

TANULMÁNY

FRIED ISTVÁN

Van Gogh szalmaszéke

BAKA ISTVÁN ÚJ VERSESKÖTETE

A jó Csöndherceg se rossz herceg, a legnagyobb hatalom, s én nemcsak arra gondoltam, amikor az ember éjjel, egyedül riasztgatja el magától a rettenetes, félelmes csendet, de arra is, hogy jaj volna nekem, ha egyszer, míg élek, elhallgatnék, s engednem, hogy a Halálnál borzasztóbb csönd rámfeküdjön.

(Ady Endre)

Dichtung ist Stiftung, durch das Wort im Wort

(A költészet megalapítottság, a szó által a szóban)

(Martin Heidegger)

Baka István új kötete már címével értelmezést igényel: egyik „alteregó”-jának (hogy stílszerűek legyünk: *dvojnyikjának*) neve áll elől, birtokos jelzőként, hogy a gyanútlan szekszárdi-pétervári-leningrádi-moszkvai-szegedi illetőségű világok vándorára, zenerajongó poétára, költőktől ötleteket, (élet)helyzeteket elorzóra csapjon a baljós birtokszó: *testamentum*, akaratlanul is megidézve a mások világát szintén szívesen bebolyongó, szintén szonettekbe szerelmes (nem hideg szonettek aranymívességébe, hanem habzó szenvedélyeket, titkolt szorongásokat, rejtteni kényszerített képzeteket fegyelmező szonetteket formázó) szegedi költőt, Juhász Gyulát, aki nem egyszerűen költői *végrendeletet* hagyományozott az utána következőkre, hanem költői hitet a nyelv teremő-megnevező hatalmáról, az eltűnő szubjektum végső mentsváráról. Sztjepan Pehotnij hasonmás – lélekvezető funkcióban –, akinek segítségével a szakmából az életig, a nyelvi részképzés életrajzi esetlegességéből egy kultúra Rendjéig lehet eljutni; valójában Sztjepan Pehotnij kalauzzá válik, aki a *belső világ*tér labirintusában igazít el, mert vezetője a zene, az irodalom, amely a létfelejtés ellen vívott küzdelem tere felé irányítja az Európa évszázadait meg az örök száműzöttség évezredeit állandóan, tehát a pillanatot jelenében átélő, az ittlétbe kényszerítő, a nyelv foszló lehetőségeibe fogózó magyar peregrinust. Sztjepan Pehotnij tudja, hogy a „nyelv a lét háza” (tudja oroszul, ezért megnevez, orosz címet is ad a megszólalásnak, részben ötleteket is kölcsönöz a mozaikká szétesett, egykori kulturális *ezüstkorból*, az orosz századelőből, az 1920-as évek reményteli utóvédharcaiból és a sötétülő harmincas évek titkaiból, hogy mindez rámásolódhasson az élményként visszacsengő ifjúkorra; aztán tudásra készíttet magyarul, hogy vessé lehessen, lakhatóvá váljon a lét háza, hiszen ennek a háznak

a gondolkodók és a költők az őrzői). De Sztjepan Pehotnij még valamit tud: a hagyományosan értett-felfogott szubjektum immár aligha vállalhatja azt a szerepet, amelyet egykor „a gondolati perspektíva vagy ideológia hordozója”-ként játszott. (Niko Grafenauer) Lehetősége talán csak egy maradt – Hamvást idézve – „a sorsból való kilépés”, netán művének „természet”-té válása, egyesülése azzal, ami létrehozta. Márai Sándor jegyzi föl Naplójába Kant egy axiómáját, és fűz hozzá saját helyzetére-vigaszára kommentárt, amely a kettévált világ, az ellehetetlenült-ellehetetlenített szubjektum és a ki-meg-fel-ismerhetetlen objektum közötti szakadék áthidalására int:

„Kant egy szava, mint egy fényes sugár: »Vollkommene Kunst wird wieder zur Natur.« [Szó szerinti fordításban: A tökéletes művészet ismét Természetté lesz.] Mintha Platón, minden erővel és hitellel, még egyszer megszólalt volna az emberi időben. Igen, a remekmű megint természetté lesz, visszatér az elembe, amelyből előváltott [!], elhelyezkedik benne és hozzátartozik, szervesen – tehát nem fityeg rajta, mint a társalgó falán a kontár ügyeskedő csendélete, hanem él, mint minden, ami valóságosan a természetből érkezik és ahhoz tartozik, él, nemesebben, felfokozottabban, teljesebben, mint a »természetes«, de a természetben is él, nemcsak a könyvben, a múzeum falán, vagy a köztéren. A többlet, amivel él, a művészet többlete.”

Nagyon nehéz (és ha úgy vesszük: nagyon könnyű) bekapcsolódni Márai Sándor gondolatmenetébe, az örök száműzöttébe, aki 1919-ben először lépett át a családi bensőség védte „kishazá”-ból a félelmetes szabadságba, megkísértve az idegen nyelven írásgondolkodás kísérlete által, fenntartván magának azonban a visszalépés esélyét (ti. idegen nyelvű alkotásait többnyire magyarul is megírta-publikálta, többnyire az emigránsnak számító bécsi magyar, a kisebbségivé lett kassai magyar sajtóban). Baka István címeinek és hivatkozásainak orosz, svéd, német, (akaratlanul?) francia, (tudatosan) ukrán vonatkozásrendszere (és itt kezdődik és ér véget a Márai kezdeményezte beszéd folytathatóságába vetett hitem) a hazai kultúra védte bensőségességéből való átlépést (is) jelentheti a világkultúra terére, ahol nem emelkedhet meghitté és otthonossá az a költészet, amely előtt az anyanyelv akadályai tornyosulnak, csak olyképpen, hogy az orosz–svéd–francia–ukrán–német (főleg irodalmi és részben zenei) mozaikokat, töredékeket, ihlető motívumokat, életrajzi/kulturális eseménydarabokat a hazai/anyanyelvi, magyar irodalmi/magatartásbeli kötöttségekkel, hagyománnyá nemesedett rögződöttségekkel szembeesíti. Tehát a költő kilép a jól ismert, *hazaként* elfogadott meghatározottságokból (hol „a rapszodiák aranysujtása megfakult molyette díszmagyar”-ok pompáznak; hol a „Sátán meghajol kopott frakkját végigsimítja”; hol a balcsillag „mint földi üldözött, kitől házat, hazát és anyanyelvet elvettek, és körötte kürt rivall”; hol „besüppedt sírhalmok között kővé meredt a gyászmenet”) – és e hazai/anyanyelvi-kulturális hagyományok világszerűségét, világbevetttségét és anyagbazuhantságát szemrevételezve, a világkultúrának nem periódusait, hanem világkorszakait, aionjait bejárva, útja közben sosem felejt, szüntelen emlékezetébe idézi Liszt Ferenc (és talán Wagner) atonalitás felé mutató végtelen dallamainak összecsengését, Liszt késő romantikájának, Chopin száműzött mélabújának újrjelentkezését Rachmaninovnál, a Goethét továbbgondoló lisztferenci-szekszárdi Mephisto Woland művészi álneven megesett moszkvai időzését. Kolumbuszként új föld (és új ég) fölfedezésére merészkedve, föltalálva a halandóknak tiltott „nyugati birodalmat” (amely Dante Odysseusának tudásvágyból fakadó végzete és Kafka *A kastély* című műve Westwest – láthatatlan – grófjának toldozott-foldozott birodalma, amely „még magasról nézvést” is csak torzképe a barokk Fortuna-kastélynak), tehát eljutva az Értől az Óceánig, az antikok tenger-életút meta-

