nincs jelentősége. Talán azért ellenfél, mert nem biztonszágot ad, hanem rámutat, rá akar mutatni (Baka világértelmezésében) az ember alárendeltségére, fenyegetettségére. Olyan ez az Isten, mint az ókori görögök vagy rómaiak istenei, akik szabadon irányíthatják az emberek sorsát, „tréfál”-nak velük, mint láthatjuk a Baka-triptichonokban is: például az *Aeneas és Didoban*.⁸ Ez a szemlélet indokolhatja (ha indokra van egyáltalán szükség) a versben megszólaló ember titáni magatartását. A költő szavai azt mutatják, hogy – látszólag – fölényt érez, hogy – szándéka szerint – fölényre akar szert tenni: „Látlak ahogy Te engem sohasem Mert mit is lát aki maga a látás”. Ezek a sorok is visszautalhatnak az ókorra: Anaxagorasz filozófiájának eleme az a fajta istenkép, amely szerint az isten minden tökéletesség összessége, gömb alakú s mindenütt szemek borítják, emiatt csak önmagát látja, nincs rálátása a részletekre, ezzel szemben az ember, bár a teljességet, a tökéletességet felfogni nem tudja, több nézőponttal bír, ezt érzi előnynek a beszélő. Lehet, hogy ebből az érzésből fakad az ereje is. Az erő jelenléte egyértelmű, ha figyelünk a szavak erejére: „kitépem”, „parancsolsz”, „megalázz”, az ismételt felkiáltásokra: „hát nem hát nem hát nem”, „én akarom én akarom”, a központozás hiányára, a különböző stílusrétegekből vett szavak egymás mellé, konzekvensebben fogalmazva: egymással *szembehelyezésére*: „nem ejtesz át ilyen könnyen” – „nem múlhat tőlem e pohár” (e stílusvegyítés emlékeztethet Babits Jónásának a nyelvben megformálódó magatartására). Az erő, a lírai én ereje azonban nem konstans, a vers zárószava mintha feloldaná, megtorpanásként hatva, főként az indulatos sorkezdés után, ezt az erőt: mintha a lírai én valamelyest megnyűlné, bár ez az enyhület nem elég erőteljes ahhoz, hogy igazán, fenntartás nélkül elfogadható lenne. Annyi bizonyos, hogy az utolsó sorok óriási erővel fejezik ki az elszakadni vágyást. Ez az evangélium- és zsoltárparafraíz olyasmi, mintha egy apokrif irat lenne: szereplői – köztük hangsúlyozottan az angyal – bibliaiak, evangéliumiak, témája is az, üzenete azonban nem egyeztethető össze az egyház tanaival, még a teoló-

⁸ A vers részletes elemzését vö. Szigeti Lajos Sándor: „Te is megháromszorozódsz előttem”. Tükörszönetek és triptichonok Baka István lírájában. *Tiszatáj*, 1998. 4. Diákmelléklet. 10–14.

giai hermeneutika – mondjuk bultmanni, pannenbergi, rahneri szabadabb – nézőpontjával sem, esztétikai és végső emberi tapasztalat szülötte, amely végső soron úgy jön létre, hogy a helyzet evangéliumi, az erő titáni, a szándék pedig nagyon is emberi s így hiába való az angyal „segítsége”.

A *Gecsemáné* egyike a magyar költészettörténet legradikálisabb nagycsütörtök-verseinek, ezt akkor látjuk különösen, ha összehasonlítjuk Dsida Jenő versével, amely pedig a költői magatartásforma szerint egyszerre elégíti ki mind a hívő keresztényi, mind az általános emberi elvárásokat, jóllehet, a várhatóság elvének (abban az értelemben, ahogy azt az orosz formalisták használták) azért ellentmond s éppen ezért nagy vers. A Baka-vershez hasonló motívumok, az ember végső dolgainak kérdései együtt alkotják a Dsida-vers méltóságát is és vezetnek el olyan szintézisversekig, mint a *Nagycsütörtök* és az *Út a kálváriára*. A kötet címadó vers egyike a Megváltóval való Dsida-i metaforikus azonosulás verseinek, azoknak, amelyek érzelmi evidenciaként fogadtatják el velünk, hogy a költő helyzete egy lényegű a Messiáséval, hogy itt Krisztus mennyei, a költő földi küldetésének metafizikus egy lényegűsége kell, hogy megmutatkozzék. „Nem volt csatlakozás. Hat óra késést / jeleztek és a fullatag sötétben / hat órát üldögéltem a koczárdi / váróteremben, nagycsütörtökön. / Testem törött volt és nehéz a lelkem, / mint ki sötétben titkos útnak indult, / végzetes földön csillagok szavára, / sors elől szökve, mégis szembe sorssal / s finom ideggel érzi messziről / nyomán lopódzó ellenségeit. / Az ablakon túl mozdonyok zörögtek, / sűrű füst, mint roppant denévér szárny, / legyintett arcul. Tompa borzalom / fogott el, mély állati félelem. / Körülnéztem: szerettem volna néhány / szót váltani jó, meghitt emberekkel, / de nyirkos éj volt és hideg sötét volt, / Péter aludt, János aludt, Jakab / aludt, Máté aludt és mind aludtak... / Kővér csöppek indultak homlokokról / s végigcsurogtak gyűrött arcomon.” A *Nagycsütörtök* a korai expresszionista versek tárgyiasságára, tárgyilagos közléssoraira emlékeztet bennünket, ugyanakkor az út, az utazás fogalmi síkon mégis felidézi Krisztusnak a Gecsemáné-kertbéli nagycsütörtök éji halálélmét, magányát és vívódását, de úgy, hogy az evangéliumi parafrázis mindvégig a személyes élményrajznak van alárendelve, a hétköznapien realiztikus képek utalásszerűen vonatkoznak a jézusi történetre, mígnem az utolsó négy sor a tanítványok felsorolászerű megnevezésével azonosítja a megtört testű, „mély állati félelem”-től gyötört lírai ént Krisztussal; jellegzetesen huszadik századivá, modernné épp az teszi a verset, hogy a szerepazonosság csak a verszárlatban történik meg, csak itt kerül át a látszólag valóságosan realiztikus történet az evangéliumi szenvedéstörténet mítoszába, azaz az ezt megelőző állapotrajz emberi tartalmai csak utólag telítődnek krisztusi vonásokkal. Ami igazán hasonlóságot tesz Baka István *Gecsemáné* című verséhez, mintegy előképet képezve, az az, hogy Krisztus szenvedéstörténetéből a *Nagycsütörtök* is a halállal való szembenézésnek, a magányos virrasztásnak a motívumát emeli ki, mégpedig saját életművéhez (például *Nocturno* című verséhez) képest azzal a fontos különbséggel mégis, hogy ebből a leírásból – Bakát azonban mintegy megelőlegezve – hiányzik a bibliai táj megnevezése, így a bibliai parafrázis mitikus rekvizitumaitól megfosztva, lecupaszítva kerül be a személyes emberi lét egészen hétköznapi valóságába, a várakozás helyzetrajzába, a profán tárgyiasságba, amelyet nem csak a mozdonyok hangja, a szálló füst képe jelez, de már a helyszín megnevezése is: a Dsida élettörténetét vagy a modern Erdély történelmét nem ismerő olvasónak legfeljebb csak versbéli ellenpontot, esetleg lekicsinylő vidékiséget jelölő jelző, a „koczárdi”, ugyanis „a székelykoczárdi állomás majd minden erdélyi előtt ismerős, jeles hely. Pár kilométerre attól a ponttól, ahol az Aranyos a Ma-