forájától a Baudelaire-nél lassan-lassan szimbólummá szerveződő roppant tengerig, hol az Ismeretlen ölen várja a hajóst az új: mindezt a vállalkozást szinte csak azért végreajtva, hogy alámerülhessen az önnönmagának érzett-tudott világirodalomba, hol – mint ismeretes – Franciaország Indiával határos (lehet); hol Jozsif Brodskij Vergiliusnak felelhet; hol Tarasz Sevcsenko végrendelete Baudelaire szavaival csenghet ki (s mindez Baka István bordó borítójú kötetében sűrűsödhet lírává). Innen azonban mesés a visszatérés, tengeri úton, Petőfi Sándor gondolatának lendületétől hajtván, újra az egyetemessé lett hazai – költői – tájra, „kegyelmi záradék”-ként summázva a törvénné szigorodott létezőmódot (Seinsart), a világban [való] létet (Dasein ist In-der-Welt-sein) éppen úgy, mint a kivetettséget (Geworfenheit), a Véghez, a Halálhoz való létet (Sein zum Ende, Sein zum Tode). A heideggeri műszavakkal leírt (körül-, körbeírt) létkeresés oka-célja a létfelejtés ellen vívott küzdelemnek, amely a száműzöttségé, Brodskijé (egy mottó erejéig), Aeneaszé, Rachmaninové, Hodaszevicse, a belső emigrációba kényszerített Puskiné és Sevcsenkóé, tehát Baka Istváné is (itt az ideje leírni, hogy pechotnij 'gyalogos'-t jelent, s a Sztjepan Pehotnij-versekben sűrűn bukkanunk a 'Baka' anagrammájára: *Bosszankodva; visszafelé olvasva, előre olvasva: belül vagyunk a búvkörön; egész soron átkígyózva: Bolsevikkel ki szállt? „Das...”, itt, a ciklus első három verse után megállunk), a költészetbe száműzötté, a léttróntó jelen emigránsáé, a kultúrába vetetté. Akit elragadott-lenyűgözött és megbéklyózott a tudat, hogy egyszerre éli meg a nyelvi képzelet felszabadító hatalmát és a nyelvi kiüresedés rettenetét (rasch fortwuchernde Verödung der Sprache – mondja Heidegger). A visszatérés így nem a tékozló fiúé, még csak nem is a tűnt idill kárvallottjáié. De Petőfi, a népmese, a gyermekkori olvasmány hitében a messziről idecsengő teológiai műszó, valamint a már említett Sein zum Tode, a Halálhoz (való) lét öntudatában és a szonett végső ki-fejletében, a művészetben kaphat értelmet, értelmezést, a szóban a szó által juthat a „kegyelmi záradék”-hoz, nem a mindent bevégző befejezéshez, hanem a Lét nyitottságának megértéséhez:*

*hajósina vagyok s János vitéz is
léket kapott hajóm de arra száll
s hátára vesz mindjárt a griffmadár*

*és visszahoz hová is Istenem
hol életfogytiglan kell élni mégis
ahová visszazárt a kegyelem.*

A szonettnek belső összefüggésrendszere vissza- és előreutalás a kötet, valamint az előző, *Farkasok órája* címet viselő (Szekszárd, 1992.) kötet verseire: ez az összetett, legalább két síkon történő megjelenítési mód egyre inkább Baka István lírájának sajátosága lesz, az irodalom/kultúra önálló létezési módként, az irodalmi/zenei elődök az ittlétben Létezőként kapnak helyet Baka belső világterében. Ugyanakkor azáltal, hogy a rejtegetett lírai Én rendező akarátának vannak alávetve, ebben a költészetben, viszonylataikkal, értelmezett lényükkel, a helyreállítandó-visszaperlendő szubjektum erőfeszítései révén új rendbe szerveződnek. A szétagolt Világból ki/elragadva, a megépítendő új Univerzum szereplőiként az idézett poéták más, az eddigőtől eltérő (ám lényükben hajdani voltokra emlékező) lírai/epikus hőssé válnak: ennek következtében képesek el-lenszegülni a létfelejtésnek, előrehaladni a lét-megértés (Seinsversländnis) felé. Úgy is mondhatnók, hogy a Baka-világ jelenései magukkal hozzák előző életükből mindazokat a képzeteket, jelentéstörödeléket, amelyeket az évezredek, a költői/zenei múlt hozzá-

juk kapcsolt, ám az egymástól időben és térben távol világra született irodalmi/zenei alakokat (irodalmi figurákat és alkotókat) a Baka-költészet álarcosbálja egyetlen nagy Walpurgis-éj résztvevőivé avatja, ahol mindenki az, aki valaha volt, és kivétel nélkül mindenki a Baka tervezte maszkot öltötte magára, még Baka István is, a maszkabál szervezője-tervezője-kivitelezője. Hiszen gigantikus maszkabál az, amelyben bárki csak úgy szólhat önmagáról, hogy egy külső figyelő, visszaemlékező, értelmező pozíciójából számol be, üzen egy másik világba át. Így az „eredeti” szituációk megfordulnak, fölcserélődnek a szerepek, átértékelődnek a múltidézők. Ha Vergiliusnál a száműzött Aeneas (bármily fájdalmas is az emlékezés) felidézi sorsát Dido királynőnek, Baka István hon-szerző-alapító Aeneasa az elhagyott és máglyára lépett Dido árnyának üzenheti a köznapinál erősebb hűségét, a jövőbe vetítve a találkozás esélyét. A kocsma-költőből királyi (hivatalos) költővé emelkedett (züllött?) Carl Michael Bellman (1740–1795) 1790-ben jelentette meg *Fredmans epistler* (F. episztolái), 1791-ben *Fredmans sanger* (F. dalai) című versgyűjteményeit, a svéd rokokónak mitologizáló, olykor bacchanáliákról hírt hozó költeményeit, Csatlós János jellemzése szerint: „Az állandó áttetszés a rokokó-finomságok és az ironikus vaskosság, a gyalogjáró realizmus között Bellman sajátossága.” Amit mondandó volnék: Bellman megteremti azt a költői figurát, akinek nevében megszólalhat a vaskosabb-gálans ünnepek poétája, Fredman, viszont akinek éne visszafelé tetelezi a maga nem-énjét. Ám e nem-én olykor jellemzőbben (bár a királyi poéta tudata mélyébe szorítottan) Bellman, mint maga, a nyilvánosság előtt mutatkozó Bellman. Baka István költői rendszerében Fredman szólal meg, Bellman alteregója egyben az ő alteregója, hogy a Baka-Bellman-Fredman háromszoros alakváltozás során a Biblia példázatai csengjenek vissza. (Miert ne Arany Jánost idézzem? Csak vándorok vagyunk e földi téren..., majd a mustármagé, Pál apostolé.) E példázatok ars poeticává lényegülnek. Nem a kegyelmi állapotba emelkedés, hanem az autentikus létért való könyörgés szonettjeit alkotja meg a költői hármast: annak fölismerése ez a versbe szedett Biblia, hogy egyszeri, vándoridőzése e földön az ember felülmúlhatatlan élménye, s ezt szóban szó által lehet örökké-örökletessé, maradandóvá tenni.

A *Tristan sebe* című szonettciklus (ez is, mint az eddig említettek, három darabból áll, és Baka vonzódása a hármas számhoz, amely az égi tökéletesség és a földi tökéletlenség száma, legalábbis figyelemre méltó) a végső le- és elszámolás előtt álló mondai hőst beszélgeti, miközben mottóként Wagner operáját idézi, visszaul az *Isten bora* szerkezettel az előző ciklus zárlatára, a szerelem és a halál egybejátszásával, a Liebestod-motívum kizengetésével a Wagnertől Richard Straussig (*Ariadné Naxos szigetén*) ívelő, a kelta, a germán és az antik görög regét (s annak értelmezéseit) montírozza egybe, hogy a harmadik szonettbe a *Hamlet* aranyjánosi változatából csempésszen be egy kifejezést (Ó, bár ki tudnám zökkenteni az időt...), természetesen mindezt a kívülről, a költő-kommentátor szemszögéből szemlélte, ám az olvasó azonosító tevékenységére számító, annak ösztönzést adó líraiság szubjektívizáló gesztusaitól megerősítetten. Így a megjelenített figura világérzékelése van hivatva biztosítani ennek a lírának objektívtól világtudását; a költő nem a hagyományos én-feltáró poézisnak művelője, hanem az eddig előtte létezett összes költői világ értelmezőjeként látszólag csak a maga formaalakító készségével járul hozzá egy új költészet létrejöttéhez. Két megjegyzés kívánczik ide. Az egyik Fritz Mauthner egy nálunk viszonylag kevesebbet emlegetett tézisének földidézése. A nyelvválságról érkező, azt kommentáló ausztriai nyelvbölcselet állapítja meg egy helyütt, hogy „minden egyes szó a tulajdon történetével viselő, minden egyes szó magában hordozza a végtelen fejlődés lehetőségét metaforáról metaforára.” S mi-

ként (maradjunk meg a *Tristan sebénél*!) Wagner végtelen dallama: motívumszövedék, következetes műépítkezés, struktúra, vagy ha úgy tetszik, szisztéma, akkor az utalások, allúziók, idézetek, emlékeztetők nem csupán tematikailag idézik meg a korábbi költői/zenei világokat, hanem a kulcsszavak, a vers *domináns elemei* (R. Jakobson) segítségével a metaforától metaforáig bejárt útról is hírt adnak, idegen és mégis rokon (nyelvi) világokat kapcsolnak össze. Másutt Mauthner szerint a világ megismerése a nyelv által nem lehetséges, mivel a nyelvfilozófus a nyelvet csupán a megszokás pusztá termékének tartja, mint írja, „üres absztraktum”-nak. Ám amily kevés megismerési funkcióval rendelkezik a nyelv, oly nagy mértékben szolgál művészi eszközként. Igaz, mindez a századelő nyelvválság-tudatára reagáló megnyilatkozás, ezért látszólag nem sok köze lehet Baka István szonettekbe rejtett költői credójához. Csakhogy – hadd emlékeztetsek rá ismét, s ez második megjegyzésem – Baka István a kelta monda mellett Wagnernek és R. Straussnak, majd Rachmaninovnak a XIX. század második felébe eső, századfordulós, 1910-es, 1920-as évekbeli irodalmi-zenei nyelvlátomásait (is) tematizálja. A Tristan-monda, majd a Pehotnij-ciklusban Rachmaninov, később e rachmaninovi korszak jellegzetes énekessztárja, Saljapin megidézése a *klasszikus modernség* eszköztárát emeli át az avantgárd utáni periódusba, miközben magához asszimilálja az utómodernségnek a leginkább József Attilához fűzhető gondolati-nyelvi törekvéseit a szubjektum megnyilatkozásának esélyeibe vetett hitére vonatkozólag, s nem utolsósorban a megszólalás, a nyelvi értés és nyelvi kompetencia reményét tekintve. Az *Írás* (írott alkotás?) – Baka versbeli felfogásában – ki/megismerhetetlen, az értelem, a bizonyosság és az olvasó között ott található „Maya fátyla”; ismét bibliai példázatok idézetei, továbbá a Golgota emlékezete emelik a távlatokba József Attila Baka citálta sorát (ezúttal jelölt idézetként), hogy a vers csattanójaként elhangozhassék:

*De fellázadnak egyszer a szavak,
és ha a dallam nem fog szövegén,
a szöveg változtat majd dallamán.*

Amit a magam részéről nem szöveg-dallam fölcserélhetőségének, nemcsak a zenében oldás szentimentális magatartása bírálataának hiszek, hanem az írás Írássá, dallamformáló lényeggé válásának is, a *kétezer éves régi nóta* ironikus megjelölése egyben a szavak lázadását készíti elő, Maya fátylának lerántását, a szubsztanciáig való eljutás lehetőségét.

Hogy mi valójában ez a szubsztancia, arra Baka Istvánnak már előző köteteiben is többféle válasza volt, itt végigpróbálja a vers számos változatát, ám ezen messze túl, próbára teszi a nyelvet, mennyiben képes a jelenségek mögött rejtőző dolgok, hitek, hagyományok jelzésére, illetőleg arra kérdez, hogy a költő és a költészet önreflektálási képessége és érvényessége sugalló megjelenése milyen határok között mozog. Vajon a sokszoros áttételen keresztül érzékelhető, önmagára reflektáló szubjektum valós személye-e a XX. századi üdv- és ellen-üdv történeteknek, vagy pedig pusztán költői kép, játék a metaforák között? Ilyen módon egy illuzionista bűvészműtatványa-e, vagy pedig a megnevezés elszánt próbáiról árulkodik?... Továbbkérdezve: amennyiben a nyelvbe vetett hit megingott, értelemhordozó jelentősége meggyengült, elbizonytalanodott, s csupán művészi eszközként funkcionál (mint ahogy azt a klasszikus modernség nem egy költője vélte), vajon nem egy új parnasszista korszak eljövetelet igazolja-e akár még a Baka-kötetben megelevenedő maszkabál, megannyi látszólagos szerep-vers, lírába zsúfolt műveltséganyag tagadhatatlanul virtuóz kezelése? Vajon miféle beavatási szer-

tartás részesei vagyunk Baka István kötetét olvasva? A száműzöttek világ(irodalmi) szövetsége milyen kulturális labirintusokba vezet, hogy ott utalások, idézetek, zenét idéző ritmusok, nevek, toposzra lett kifejezések állítsanak újabb meg újabb rejtvények elé, késztesse nek rejtvényfejtésre? S a rejtvényfejtés végén elérünk-e bármi megfogalmazható, valamiképpen körvonalazható célt? Mégis csak aranyművesség lenne a szövegek sora?