rosba torkollik, három erdélyi tájegység határán áll. Itt csatlakozik a Balkánt Európával összekötő, Kolozsváron is áthaladó fővonalba a Maros és az Olt völgyét követő Székely Körvasút. Tulajdonképpen az állomás a puszta mezőn van, a helység, amely a nevét adta, távol esik tőle, nem sok köze van hozzá. Két magyar tájegység, két erdélyi magyar kultúrcentrum, Kolozsvár és Marosvásárhely között vonattal utazó számára – és ez Dsida idejében csaknem általános – kikerülhetetlen intermezzo, a maga európai-balkáni átmenetiségében. És penitencia is, hiszen a kisebbségi érzékenység pontosan felismeri a mindenkori hivatal packázó szándékosságát abban, hogy a két város, a két tájegység között soha sincs közvetlen járat, és Kocsárdon menetrendszerűen rossz a csatlakozás. Millió órákban mérhető az a gyötrelmes várakozási idő, amit az elmúlt háromnegyed évszázad során eltöltöttek itt az erdélyi utazók. Ilyen hangulat tapad ehhez az állomáshoz, melynek román neve egyébként Razboieni, amit Háborúfálvának, Háborúdnak fordíthatnánk.⁹ E várakozásban alig van valami, talán csak a „fullatag sötét” jelzős szerkezet, ami Krisztusra mutatna. Ami mégis kiemeli a lírai ént a vershelyzet e mély realitásából, az a „titkos út”, a „csillagok szava” által jelzett elkerülhetetlenség képzete, a kijelölt messiási sorsra utaló elrendeltség: „sors elől szökve, mégis szembe sorssal”, azaz a sors elől kitérni lehetetlen, küldetése elől a Krisztus-sorsú ember nem menekülhet. Természetesen a vers egészét – annak tárgyias epikus részét is – áthatja a cím, a „nagycsütörtök” fogalmisága, az, hogy mégis mindig ott érezzük benne az evangéliumi szenvedéstörténet üzenetét is. Azt is, amit az evangélisták közül csak Lukács tudott, hogy a tanítványok elaludtak (ezt követi a Baka-vers is), s ő tudta csak Jézus megindítóan emberi félelmét, magányát, verejtékezését az Olajfák hegyének fullatag, nagycsütörtöki éjszakájában, Lukács így idézi fel ezt az időt: „És haláltusában lévén, buzgóságosabban imádkozék; és az ő verítéke olyan vala, mint a nagy vércseppek, melyek a földre hullanak.” (Lukács, 22, 44). A teljes elhagyottság tragikumának ad hangot, mint már annyiszor: a feleségének, Imberty Melindának írt *Örök útitársak* című versében is előbb épp az a fontos, hogy könnyebb talán szembenézni a halállal, ha van melletted valaki: „Halld meg, halál: nem vagyok egyedül!”, de rögtön így kénytelen bevallani szorongását: „Miért alszol most, társam? Félve félek.” Az idézett evangéliumban Jézus is így fordul társaihoz, a tanítványokhoz: „Miért alusztok?” (22, 46) Így válik még inkább érthetővé és követhetővé, hogy „a vállalt küldetés emberfölötti terhei embervállal hordhatatlannak tűnnek, vállalásuk, hordozásuk éppen ezért a küldetéstudat tisztán emberi szépségét, emberi áldozatát domborítja ki”,¹⁰ ezt hangsúlyozza a vers kompozíciója is, az, ahogy a külső benyomások, a helyzetkép átváltanak a magányos, védtelen ember lélekrajzába, vallomásba, amely szerint a költősors elrendelés is, így kerekíti ki a zárlat a legenda-parafrazist s válik az Olajfák hegyén halálverítékben fürdő Krisztus evangéliumi portréja költői önarcképpé. Mint Lengyel Balázs írja: „Úgy áll a költő a versben törékeny alakjával, mint El Greco képén Krisztus az Olajfák hegyén, alvó tanítványai között. A festmény és a vers szinte akusztikus víziójukkal egyet vallanak: a létezés – amíg tart – megkövesült Nagycsütörtök este.”¹¹ Baka István versében is a Lukács megfogalmazta krisztusi magány helyzetében vagyunk, de míg Dsida elfogadni kényszerül a beteljesedést, addig a *Gecsemáné* című vers beszélője

⁹ Éltető József: Nagycsütörtök. 99 híres magyar vers és értelmezése. Móra, 1995. 521–522.

¹⁰ Láng Gusztáv: A legenda ember-arca. Dsida Jenő: Nagycsütörtök. Utunk, 1973. 29.

¹¹ Lengyel Balázs: Angyalok citeráján. Dsida Jenő költői arcképe. – Közelképek. Szépirodalmi, 1979. 162.

(Krisztusa) lázad, pöröl, még az előtörténetből vigaszul érkező angyalt is elutasítja magától, azaz nagycsütörtökvers marad ugyan a szöveg, de olyan, amelyben Krisztus példájából a beszélő nem evangéliumi hitet merít, hanem emberi-titáni lázadást, dacot parancsol magára.