Ha beavatásról van szó, felbukkan a misztérium lehetősége; a világ-tudatlanságból a világtudásba lépés esélye; s annak reménye, hogy a gyarló megnevezési gesztus rámutathat a tárgyak ama nevére, amelyben tulajdonságuk-lényegük feltárja magát. Mágia ez valóban, nem egyszerűen játék a szavakkal, az évszázadok szentesítette formákkal (az is!), hanem a formák mögé pillantás, a titkolt-rejtett összefüggésekről a Maya-fátyol lerántása. S a fátyol mögött mégis létezik valami, nemigen szabad hinni a legendának: a halandó is részesülhet (nem pusztán a *kegyelemben*, amely megtérésének jutalma) a tudásban (is), jóllehet, Faustot a Földszellem figyelmeztette: *Du gleichst dem Geist, den du begreifst* (ahhoz a szellemhez hasonlítasz, amelyet képes vagy felfogni). A Maya fátyla mögé pillantás egyben az út vége, a száműzött végső gesztusa, hogy ha tűnt Édenét már nem kaphatja is vissza, legalább ismeretei közé iktathassa a fátyollal rejtettet. (S most hosszan lehetne értekezni arról, hogy a *Faust* II. részében a fátyol a költészet szimbólumaként miként jelenik meg a különböző részekben; örök honába visszatérve, az antikvitásból az újkorba hozott Heléna fátyla marad csak az előbb Euphoriont, majd a társként megnyert Helénát elvesztő Faust kezében.) Legyen egy példának a tanú, miként avat be Baka István a kultúra évszázadaiba, miként köt össze jelent és múltat alteregója orosz kultúratudásának segítségével, és ezáltal nem pusztán egy másik világba kalauzol, hanem irodalmak/kultúrák összefüggésrendszerének útvesztőiben is eligazít. Tehát: beavat, méghozzá a kultúra mozgástörvényeibe, ezen keresztül költészete működési mechanizmusát világítja át. A Pehotnij-ciklus három egymást követő darabjáról van szó. A *Társbérleti éj* naturális részletességű leírása az orosz jelenkorba irányít, a vegetáció szintjén pisllakoló lét remeg föl hirtelen a költemény negyedik szakaszában, amikor Bulgakov *A Mester és Margaritájának* hírhedt szereplője, Annuska lép a versbe. Ő az, aki megindítja a Moszkvában végzettszerűen egymásra toluló furcsa eseményeket. Bulgakov regényének szereplője, a szereplőhöz tapadt történés-mozaikok az irodalomba emelik az eddig hangsúlyozottan reáliákat leltározó verset, az utalás segítségével a hétköznapi-irodalmi idézet dichotómiáját állítják az előtérbe. A beszámolóként funkcionáló vers mintegy kijelöli a maga forrásvidékét, azt a hagyományt, amelyet továbbgondol, kiemelve a forrás irodalmi jelen idejének szembesítését a *Társbérleti éj* jelen idejével. Ez a kettős jelen idő aztán az irodalom létezési korává *sűrűsödik*. A vers azonban nemcsak reália-„teremtett világ” látszólagos elmentésével hangsúlyozza a fikcionalitást, az irodalom elsőlegességét, ennek következtében a regényfigura belépését a regényvilágtól eltérő, mintegy utókor-ként megjelenő versvilágba. Ekképpen a költő megszünteti a kronológiai jellegű időhöz kötöttséget, egyszerre jelenítve meg Bulgakov „adalékait” regénye epizódjaiból és a versbeli értelmezését egy hajdani olvasmányélménynek. A Bulgakov-áthallás azonban a *Társbérleti éj*-t követő költeményekben fölerősödik, illetőleg az ott versbe lépő szellem-történeti, irodalmi „reáliák” a *Társbérleti éj* allúziójához hasonulnak, s mintegy onnan kiindulva telítődnek meg újabb jelentéssel. Az *Immanuel Kant* filozófiatörténeti és egyben politológiai vízió egy erkölcsi parancs pervertálódásáról, egy ezoterikus-elvontnak minősíthető gondolkodásrendszernek köznap-démonikussá sülyedéséről. A filozófia tisztasága gyakorlatiá válna beszennyeződik, az absztraktumok ózondús tereben kerengő