Ahogy Dsida megírja a maga nagypéntekversét (*Út a Kálváriára*), Baka István is szembenéz a nagypénteki megváltó halállal és az azt követő feltámadás lehetőségét is felvillantja, igaz, ismét deformációk sorozatában, mégpedig egy doppelgänger-versében, a *Yorick visszatér* címűben, melynek zárósorai így hangzanak: „S ha minden varjú azt károgja voltál / Azt felelem nyugodtan félig holtan / Igazatok van udvaroncok voltam / De nem ti én támadok fel újra.” Ez a vers több szempontból is meghatározó a kései művek között, paradigmikus jellegű, mert bár itt is megfogalmazódik a bűn és a bűntudat kérdése is, mégis másként, mert ismét többszörös deformációval találjuk magunkat szemben. Mint József Attila kései verseiben a csillagok, az univerzum mint börtönképzet jelenik meg, Baka csillagai is felsejditik a metafora ilyen kontextusát is, de úgy, hogy bekapcsolja a költői képbe az angyal motívumát is, mégpedig a verskezdet, az alaphang ráütésével máris: „A csillagok igen a csillagok / Az angyalok rangjelzése ott / Vannak hová felvarrta őket a / Mennyei káplár-hierarchia / De én Uram bakád én hol vagyok”. E kezdősorok eszünkbe juttathatják Pilinszky Jánost, aki egyik éppen József Attilához szóló versében a következőket írja: „Te: bakája a mindenségnek, / Én: kadettja valami másnak. / Odaadnám tisztí kesztyűmet / cserébe a bakaruhának.” (*Újra József Attila*). A két költőt összehasonlító tanulmányában Beney Zsuzsa azt mondja, hogy e vers szerint Pilinszky a maga létformájának megvalósulását a semmi is magában foglaló transzcendenciában képzelte el. A tanulmány megfogalmazza a vers sajátos paradoxonát, s a két költő nyelvi-szemléleti hasonlóságában rejlő különbségre is felhívja a figyelmet: „Mi az, ami a mindenségen túl lehet, mi az, ami más, mint a mindent magában foglaló? A paradoxon hasítóan fájdalmas; hiszen a mindenség Isten teremtése, az a teljesség, mely teremtőt és teremtettet, Istent és a világot egyesíti. Az, ami ezen a világon kívül helyezkedik el, talán maga a semmi – akkor, ha feltételezzük, hogy a semmi Isten hatalmán kívül áll, hogy a létezés elemei nem terjednek ki a mindenségre; ez azonban, a mindenség értelmezése szempontjából abszurditás. Nem marad más megoldás, mint szó szerinti értelemben venni a „más” létezését, a világon, Istenen, a mindenségen kívülállónak. Aligha tudunk szabadulni a topológiai fantáziakeptől, talán a *szürő meleg kocka aljától, hol ég és föld beroppan, megszűnik, / s akár a moslék, egybehuppan* és ahol: *itt lebetjük meg, egyesegyedül, / amit anyánk örökre elveszített*. Annak a »más«-nak helye talán itt van, ideje pedig abban a mozdíthatatlanságban, a mozgás ellenképében, melyet Pilinszky oly sokszor leírt, mint emlékeinek és létezésének közegét. A kívülállásnak (mely nem azonos a kirekesztettséggel – de tán jobb is, rosszabb is annál) ezt a magányát nem lehet másképpen, mint a romantika pátozába öltözötten elviselni. S ez megint olyan kérdés, ami összeköti a két világképet, s ami egymás megvilágításában vizsgálódásra készíti e két költői attitűd kutatóját: vajon a szikárságában, puritanizmusában askétikusnak ható Pilinszky »távolállásának« romantikájára hatott-e a nem-romantikus képekben fogalmazott József Attila-i »szöveg«? – s ha igen, reakciója-e ennek a kései Pilinszky lírája, vagy egyenes következménye – olyan módon, hogy Pilinszky olvasatában talán a József Attila-i »bakaruhak«

a romantikus álöltözetek egyike?”¹² A kérdésre nem válaszol a tanulmány szerzője, de elgondolkodtatja olvasóját azon, milyen jelentések tulajdoníthatók Pilinszky József Attilára vonatkozó kijelentésének: „Hiszen bakának lenni a mindenségben, a leginkább lenézettnek, leginkább meggyötörtnek, a legelső lények közösségébe észrevétlenül beolvadónak, nyilvánvalóan olyan rang, melynél nagyobb ember el nem képzelhet – már-már Isten szenvedő szolgálójával egyenértékű. Az a más, amiről Pilinszky ír, ennek a beolvadásnak számára meg-nem adatott lehetősége, ugyanaz, amit az *Apokrif*-ben így fejez ki: kimeredek a földből. A világból való kimeredésnek tragikumuma és pátosza.”¹³ Hosszan idéztem Beney Zsuzsát, mert úgy vélem, a Pilinszky kapcsán József Attiláról mondottak érvényesek Baka Istvánra és különösen a *Yorick visszatér* című versére is. Csakhogy Baka esetében irodalmi onomasztikáról van szó, ha tetszik, a József Attila-i értelemben vett „névvarázs”-ról,¹⁴ hiszen ő saját vezetéknevét viszi be egy metaforasorba. Ráadásul a vers elején e rájátszásban tovább is megy Baka, mint Pilinszky tette József Attilával kapcsolatban, ugyanis Baka öntudattal helyezi magát a fénylő csillagok közé: „S hogy közlegényként is ragyoghatok / Te tetted-e vagy én tettem magammal”, olyan értéket tulajdonít tehát magának, mint amelyet Pilinszky adott József Attilának, hogy a következő sorban a vallomásértékű, egyszerre többjelentésű versmondattal („Jó jó tudom sohase voltam angyal”) látszólagos palinódikussága mégse visszavonást, mégse visszavonulást, meghunyászkodást, Istentől való félelmet jelentsen, hanem a korábban már látott dacot és öntudatot, hiszen így zárul a szegmentum: „S mégis üres fakózöld váll-lapom / Szebb mint amit Te hordasz válladon.” E sorok eszünkbe juttathatják Bertók Lászlónak azokat a műveit, amelyekben az vezérli, hogy megformálja önmagát: Petőfiről szólva azt a tanulságot vonja le – mintha Petőfi üzenné neki –, hogy „legyek különb, legyek magam”, mint ahogy Hamlethez forduló verse is erről a törekvésről tanúskodik: „húzd körül / piros vonallal részedet (...) Bennünket jelölsz, ha elkülöníted / pontosan, ami még te vagy” (*Szavak a sűgőlyukból*). Baka is ezt érzékelteti: költői öntudatát, s leginkább azt, hogyan próbálja védeni, körülhatárolni önmagát; azt, hogy saját – költői és emberi – identitását, szabadságát akarja biztosítani az Istennel szemben is, mi sem mutatja jobban, mint – talán nem belemagyarázás –, hogy a választott vállapszín éppen a zöld („fakózöld”), amely korábban a közlegényké (bakaké) volt, később (és ma is) éppen a határőröké.

Ettől kezdve a vers már nem védekezés, hanem – mint már utaltam is rá – deformációk sorozatába, demitologizációs láncokba zárt pörölés, amelynek során a beszélő Istent teszi meg nem csak felelőssé mindenekért, de sok tekintetben bűnössé is. A szakrálisból kezdetben profán lesz,¹⁵ később pedig a vulgaritás szintjére jut a versbeszéd. Itt nem egyszerűen arról van szó, ami a korai klasszikus modernség jellemzője, hogy a szakrálisból a profánba való átmenet során a szubjektum olyan sorsot jelöl ki

¹² Beney Zsuzsa: Én, kadetje valami másnak. Pilinszky János és József Attila. = „Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról. Szerk.: Tasi József. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997. 116.

¹³ Uo.; Az *Apokrif* c. Vers értelmezését ld. Szigeti Lajos Sándor: A teremtett Isten csendje. Pilinszky *Apokrifja* és apokrifjei. = Evangélium és esztétikum. Bibliai motívumok a modern költészetben. *Széppalom Könyvműhely*, 1996. 183–207.

¹⁴ Az irodalmi onomasztikára vonatkozóan ld. A *Helikon* A név hatalma c. különszámát (1992. 3–4.), abból különösen Tverdota György: A névvarázs poétikája. 410–421.

¹⁵ Vö. Mircea Eliade: A szent és a profán. A vallási lényegről. *Európa*, 1996.

magának, amelyben a „halott Isten” utóda és örököse, hanem arról, hogy a szubsztancia filozófiáját felváltja a szubjektum filozófiája, ráadásul Baka – ha a Schelling alapján gondolkodó Heidegger-értelmezésből a szubjektivitásnak nem a pozitív, hanem éppen – a negatív szubjektivitás jellemzőit tulajdonítja az Istennek. A szubjektivitás pozitív meghatározásaiban: önmagaság (szellem, akarat, kreatúra- és természetfelettség és -kivüliség), szabadság, összefogottság (folyamatos létel az isteni akaratban és a szeretet elvében, saját erők isteni mértéke és egyensúlya, szollicitáció (a rosszra és jóra képesség és kísértés zaklatott állapota), rendezettség, elhatározottság (átlépés a szabadságba és az egzisztenciába), vágyakozás (ugyan a teremtés kezdetén van, de a kreatúrában mint tettben végig ható erő) és ösztönösség. Amennyiben azonban a létel nem iránybetetőző, akkor a szubjektivitás nem más, mint visszaélés, (a természetbe juttatott) rendtelenség és hamis élet. „Ez az a fajta élet, amely az emberben szorongást keltvén a centrumból, ahol a szeretet akarásában kell élnie, a perifériára űzi. A lételnek ez a szorongást keltő szakadékossága azonban az embert a létezés legexponáltabb helyzetébe állítja, ez Schelling legfontosabb üzenete.”¹⁶ Nos, Baka István ilyen negatív szubjektivitást tulajdonít az Úrnak a vers második szakaszától kezdve: „Végül is hogy gondoltad az egész / Világot hol egészebb lett a rész / Mint kozmoszból varrt díszruhád a rend / Mit rég kihíztál és csillag-patent- / Ek ezre pattan rajta szét örökkön”. A Káoszt, a negatív isteni szubjektumból fakadó rendtelenséget és rendezetlenséget még a versformával is súlyozza, amikor az Isten öltözetét összetartani sem tudó „csillagpatentek” metaforáját kettészeli, a többes szám jelét és a kötőhangzót nagybetűvel a következő sor elejére „biggyesztve”. Hogy szándékos gúnyról és e gúny kedvéért vállalt öngúnyról van szó, azt mutatja a következő két sornyi zárójelbe tett, mintegy odavetett megjegyzés: „(Rangjelzés vagy patent e képzavar / Ha téged nem hát engem sem zavar)”. Míg e sorokban csak a késői versekben amúgy is megszokott öngúny, a magát eltávolító szándék érződik, addig a szakasz befejezésében már megkezdődik az a folyamat, amelynek során a versbeszéd fokozatosan válik istenkáromlássá: „Körömpiszoknyi földünk s e piszokba / Amely fölött körmöd lerágott holdja / Fénylik vetünk és aratunk is rögtön / Hogy meg ne lásd hasznunk lehet belőle”. A harmadik szegmentum utalásrendszere az özönvíz ősi mitikus motívumát idézi meg, amely ott van már a Gilgames-eposzban, az indiai és a görög mitológiában is, ahol Deukalion és felesége (Pürrha) éltek túl a pusztító vizet, míg a bibliai történetben Noé és családja. E mondanak többségében hajók mentik meg az emberiséget a pusztulástól s a középkorban magát az egyházat is ábrázolták megmentő hajóként (Bakánál ez is csak egy bárka!), a katasztrófáról szóló történet annak mitikus szimbóluma, hogy az emberiség állandóan ki van téve a természeti tragédiák fenyegetésének, illetve ez egyúttal az ember bűnének bevallása, melyért Isten büntet, hogy végül mégis megbocsásson. Bakánál azonban az ószövetségi történet is deformálódik: nem bűn és büntetés kettőse, hanem Isten közönyössége és az ember mindenkori Isten elleni lázadása, Isten előtti meg nem hunyászkodása, kölcsönös egymást lenéző magatartása formálódik meg Yorick szavaiban: „Mert mint mi rád úgy köpnél rá a földre / Meg is tetted már Vízözön-alakban / S mi úszhattunk a mocskos-barna habban / Bárkánkra oly sebtében felpakolva / Egy listára került az eb s a bolha / De mégis mindig volt egy Ararát / S nem csókolgattuk zsar-