ideákról kitetszik, hogy a szovjet valóság értelmezési rendszere pusztán a kizárólagosságot, az egyirányultságot, a kijelentések kategorikusságát veszi-véteti tudomásul, ülteti át a gyakorlatba, és így a tiszta ész vagy az ítélőerő „kritiká”-ját (Marxról és Hegelről is szó esik, így stílszerűen mondhatjuk) „a feje tetejéről a talpára állítja”. Mindennek színtere: a történelem, amely megnevező gesztusaival igazolja, miképpen lesz egy ideális-etikai elgondolásból a gyilkosok logikája, Königsbergből Kalinyingrád, az erkölcsi világrend tökéletességéről, az örök békéről álmodozó-tervezgető Kant professzor úrból egy láger potenciális lakója, osztályidegen. A versben a kanti bölcselet néhány címszava az orosz szakmai zsargonnal keveredik, a bölcseleti meghatározás és a ráolvasásszerű névsorolás a láger-hétköznapiok tisztségviselőjének beszédes névnelküliségével (brígdvezető), az enyhén ironikus archaizálás a köznapi közlés körmönfont egyszerűségével. A címbe emelt *Immanuel Kant* név asszociációs környezete, az eszmetörténeti háttéranyag hangsúlyozza a vers példázatjellegét, amely nem moralizálásban fut ki, hanem egykor és most egybelátásában, az egymásból következő megnevezések sorsformáló hatalmának megjelenítésében. Egyszóval: a történelem látszólagos változandósága valójában (és magasabb értelemben) állandóság. Akadhat valaki, aki mindig jelen van, aki állandó szereplő, akinek (feltételezett vagy az irodalomban valósággá lett) létezése tanúbizonyság a folyamatosság, az egymást követő korszakok lényegi azonossága mellett. Miközben a lényegi azonosságon belül roppant ellentétek feszülhetnek. Mielőtt a *Társbérleti éj* bulgakovi „epizódjára” vonatkoztatnám az *Immanuel Kantot*, a cikluson belüli kisciklus harmadik versére térnék rá, amelynek címe: *Előadás után*. Az *Immanuel Kant*tal közös elem: Lenin, Hegel, Marx emlegetése, igaz, itt messihi utalásként villan föl Turgenyev regénycíme: *Apák s fiúk*, rávetítve a II. Fülöp–Don Carlos viszonyra; de közös a történelem kontinuitása és diszkontinuitása fölött való töprengés: mennyire fut a két lehetőség párhuzamosan, a játék (színpad) és a valóság (ezúttal: a forradalom, az uljanovi államcsíny); a művészet idealitása és az orosz realitás itt mintegy a kanti elmélet és a lenini praxis dichotómiájának feleltethető meg. A vers témájához visszatérve: a nevezetes világlámpa orosz basszusénekes, F. I. Saljapin életéből kapunk egy jelenetet, Verdi *Don Carlos* című operájának címszerepében látjuk, majd a nagynak nevezett októberi–novemberi forradalom estéjén hazamenekülő énekes nyomába eredhetünk. Saljapinnak azonban nemcsak II. Fülöp volt emlékezetes szerepe, hanem Gounod *Faustjának* Mephistója, illetőleg Muszorgszkijnak Goethe versére szerzett (és a *Faust* I. részében Mephisto által előadott) *Bolhadala* is. Saljapin alakításában (lemezek őrzik) Mephisto a II. császárság-korabeli úr, aki a pénz hatalmáról énekel, a megvehető és aranyborjú körül táncoló világról: Áll a hajsza, áll a bál a pénz körül – hirdeti Gounod Mephistója, az elegáns-szellemes sátán, aki komédiás is meg bűvész-mutatványokkal hivalkodó is. Saljapin Mephistója sarlatán volt meg világhi, az alvilág fejedelme és ama erőnek része, mely mindig rosszat akar, és mindig jót csinál (általa lesz Margaréta gyermekgyilkos, majd üdvözült), Bulgakové meg cirkuszi szereplő és titkosrendőr, félelmetesen ironizáló és örök kíváncsi, „a külföldi híresség mindenkit megdöbbenett csodálatos szabású, elképesztően hosszú szárnyú frakkjával” (Bulgakov leírása Saljapin Mephisto-jelmezétől ihletett!), Bulgakov Sátánja másutt „szokott fekete csuháját viselte”, széles spádéját”, széles fekete palástját szintén Saljapin Mephistójáról kérte kölcsön. Woland Afraniusként tanúja Pontius Pilátus kényszerű ítéletének, *Kant*tal (!) villásreggelizik, majd beszámol Kanttal folytatott beszélgetéséről Berlioz kritikusnak, akinek megjósolja, Annuska kiöntvén az olajat, okozza, hogy Berlioz megcsúszik, a villamos alá kerül, Baka Istvánnal folytatom:

*Kereké visít, gurulnak jobbra-balra
A szétválasztott törzsek és fejek...
Annuska, tégy megint ikont a falra, – –
Tán búneid levezekelheted!*

(Bulgakovhoz visszakapcsolva: „A villamos átgázolt Berliozon, és a sínek mellé, a kövezett lejtőre, kerek tárgyat dobott. A sötét tárgy visszagurult a lejtőn, és a kocsiút kövezetén ugrándozott. Berlioz levágott feje volt [...] Annuska már el is felejtette, hová indult volna eredetileg; megállt a lépcsőházban, sűrűn hányt a keresztet, sopánkodott, és magában motyogott... Annuska kis híján felvisított, szemét dörzsölte ámulatában...”)

Annuska, Bulgakov-regényszereplő, Kant, Bulgakov-regényszereplő, Saljapin, akinek fekete palástja, spádéja, jól szabott frakkja Woland „jelmeze”: mindez Baka István Pehotnij-ciklusa egymást követő verseiben reprezentálja egyfelől egy irodalmi forrásvidék „reáliát”, másfelől a hagyomány átértékelődésének folyamatát Baka István lírájában. Ide még egy, aprónak tetsző kiegészítés látszik szükségesnek. Az ugyanis, hogy a Pehotnij-versekben helyet kapnak azok az irodalmi előzmények, amelyek Bulgakov regényében utalásként vagy *előszöveggént* struktúraépítő funkcióban szervezik *A Mester és Margarita* rétegzett viszonyrendszerét. Előszöveggént Dosztojevszkij, Puskin, Belij művei tetszenek föl, továbbá a Puskinon átszüremlő dantei alviláglátomás, amely megnevezéseivel és az *újra elbeszélt történet* világokat összekapcsoló logikájával mítoszszá áll össze. Ebben az összetett szöveggörnyezetben tűnik föl a bulgakovi regény emblematikája (a hold motivikus szerepe például), a nagyon földi (szinte: pánerotikus) és a nagyon égi (goethe-i idézet: Das ewig Weibliche, az Örök asszonyi) szerelem ember-i-isteni attribútuma (értelmező jelzésként a hatyúvá változott főisten és Léda ná-sza), ugyanúgy a schumanni zongorakvintett ritmusában szerzett, daktilikus vers (*In modo d'una marcia*) olaszos, zeneműtételt címét visszaadó dallama a napilapok hírnagyával konfrontálódik a fönn és a lenn egymást tükröző voltáról, a távozó és a maradó egyre növekvő távolságáról a tiszta rímek és az asszonáncok feleselése révén szólna a költő, miközben Schumann zenei daktilusaihoz igazítja a vers ütemét.

Raszkolnyikov sorsa, Raszkolnyikov tárgyai Pehotnij életébe szivárognak át, szintúgy jelzésként: az individuum létét át- meg átszüvik az emlékek, létbe vetettsége egyben a hagyományba rögzültség fátumával súlyosbított (*Raszkolnyikov éjszakái*); a *Szentpéterváron újra találkozás* a Dosztojevszkij elátkozta Várossal, amely egyszer talán (emígy Dosztojevszkij) el fog tűnni a ködben: a történelmi változások sem semmisíthetik meg az élet, a kultúra, a víziók előszövegeit, a szubjektum meghatározottsága egyszerre eredményezi az allúziókba szövöttséget és az egyedi lét felejtése ellen szegülő értelmezési kísérletet; ha már szövetségserűségbe ágyazott az emlékezet, a beszéd, ha már az emlékezet korlátai közé szorult még az önreflexió is, akkor sem teljesen eredménytelen a kísérlet az emlékezet tárgyainak, az előszövegeknek újragondolására, más előszövegekhez illesztésére. Így az egyik Pehotnij-vers továbbgondolja, új fénybe helyezi a másikat, ugyanannak a képnek más oldalára derít némi világosságot.

*A mélyben bögés, kocsmalárma,
Baltaként rándul meg szívem.*

(Raszkolnyikov éjszakái)

*S mint baltáját Raszkolnyikov kabátom
Alatt cipeltem súlyos szívemet*

(Szentpéterváron újra)

Innen aztán kétfelé nyílik szét a vers, de a versben érzékeltetett irodalmi mező is. Az idézett sorokat következő versszak árulkodik a távolabbi előszövegről:

*Hideg volt köd volt s az jutott eszembe
Kökönyegem megint letéphetik
És rémlett hallom közeledni szembe
A Bronzlovás dübörgő lépteit*

Nem szükséges különösen jártasnak lennünk a XIX. század orosz irodalmában, hogy Gogol *A kökönyegjére* (Sinyel, 1842.) és Puskin *A bronzlovására* (Mednij vszadnyik, 1833.) gondoljunk. Gogolnak ama elbeszéléséről van szó, amelyből – mint a közmondásszerűvé vált bon mot tanúsítja – az orosz XIX. századi próza bújt elő, valamint Puskin ama elbeszélő költeményéről, amely részben meghatározta a későbbi korok Pétervár-diskursusát, részben (kiváltképpen) Belij *Pétervár* című regényének reakcióját hívta ki. Egyszóval az idézett versszak a Baka-alteregő által szubjektivizált (tehát Baka és az olvasó szemszögéből objektivált) Oroszország-előszöveget reprezentálja. A vers további részében ennek az előszövegnek „utóéletéről” esik szó, gazdag irodalmi utalásokkal feldúsítva, történelmi víziók által időbeli perspektívát biztosítva, a századelő, a két világháború közötti periódus és a jelenkori pozíció egybemosódó (álom)képeiből építkezve. A versegész aztán az utolsó szakasz álomutalásával kapja meg végső formáját, az „időjáték”-ot az álombeli asszociációk hitelesítik, az irodalom létezési módját biztosító technikai feltételekbe (nyomdászat) vegyülnek a szellemi kultúra emlékei (Blok, Ahmatova, Mandelstam, Puskin). I. Péter és Lenin kora ebben a vízióban fölcserélhetővé válik, megfordul(hat) az időrend, hiszen az irodalom emlékezetének, a kultúra mitológiájának világkorszakába léptünk át.

Ha röviden jellemeznünk kellene ezt a korszakot, úgy fogalmazhatnánk, hogy a költő az egyetemessé lett otthontalanság-hontalanság ellenében a szóban szó által kísérli meg az otthonteremtést, így egyfelől erősen felértékeli az irodalom/művészet lehetőségeit, másfelől a „poétikai funkció” (Jakobson) mellé kétséges értékű megismerési funkciót rendel. Ám ez a megismerés egyre inkább nem egyszerűen a szóban szó által történhet, hanem előző irodalmi/művészi világok értelmezése, asszimilálása révén, amely mégis visszavezet a szóhoz. Idekívánczik Hamvas Béla egy megjegyzése, amely a tudás személyességére „essay-szerűség”-re céloz, „az essay-filozófus tudja, hogy – amint Jung írja – az élet nagy tényeit nem lehet megoldani; amit lehet, túlnőni rajtuk”, valamint: „Befejezetlenek vagyunk, nyíltak, megoldatlanok, fragmentálisak, kérdésszerűek és sorsunk essay-szerűsége bennünk a legigazabb.”

Ebből a szempontból a kötet utolsó előtti verse, a *Ha minden széthull* című-kezdetű rendkívül jelentősnek minősíthető, hiszen nemcsak a Pehotnij-ciklus létrejöttét megvilágító gondolatokat sugároz, hanem a kötet egészének, Baka István lírája világképének (így az ezt a világképet megformálódni segítő költői-bölcséleti előszövegeknek) megközelítéséhez is hozzásegíthet. S amit ezzel a lírával kapcsolatban XX. századi létezésként, az emberi *ittlét* Baka István hirdette meghatározóiként szemrevételezhettünk, szinte összefoglaló-összefogó jelleggel ebben a versben föllelhető. Valójában rokonnak tetszik Baka létszemlélete a Heideggerével, olyan vonatkozásban, hogy az Én – számára is maga az idő, és csakis olyképpen, amiképpen saját lény(eg)éből lehet önmaga. Mindez a szóban szó által otthon- és léteremtő költői gesztust feltételez, a széthullás ellenében felmutatva a hétköznapi életet. A *Ha minden széthull* Ady Endrének „minden egész eltörött” látomását idézi, az éjszakai kocsiutat és Rilke VIII. duinói

elégiaját, csakhogy Pehotnij életszíntereire alkalmazza, méghozzá Pehotnij (belső) monológja révén, a Shakespeare-drámák rímtelen jambusaival. Egy tárgyi elemekből össze-
tevéődő külső világ válik belsővé, nem antropomorfizáló moralizálás révén, hanem Én-
né lényegítve a rilkei értelemben vett tárgyakat, a belső világtérbe beemelve mindazt,
ami szó szerinti értelemben *környezet*, *hétköznapi*. Csakhogy a hirtelen-váratlan fel-fel-
bukkanó személyesség azt sugallja, hogy minden dolog valaha már része volt egy belső
Univerzumnak, amely kétségbeesett küzdelmet folytat a megszólalásért. A „délután”-tól
a „síkos sötétség”-ig tartó bolyongás Pétervár, a világ labirintusában egyben az Időbe
olvadás, Idővé válás, Idővel azonosulás szándéka mentén válik egyre reménytelenebbé,
a hazába, az otthonba nem juthatás a csődöt mondó nyelvi közlés-megértés aktusában
válik teljessé. Mielőtt azonban a végső következtetést levonhatnánk, a ciklusait-köteteit
tudatosan szerkesztő Baka István beszédes gesztusára figyelmeztetnénk; a *Ha minden széthull*
a kötetnek nem utolsó-befejező, hanem *utolsó előtti* darabja, a *Testamentum* nem
hazudik harmóniát a feloldhatatlanba, a visszatalálás a földbe, a porba és a sárba, ahon-
nan minden emberfia vétetett, nem a kiegyenlítődés, a megbékélés jelzése, hanem az
öntudatát, Énjét makacsul őrző Emberé. Visszatérve a *Ha minden széthull* drámaiságá-
hoz, Pehotnij útja tehát mindinkább befelé visz, lénye-léte alvilága felé, tudatában an-
nak, hogy legfeljebb önsorsa „essay-szerűség”-ében reménykedhet. Abban, hogy a lét
nyíltságában állva kísérletei (essay-i) *ittlétét* kizárólag Énje jelenben való léte *szavatol*-
hatja. Mégpedig a szüntelen működő kísérletek révén, akkor is, ha

– a mondat kulcsát
Mely elfordulna benned nem leled
Csak rozsdásan csikordulsz elakadnak
A szavaid...

Az Idő – Pehotnij versében – nőnemű (az oroszban: 'vremja' semlegesnemű, el-
lenben a németben: 'die Zeit' nőnemű), „úgy kalimpálsz Egész testeddel mint az Idő
combjai közt...” Hogy aztán a kapualj, a síkos sötétség s a vers utolsó *szavaként* a ház-
felügyelő: a halál és az erotika/nász egybelátásának igazsága mellett tanúskodjék,
visszaulva a *Trisztán sebe* ciklusra, és a ciklus palinódiájára, a *Három apokrif* középső
darabjára, az *Izolda levele* című versre, amely a szerelmet és a halált parafrázálja ironi-
kusan, úgy tematizálja, hogy kozmikus távlataitól, intertextuális vonásaitól fosztja
meg, kicsinyíti:

Nem mehetek foglalt minden napom
De hidd el nékem is saját sebed
Futok hozzád amint lesz alkalom
És akkor akkor meghalok veled.