¹⁶ Vö. Egyed Péter: A teremtés biztonsága. *Korunk*, 1996. 12. 13–14. Hivatkozásai: Heidegger: Költőien lakozik az ember. *T-Twins-Pompeji*, 1994. És Schelling: System des transzendentale Idealismus. *Reclam*, Leipzig, 1979.

nokunk farát”. Baka megközelítésében tehát az emberiség megmentése sem bűnbocsá-
natként, nem az Úr ajándékeként jelenik meg, hanem mint ami az isteni akarattól füg-
getlenül adott/adatott az embernek. A tudatos cselekvés vállalását, Isten közönyössé-
gét, s az ennek megfelelően szükségszerűnek, törvényszerűnek látszó életforma kiala-
kítását mutatja be, történetet formálva a (valójában) negatív szubjektumként meg-
jelenő embernek, a hamis életnek, amelyért – ha bűnnek tekinti – az Úrnak kell(ene)
felelnie: „Szőlőt ültettünk inkább hegy tövén / Lerészegedtünk s asszonyunk ölen /
Alusszuk át azóta éjszakáink / Mit bánva Ábelt és mit bánva Káint”. Ádám és Éva
gyermekait: a Megváltó, a „jó pásztor” előképének tekintett ártatlan áldozatot és
a testvérgyilkost sem azért említi Yorick, mintha az ősbűnökben bűntudatának okát
keresné, hanem sokkal inkább azért, hogy a korábban látottakhoz hasonlóan itt is fele-
lősségre vonhassa Istent: „Az ősökért ne hidd hogy az felel / Ki nyíltan él s nem felhő
rejti el / Mint téged és hitvány üzelveid”. Ez már valóban istenkáromlás, de oly mó-
don, hogy épp e káromlásból derül ki, hogy az ember az, aki legalább nem bújjik el tet-
tei mögé, aki – szabadságát is bizonyítva – vállalja adott létét, szemben az Úrral, akit
felelőtlen negatív szubjektumnak mond. (Hogy mennyire elszakad a versbeszéd már
nem csak a szakrálisról, de még a profántól is, hogy vulgarizálódik, azt leginkább ak-
kor látjuk, ha felidézzük ismét Dsidát, akinél szintén találkozunk a szent és a profán
kettősségével, hitbéli kételyekkel, mint ahogy például hasonló szkepszist, némi öniga-
zolás is sugalló iróniát olvashatunk ki a *Leselkedő magány* Bakát megelőlegező vers-
sorából is: „az Isten is egyedül van az ormok fölött”, de itt még csak az emberi ma-
gáynak az Úrra vetítését látjuk.) Majd hirtelen vágással a Baka-vers a legújabbkorra,
napjainkra, a politikai pártokra épülő világra utalva mutat vissza a bibliai őstörténet ál-
landóságára s arra, hogy az ember – bár mint láttuk, egy nézőpont szerint, „ura”
a szükségszerűen neki jutott sorsának – már csak azért sem hódol(hat) az isteninek,
mert amellet mindig ott van az ördögi is: „Hogy Te vagy Isten egyedül ne hidd / Itt
isten az kinek bár púp a hátán / Koalíciós partnere a Sátán / Hol jobbra ülve hol meg
balra fent / Így működik az égi parlament”. A következő egység első két sora – bár
tudjuk, hogy a verségészben Yorick beszél – megerősíti az olvasóban, hogy – mint
annyiszor másutt – itt is helye van és meg is szólal a költői öntudat: „Voltam s vagyok
de hogyha nem leszek / Hiányod lennék és nem érdemed”, hogy azután igazi Yorick-
monológgá lehessen a szakasz, amely már valóban vulgáris (és nem csak stilisztikai-re-
torikai szempontból csupán). E kifejezetten durva rész idézésével kell rákérdeznünk,
hogyan, miért alakulhat ilyen formájúvá e szövegrész? A válasz egyszerű: ne felejt-
sük el, hogy itt az a Yorick beszél a versben, akit Shakespeare *Hamletjének* különös figurá-
jaként ismerünk, ugyanis ő az, aki jelen is van, meg nincs is a színpadon, nincs ott, hi-
szen halott, a koponyáját a sírásótól átvéve Hamlet tarja kezében, de jelen van, hiszen
a szellemét (gondolkodását, magatartását) idézi meg a dán királyfi a nagy monológban,
abban, amelyben a kor felismeréseit adja főhőse szájába a szerző, de úgy, hogy e fel-
ismerések és az igazság kimondásához Yorick segíti hozzá Hamletet, mégpedig azzal is,
hogy Yorick nem más, mint Hamlet megölt apjának, a királynak az udvari bolondja,
márpedig ő, az udvari bolond az egyetlen ember, akinek eltűrik (még a király is), hogy
megmondja az igazat. Nos, Baka Yorickja is ilyen figura, azzal a különbséggel, hogy
nem a királynak, hanem a mennyek, a világ Urának vágja szemébe felismeréseit, ráadá-
sul úgy, hogy kezdetnek saját ruházatával öltözteti föl, s csak azután káromolja is, gú-
nyolva, karikírozva, még durvábban, mint ahogy egy királyt lehetne szidni: „Bohóc-
nadrágodon a luk hol épp / Réstre talált s most szállong a sötét / S hidd csak tovább