(Az időhatározószó megismétlése némileg keresetté teszi a fogadkozást, az ellentétek
párosa és a keresztrímek csúfondárosan szegülnek egymással szembe, a jambusok ép-
pen az utolsó sorban, amely a leg súlyosabbá válhatna, gördülnek a legsimábban, míg az
első sor choriambussal indít – egyszóval akár a versegész, akár ez a kiragadott szakasz
a visszájára fordított „századelős” morbid erotika, így a *Ha minden széthull* göcsörtö-
sebb előadásának is ellentmond).

S ha a megértés, a beszéd a létmegőrzés biztosítéka lehet, Pehotnij alvilágának
nőnemű öre, a házfelügyelő más nyelven beszél:

És litvánul vagy lettül szitkozódva...

falként húzódik Pehotnij és a házfelügyelő között a kommunikációképtelenség, a megismerés-megismerhetőség előtt a más nyelv leküzdhetetlen akadály. Nem várhat a célba térőre a nyugalom, a házfelügyelő nem érti Pehotnij szavát, nem fogadja be a hazatérőt, további bolyongásra ítéli. Az egész kötetre vonatkoztatva: a száműzöttre nem vár békés rév, Aeneas megtanulta Lavinia nyelvét, hogy Didót sosem feledje, Fredman is csak vendég a világban, Tristan kikökött idejében a legtöbbet ajánlja: „halálomnak kimondalak”, a válasz: Izolda levele. Az *Apokrifok* közül a *Töredék* címűben is pusztán a könyörgésig jut el a szülő: „fogadj be végre árnyaid honába Hádész királya”...

A mentés lehetősége azonban a szóban a szó által köszönhet költőre, olvasóra. Nem felejtethetjük: *Ha minden széthull...* kezdődik a vers, nem bizonyosság még ez sem, csupán eshetőség, valószínűség, fenyegetettség, korántsem befejezettség, ezért lehetséges netán még visszatérés, miként a moszkvai metró-alvilág Orpheusa számára is lehetséges a földi lét újra megpróbálása, jóllehet, a görög és a dantei mitológia ítélethozói már kimondani készültek az ítéletet (*Alászállás a moszkvai metróba*); ez a pokolra szállás szintén a lét és az irodalom bugyiraiban történik. A külső, az egyszer már – hajdan – elbeszélte történet a lété, a második, a belső az irodalomé, amely nemcsak a lét-megértés korábbi fázisát tartalmazza, hanem azt az ellentmondást is, amely a múlt és a jelen, a hajdanvolt és a sosem teljesen változatlanul, mégis ismétlődő ésszámba menő újra elbeszélés között feszült. Hiszen a hajdanvoltat a jelen értelmező tudata rendezi össze, és iktatja be az újra elbeszélendők közé, miközben az elmondandót az ellentmondások feltárulása visszafelé és egyenes irányban egyként az egység felé igyekszik irányítani, bár a szereplők, a létezők történelmi vagy történelem alatti minőségükben egymástól eltérni látszó létszíntereken egzisztálnak. Az egyik típus (Orpheus, Eurydiké) pályáját, így évszázadokon átívelő sorsfordulatait az archetípus álomban fölmerülő, szimbólummá merevedett lényege jelöli ki, míg a „vodka lángja”-tól elégett Mása, a magát Kerberosznak álcázó (és erre az álcázásra egy felfordult világtól felhatalmazást kapó) ellenőrnő a pehotniji „magán mitológia” szereplői, és csupán (?) szimbólum és metafora szembesülésekor, egy vers labirintuszerkezetében másolódhatnak egymásra, tükrözhetik egymásban az ismétlődés során kinyíló-feszülő ellentmondásokat.

Az elmondottak fényében kísérlehetjük a Pehotnij-ciklust és az egész kötetet záró *Testamentum* című költemény beillesztését Baká István életművébe. Ami a vers (filológiai eszközökkel kimutatható) „forrásait”, archetextusát, paratextusát, összegezve: intertextuális vonatkozásait illeti, az első, méltatlanul kevesebbet emlegetett verseskötetig, a *Magdolna-záporig* érdemes visszanyúlnunk, itt jelent meg kötetben először a *Raszkolnyikov éjszakái*, amely nemcsak a mély Dosztojevszkij-ismeretről, -áthallásról tanúskodik, hanem Szerb Antal neofrivól megjegyzését is továbbgondolja: Dosztojevszkij figurái sosem alszanak, napszakuk-világuk az éjszaka; „alászállnak” az éjszaka mélyére (tudatosan-akaratlanul Baká István már ekkor rátalált a XX. századi írói gondolkodás egyik lényeges elemére: Céline-től O'Neill-ig, epikában is, drámában is, egymástól függetlenül „utaznak” szerzők az elsötétülő világ, az elfojtástól szabadulni akaró ösztönök, a tudattalan éjszakájába, hogy szembesüljenek az óskáossal, hogy ne csak az árnyékot lássák kirajzolódni a barlang falán, hogy megkeressék és – ha lehet – fölleljék létrontódásuk okát, ősoját). Az ideológiából gyilkosságot elkövető, ám tettét következően végiggondolni mégsem képes Raszkolnyikov a jelen kötet Pehotnij-ciklusa kezdő versének hőse, így mindenképpen a *Raszkolnyikov éjszakái* meg a *Testamentum* alkotja a két végpontot, amely attól függően kezdő- vagy végpont, hogy a kronológia

szempontját érvényesítjük-e, biográfiában gondolkodunk-e, vagy pedig a mítoszreceptió és a magánmitológia ciklikus ismétlődését fogadjuk-e el a kötet és a ciklus rendező-elvének értelmezésekor. Annál is inkább, mivel a ciklikus ismétlődés kizárja a lineáris időszámítást, a kezdetben ott feszül a vég, és a vég magába foglalja az (újra)kezdet. A *Raszkolnyikov éjszakáinak „tere”* a lenn és a fönn, amely – itt is – esszenciálisan ugyanaz:

*Vak koldus a bérház sötétje,
Nyújtja az udvar tenyerét,
Fölötte csillagok kelése
Fakad. Mert koldusarc az ég.*

Földi-égi, csillagi-kocsmái, vagy amiképpen a *Tűzbe vetett evangélium* című kötet egyik kulcsverse elárulja: *Sátán és Isten foglya*, verssorokra bontva a gondolatot:

*vadnyúl-irhámom hajba kap
sátánhad, angyalhorda*

(Igazán csak zárójelbe szorulhat az összetett főnevek utótagjainak fölcserélhetősége, azaz az alvilági és a mennyi világ egymásba átcsapása, megszabadulás a teológiai fogalmak egyértelműsítő magyarázataitól, lépés Baudelaire szép-rút-ég-pokol-esztétikája felé!)