hogy a fekete lyuk / A segglikad hová minden bejut / S ki nem holott a funkciója nem / Ez voltaképp de tiltja illemem / Az olvasók előtt kitergetnem / Hisz nem vagyok se csillagász se Isten". Yorick tehát elbúcsúzik az Úrtól, mégpedig a jól végzett munka (beszéd) és a maga igazának tudatában, megmutatva még egyszer, mit is lát(hat) az Úr jóvoltából maga körül: „Isten hát véled Istenem igen / Helsingör úgy lebeg a semmi-
ben / Ahogy Noé kasztrált hímtagja éppen / (Nem megható e bibliai képem?)” Itt, a vers e második zárójeles megjegyzésében érzékeljük, hogy a szerzői én mintegy kiszól a Yorick-i versbeszédéből, önironikusan, de egyúttal belehelyezkedve hőse, pontosabban alteregója szemléletébe is, amely a durva káromlás után objektívebb, de éppen ezért keserűbb egyetemes tapasztalatokról tudósít: „Véget nem ér amit e sárgolyóra / Kimért az Úr s akárcsak ideleln / Kétharmaddal dönt a történelem / Fent vagy elég tán az egyszerű többség / Hogy ezt a kis világot romba döntsek”. A már idézett verszárlat pedig egyértelműen tudatosítja, hogy a szerzői én nem csak zárójelesen akart megszólalni, magára vonatkoztatja azt is, amit doppelgängerével mondatott ki, igazán egyéjre újra akkor válnak, amikor – megerősítve a Hamlet-monológ szellemének, igazságtartalmának és fedezetének evokációját is – öntudatukat mutathatják meg (az Úr és Krisztus által kínált halálon túli lét helyett a magukét választva), hittel, bizakodva, az utolsó sorban: „De nem ti én én támadok fel újra”. (A sor azért is érdekes, mert egyszerre hangsúlyozza az individuum fontosságát és az alteregók kettősségét az „én” megkettőzésében.) Hasonlóan formálódik meg a *Yorick panaszdala* is e kettősséget illetően: „Hisz együtt büzlünk s tudom nem a testem / Világ-cellámban lelkem rothad el.” De itt új mozzanatra is felfigyelhetünk, amely jellemző lesz az angyalversek egy egész csoportjára, attól kezdve, hogy Baka elköszön választott alteregóitól, Yoricktól és Pehotnijtól, a „fogadott fivérek”-től (*Búcsú barátaimtól*), mégpedig a börtön képzetének hangsúlyossá, kompozíció-meghatározó tematikai motívummá válására.

Börtönképzetet hordoz az *Orosz triptichon* mindhárom egyes szám első személyben megidézett költő-énjének „története”: Gumiljov, Jeszenyin és Cvetajeva áldozattá válása. (Az említett költőkről írt Baka esszéket is, kedvenc költői közé tartoztak, akiket fordított is, akik hatással is voltak rá, itt pedig azt tartja fontosnak, hogy a „hivatalos” – a politikai – kánon okán kevésbé ismert költőkről versei mellé jegyzeteket is mellékeljen, mégpedig a következőket: „1. Nyikolaj Gumiljov, Anna Ahmatova első férje, az Afrika-kutató és háborús hős, volt a bolsevik forradalom első költő-áldozata. 1921 augusztusában tartóztatta le és végeztette ki – koholt vádak alapján – a pétervári Cseka. Gumiljov halála az orosz értelmiséggel való leszámolás nyitányát jelentette. 2. Angleterre – leningrádi szálloda, ahol Szergej Jeszenyin 1925 decemberében öngyilkos lett. 3. Marina Cvetajeva, családját követve, fiával együtt 1939 nyarán tért vissza párizsi emigrációjából Moszkvába. De férje és Ariadna lánya néhány hónap múlva eltűnt a lágerok poklában, őt pedig – a háború kezdetén – a „szovjet” írókkal együtt az Uralba evakuálták. Munkához, megélhetéshez nem jutott, még egy mosogatói állásra is hiába pályázott, – végső elkeseredésében 1941. augusztus 31-én felakasztotta magát. Fia három évvel később elesett.” Az angyal motívuma az első versben jelenik meg, a kivégzés előtt álló Gumiljov szavaiban, a földi kínoktól való szabadulást hozó lövedékekre utaló metaforában: „A börtönőrök ólomlábait / Ólomgolyók váltják fel holnap reggel; / Már hallom: szürke angyalszárnyaik- / Kal surrogva hogy kísérnek a Mennybe.” Hogy ezekben a versekben önmagát is megmutatja Baka, hogy e művek is részeivé válnak a halál közelségével számoló összegző műveknek, hogy – a látszat ellenére – „beöltözések” ezek is, azt nem csak az egyes szám első személyűségük mutatja, hanem

tematizáltságuk, retorikájuk, metaforáincaik, a klasszikus alanyi, illetve én-versekre emlékeztető szókincsük: Olomgolyóként átsurrantam én a / Világon, s úgy szállt vélem, mint soha / Még senkivel, az égen át a néma / Kométa: az Orosz História.” Hasonló építkezést mutat a tükörszonettek (is) emlékeztető *Strófák* című műve, mely két versből áll, közülük az első az idő kegyetlen múlását érzéken-érzékletesen megjelenítő létsírató, a második viszont kompozíció-meghatározó módon hordozza magában a börtön képzetét és az angyal motívumát úgy, hogy a *Változatok* és a *Yorick viszszatér* elemeit (is) szintetizálni látszik: „Így van reményed üthet még az óra / eljő a kormányzó és Leonóra / Kilép a részeg foglárak közül / (Ő volt csak absztinens itt egyedül)”. Ez, az első szakasz egészében vonja be a szövegvilágba Beethoven operáját, a *Fideliot*, egyes szám első személyben szólva a fogoly Florestan nevében, aki föld alatti cellájában sínylődik, ahova az őt kínzó és megölni is szándékozó fogházparancsnokon, Pizzarón kívül senki sem léphet be. Leonóra nem más, mint a címszereplő, Fidelio, aki férfiruhába bújva keresi bebörtönzött férjét, csellel sikerül is bejutnia a fogházba, s – a második felvonásban – megmenti a halál elől a férjét, korty bort és egy falat kenyeret nyújtva neki, amikor rátalál. Ekkor érkezik a miniszter (Bakánál a kormányzó): Don Fernando is, aki felszabadítja az igaz embereket és méltó büntetést ró a zsarnokokra (Pizzaróra is), hogy felhangozhassék az összegyűlt nép szava: éltethesse a hős asszonyt (Leonóra-Fideliot), aki kimentette férjét a halál karmaiból: „Nincs oly szó, mely méltón zengje, hős szíve csodát művelt, hős szíve csodát művelt” („Nie wird es zu hoch besungen, Retterin des Gotten sein, Retterin des Gotten sein”).¹⁷ A versben azonban éppen az az érdekes, ahogy Baka átalakítja az opera szövegekötét, ahogy a „történetet” folytatja, ahogy a börtönből való szabadulás, mint korábban látott műveiben, itt is a mennyei világgal lesz azonos, intertextualitássá emelve nem csak a Beethoven-operát, de saját megszenvedett napjait-óráit is, így lesz nem csak Fidelio-Leonora, de Florestan s véle először maga Baka is angyallá: „Majd hazavisz erőlevessel táplál / Félig hű asszonyod de félig káplár / Ki rangjelzést hord fénylő szárnyain / S ekkor megérted véget ért a kín // Ez itt a menny és épp olyan ahogy / A prédikációkban hallhatod / S a gyermekcsont-halomra sem haraggal / Gondolsz hisz angyal lettél végre angyal” (A kiemelés tőlem: Sz. L. S.). A zárószakaszokban már az égi világ mutatja meg magát, úgy, ahogy Baka – még innen – az előre fájlalható hiányokat is sorolva, megpróbálva elfedni őket, látni szeretné: „S milyen közöd lehet az őszi tájhoz / Avar cefréje nem vonz már magához / A téli törkölyt főzze más belőle / Ambróziád szeszmentes égi lőre // Jobb volt kerülni hidd el ide föl / Ahol mi nem hevít nem is gyötör / Bár ami nem gyötör nem is hevít / Nyugalmat kértél megtaláltad itt.”

A létbezártság ontikus fájdalma szól ki a *Van Gogh börtönudvarán* című versből is, mely Vincent Van Gogh Börtönudvar című festményét vonja be a szövegvilágba, Beethoven Fideliojához hasonló erővel, sőt itt a teljes vers a képre épül, annak hangulatát sugallja, de kozmikuságát tágitva művészi üzenetét. „Mint van Gogh börtönudvarán ...” – indul a vers, szinte várva, hogy az olvasó képzelje vagy tegye maga elé a festményt, a Van Gogh képzelte világot: az egymást követő, körbe menetelő, magukba roskadt foglyokat. Akik a képet ismerik, tudják, milyen módon képes a festő ábrázolni a reményvesztettséget, megtörtséget, fáradtságot, fásultságot hordozó életérzést: a rabok feje lehajtva, válluk, egész testük megrogyva vánszorognak, szinte húzva magukat, körbe, a zárt falak között. Ezt a hangulatot és életérzést ragadja meg a kép alapján

¹⁷ Vö. Gál György Sándor: Új operakalauz. I. kötet. Zeneműkiadó, 1978. 200–207.

Baka, de már az első szakasz végén tovább is mélyíti: sajátjává, magára vonatkoztatottá teszi, illetve egyúttal kivetíti az egész emberi világra, ontikus létbezártságunkra: „Mint Van Gogh börtönudvarán, a tarka / Falak között, kopaszra nyírt rabok, / Úgy követik egymást, a sort betartva, / Társukkal – vélem – hetek, hónapok.” A lírai én és az idő is fogolyként jelenik meg a képbezárt börtönudvaron: az idő sem tehet tehát mást, mint forog körbe, saját tengelyén, ahogy a festő alakjai, ez magyarázza a következő szakasz többes szám első személyűségét: „Megyünk a rend szerint, csak körbe, körbe, / Fénytől vakon, tapogatózva még, / Cellák sötétlő bűzéből kitörve, / E napi séta, ennyi épp elég.” Hasonló jelenetnek lehetünk tanúi a *Fidelió*-ban is, amikor Fidelio-Leonora kérésére a foglár teljesíti régi ígétét, egyszer kiengedi az udvarra a foglyokat, akik először vakon tántorognak a napfényben (hiszen rég elszoktak már a napsugár fényességétől). Nincs tehát más, csak a kör, az egyhangú, megváltoztathatatlan állapot: a lét börtöne, mely időbe-zártsággént mutatkozik meg, menny és pokol nélküli világ ez, melyből nincs menekvés, felvillantja ugyan a vers a szabadulás esetleges lehetőségét, egy pillanatra valamiféle transzcendenciára hivatkozva, amikor bekapcsolja az angyalképzetet, de a következőkben azonnal vissza is vonja: „Kút ez az udvar – azt hiszed, kimerhet / Belőle még egy mennyei vödör, / Ám angyal-őreid csak kinevetnek; / Tudják: nincs fent, se lent, csupán a kör. // Sem a pokol tüze, se mennyek fénye, / Csak ez van, ez a zárt udvar, melyet / Még Isten mért ki körzője hegyével, / S ő szabta meg a büntetésedet.” Az utolsó szakasz nyelvi-retorikai és metaforikus szintézise a versnek, egyszerre önmegszólítás és mindannyiunkhoz fordulás is: „Hetek közt, hónapok között, időd / Fegyházában sínylődő földi rab, / Keringsz tovább te is, akárcsak ők, / És várod a szabadulásodat.”

Hova lesz és lehet menekülésünk e létbezártságból? A vers tanúságtétele szerint csak a halálba. Mi sem bizonyíthatja ezt jobban, mint hogy az eredeti megjelenéskor, a *November angyalához* című, a költő életében utolsóként megjelent kötetben záróversként és a (még a költő által összeállított) posztumusz gyűjteményes kötetben is, e börtönverset éppen az eredetileg kötetcímadó gyönyörű klasszikus petrarcái szonett követi, amely (részbeni) összefoglalását is jelenti az angyal motívum életműbéli immansens történetének, ugyanis az ódai magatartásformának megfelelően a megszólított őszi hónap angyala a posztuláció mozzanatában magába sűríti mind a klasszikus ókori, mind a keresztény mitológia idevonatkozó jellegzetességeit, mégpedig úgy, hogy hihetetlenül érzékenyen jelenítetik meg: „Jöjj el hozzám, köd-peplumodban és / Krizantém-öller, őszöm angyala! / Lefordítottad fátkyádat, de ma – / Bár kőpapucsban – a szívembe lépsz.” Az oktáva második négyese még erőteljesebben vágykitaljesítő, ugyanakkor emlékeztet az *Én itt vagyok* című vers logikájára, amely szerint a mitológiai alakok (Európé és Marsyas) éppen nem kővémeredésüknek,¹⁸ hanem ellenkezőleg: kőből való újraéledésüknek köszönhetik versbéli létüket, amikor „Kint száll a köd és megmozdulnak a / kőszobrok most egy képzelt őszi kertben” – olvashatjuk ott, s hasonló szerepet szán a költő a megszólított lénynek is, akihez a következő szakaszban valómással fordul: „Lennék halottad, s úgy élnék veled, / Ahogy gyökérrel él a föld, a víz; / S bár szemgolyód fehér, akár a gipsz, / Poromból támaszt föl tekinteted.” A sextettben az eddig megfogalmazottak önellentétükbe fordulnak át, hiszen a költői kép szerint a szoborangyal pillantásától halottaiból feltámadó lírai én biztatja hasonlóra azt,

¹⁸ Erről Kerényi Károly: *Ember és maszk. – Az égei ünnep. Vál. és ford. Kocziszkó Éva. Kráter Műhely Egyesület, 1995.85.*

akiben társra látszik lelteni, hogy a zárósor erotikája kettős jelentést hordozhasson: egyszerre jeleníthesse meg az élniakarást és a halál illetén módon – a szerelemben való elnyugvás eufemisztikus formájába öltöztetett – elfogadását: „Jöjj el hozzám, november angyala! / Halottak napja elmúlt, – élni kell! / S ha élni kell, a kő is énekel, // S bódít krizantém-szirmod illata, – / Halotti mécs, öröklét lángja tán? / Mindegy! Fejem öledbe hajtánám.”

A költő, életének utolsó – csonka – esztendejében (1995-ben) már keveset ír, a gyűjteményes kötetben mindössze hat mű szerepel *Új versek* cikluscímmel, közülük kettő azonban nem is szerepelt a költő által összeállított tartalomjegyzékben (*Rapszódia, Sellő*). Az angyal motívumát verbálisan is idéző mű pedig csak egy van, mégpedig a *Toldi* című, amely egyetlen – igaz, nyolc versszaknyi – hosszú mondat. Jóllehet, már Aranyánál is látható, hogy egy-egy versmondata gyakran kitölt egy teljes versszakot felező tizenkettősökben írt elbeszélő költeményében, mint már az Előhangban is: „Mint ha pástortűz ég őszi éjszakákon, / Messziről lobogva tenger pusztaságon: / Toldi Miklós képe úgy lobog fel nékem / Majd kilenc-tíz ember-öltő régiségben.” De Baka itt nem Aranyt evokálja (verselése is eltér: tizenegyeseket és tízeseket változtat szabályosan), hanem az Ilosvai és Arany megénekelte hőst, hogy mintegy még utoljára „beöltözhessen” valakinek, akiben egyszerre szólalhat meg választott alteregó és a lírai én, az önmagától távolító szerep és a személyességet mégis nyíltan hordozó önvallomás: mindkettő a léttapasztalatok keserű tárházaként mutatkozik meg, hiábavalónak látatva mind a vitézi cselekedetek, mind az emberi törekvések – bármily hősiessé – megnyilvánulási formáit, pedig választott népi hőst is a mennybe helyezi, mint korábbi idemutató verseinek alakjait, csak hogy e menny a legkevésbé sem tudja szebbnek hazudni magát, mint amilyenek a kettős énbé szorított költő láttatja: „Oly sűrű lett az alkony mint a kása / mit angyalok kavarnak szorgosan / felhők fehérítő lisztjével berántva / tömegkonyhának látom most Uram // a Mennyedet egy bádogperemű horizontnyi éj jut itt mindenkinek”. Az olvasót bizonytalanná teszi már a szokatlan, minden központozást nélkülöző dikció (bár a késői Baka-vers gyakran él vele) is, a költő azonban még tovább nehezíti kontemplációra készülő szemléletünket, mert az enjambement-ok (amelyek nem csak verssorokat, de versszakokat is egymásba hajlítanak) eltérítenek egy ilyen olvasat lehetőségétől, a szavakat sorvégen kettétörő mozdulat pedig lehetetleníti is ilyen közelítésünket, azt sugallva hihetetlen keménységgel, hogy ez nem a (más költőknél esetleg ismerős) mégis-derűs szemlélődés tere és ideje, hanem a keserű-fájdalmas ítéletek, amelyek mögött ott van természetesen Toldi történetének számos, tapasztalatokkal telített mozzanata csakúgy, mint a korábbi angyalversek történetesített lehetőségei, de úgy, hogy a kettős én által hordozott tételek ismét – és végérvényesen – a deformáció és demitologizáció eszközeivé lesznek, mert egy-egy pillanatra feldereng a lét lehető boldogságára utaló menny valóságának enyhet adó képzete („és aszujától álomi boroknak / szám szélén csordul édesen a nyál”), a költői szándék azonban ezt is visszaperli, visszahúzza és lemondó gesztusokká merevíti. A Toldi-történetnek az olvasóban bünt vagy hősiességet idéző rekvizitumai kozmikus emberi hiábavalósággá, a hősi szembenézés, a harc vállalása értelmetlen kilátástalansággá silányul: „a telihold-malomkő feldereng még / vér- és velő-szennyel de engemet / nem büntudat gyötör kegyetlen eszmék / feszítik próbatétre szívemet // s közben fölöttem címert festgetve / sárkányt levágott karddal és / bíbor lángnyelveket formáz az este / heraldika talán ez az egész // Világ s behorpadt pajzsa bár a Naprend- / szernek de mégis acélsisakom / résen át nézem lándzsáját szegezve / hogy támad rám na-

ponta új napom". A vers befejezése a mennyből visszanéző kettős én életút-értelmezése, amely szerint ahogy maga a lét, annak hiábavalósága, újra- és újrakérdező állapota s vele kiszolgáltatottságunk, folytatódik odaát is: „bár fröcsköltém volna szét a Tejúton / a Bence-hozta sárga aranyat / a csillagokat s nem kellene folyton / bizonygatnom vitézi voltomat // megfélemezni a megvadult bikákat / itt méltóbb dolgom amúgy se leszen / odalökik jutalmul majd a máját / s híg angyal-kásám feltéttel eszem". Hihetetlen iróniával szólnak e sorok, azt sugallva, mintha a világ egésze sem hordozhatna értelmet, mintha nélkülözniük kellene a hitet a lehetségesben, mintha az isteni nem is létezne s csak az ördögi vezérelné a sorsunkat. Ezt a kettős kiszolgáltatottságunkat többször megfogalmazta a költő (a *Sátán és Isten foglya* című művétől kezdve számos prózai és költői alkotásban) s tudjuk, hogy az ördögi valamikor égi volt, hiszen Lucifer sem más, mint bukott angyal, ez azonban már egy újabb „története” a Baka-lírának.

Hiábavaló volt tehát a költői-emberi kísérlet: odafordulni és megkapaszkodni az égi világot közvetítő lényekben, s vajon ők – a várt feladat-teljesítés közben – bukásra ítéltettek? Az olvasó csak *nem*-mel válaszolhat, megismerve azt a költői teljesítményt, amely e versek és e motívum hozadéka is, az *igazi* választ azonban csak Baka István és (még inkább) angyalai tudják odafönt!