A Szegeden élő, Szegeden munkahelyet kapó természetesen nem kerülheti meg a vers címének a Juhász Gyulával való összevetését. A szegedi poéta *Testamentumát* alkotóévek követték még; tudunk olyan kéziratváltozatról, amelynek *Végrendelet* volt a címe, egyik motívumában mintha Pehotnij-Baka visszhangozná Juhász Gyulát:

*Ó, én senkit se háborítanék,
Szelíd kísértet volnék én nagyon...
(Juhász)*

*Ha feljönnék kísértetni síromból
(Csak levegőzni, mert nyomaszt a föld)...
(Baka)*

Ami azonban ezen a szegedi recenzióra kötelező (?) fordulaton túl érdekes lehet, az inkább a versindító strófa (mint már arról volt szó) visszavezetése Sevcsenko 1845-ös keltezésű *Végrendeletéig*. Pusztán a pontosság kedvéért írom le aggályoskodva-fontoskodva, hogy az ukrán irodalomban *Zapovitként* emlegetett versnek eredetileg a kezdősor volt a címe: *Jak umru, to pohovajte...* Az ukrán nemzeti himnuszá lett vers első szakaszát idézem, Weöres Sándor pontos fordításában, hogy lássuk a Pehotnij-költemény egyik előszövegét:

*Ha meghalok: tágas mezőn
vessétek az ágyam,
egy kurgánnak magasában,
édes Ukrajnámban,
hol a fűves messzeséget
véges-végig látom
és hallgatom, hogy a Dnyeper
mint zúg a lapályon.*

Arról is volt szó, hogy az utolsó versszak viszont Pehotnij (ki tudja, mennyire tudatos) Baudelaire-ismeretét tanúsítja: igaz, számomra teljesen közömbös, hogy az elő-

szövegekkel ennyire nyilvánvalóan telített vers milyen módon merít a világirodalomból. Inkább az lehet érdekes, miként tematizálja az előszöveget. Előbb Pehotnij szól:

*Angyalkürt ébreszt vagy az Auróra
Ágyúszava, mindegy lesz énnekem,
S az is, hogy mennybe szállok vagy pokolra
Taszít alá közömbös végzetem.*

Baudelaire Szépsége ange ou Sirène (angyal vagy szirén), Sátán vagy Isten, mindegy (De Satan ou le de Dieu, qu'importe); illetőleg Tóth Árpádnak az eredetit kissé lágyító tolmácsolásában egy szakaszt idézek:

*Ég küld-e vagy pokol, mindegy, minek is kérdem?
Óh, Szépség, csodaszörny, rémítő, üde, szent!
Csak szemed, mosolyod, lábad tárja elébem
az imádott, soha nem ismert végtelent.*

A Végtelenben az Ideálhoz (és Ideához) közeljutni remélő költő már tudja, hogy az Ideál földi leképződései, a szimbólumok, amelyek erdővé nőttek, hogy közöttük vezessen a halandó útja, megismerhetetlenek, hiába kísérli meg az elátkozott szobrászcsapat megformálni, látomását műbe önteni. El kell indulni ama végső „álmos és kanyargó” útra, a tengeren át, vezesse bár kapitányként a Halál a hajót,

*örvénybe szállani, mindegy Pokolba, Égbe,
Csak az ismeretlen ölén várjon az Új.*

(Utazás, Tóth Árpád ford.)

Halál és nemiség (Au fond d'Inconnu...), a klasszikus modernség önmeghatározása és (neo)platonikus eszmék átstrukturálása: mindez Baudelaire mitológiájában jelölte ki a líra további lehetőségeit. S ezzel abba is *hagyom* a *hagyományos*nak tekintett forrásfeltárást, s csak éppen utalok arra, hogy Horatius *Exegi monumentum...* kezdetű versének derzsavini és puskinsi (Ja pamjatnyik vozdvig szebe...) utóélete mennyire része Pehotnij költő-öntudatának; s bár nagy kedvem lenne hozzá: Pehotnij költészettelfogásának és Mandelstaménak egybevetéséről (szomorúan bár) lemondok. Inkább a versnek azt a vonását emelném ki, hogy a különféle helyekről származó, „átvett” gondolatokat, versindító-záró fordulatokat a XX. századi történelem téridejében szintetizálja, ahogy a közügy a legszemélyesebbé, és a magánügy a leginkább egyetemessé válhat. Tudniillik, a szubjektum előtt bezáruló önmegvalósítási, illetőleg (ön)értelmezési lehetőségek egy beszédmód ellehetetlenülését példázzák; minden egyedi sors egyszerre előrejelzése és megismétlődése a történelmi folyamatnak. S ezzel ellentétben a történelem nem más, mint a történelemből kiszorított egyedi sorsok együttese. Pehotnij nem alakítója (szándéka szerint) a történelemnek, hanem elszenvedője, mégis, az ő tudatában, az ő világtudásával szembesülve, abba integrálódva az ő *megfogalmazásában* játszódik le a történelem, amelynek figurái: az őáltala rendezett maszkabál szereplői. A tótágot álló világ abszurditását ő látja át, s e haláltáncos világszínházban bábjátékos és bábu egyszerre, résztvevő és kommentátor, küzdő és szemlélő. A Sevcsenkótól indított vers elbeszélő múlt és jelen ideje hamar vált át a kozmikus időbe, a történelmi és az emberi emlékezet immár örök jelen idejébe, ahol egymás mellé rendeltettek a különböző korok és emberi minőségek: a temetői látomás és a nyugtukat nem lelhető, a történelem alakítására igényt formáló egyéniségek montírozódnak egymásra. A vers végig meg-

marad a feltételes mondatok sugallta látszólagos bizonytalanságban, ugyanakkor a vers dikciója a köznapiság és az emelkedettség között leng ki, hol a tiszta rímek zeneiségétől lendítetten (laboda-oda), máskor asszonánkokat csikordítva (pétervári-vágyik, darázs-raj-blokádban, kivégzett-lélek stb.). Egyfelől a hétköznapiságig kicsinyedik a magasztos (a feltámadásig csöpp idő van hátra, a hólé a föld vére, amelyet az Utolsó Ítéletig szív a halott), a szakralitás profanizálódik, másfelől a történelem örök haláltánca magasabb dimenziókba emeli a látomást. És éppen azért, mert látomás: lehetséges a tér kitágulása, az idő egyetemesre váltása, az egyes halála éppen úgy történelmi pillanat, mint országok, földrészek, diktátorok historikuma. De e halálhoz-lét a teljesség ígérete egyben: visszatalálás a kezdethez, az Anyához, ilyképpen a feltámadás, az Utolsó Ítélet újakezdés is, amelyben a pehotniji történelem az egyetemességbe emelkedhet, a Létezők örök jelenben-létéhez, az Ittléthez. A megváltás és az elkárhozás ebben a szemléletben éppen úgy legfeljebb történelmi pillanat, a közömbös végzet esetlegessége, mint „polovec”-ek, „tatár”-ok, „kozák”-ok egykori harca. Ami marad, a testamentumot író-hagyó poéta gesztusa, amely tanúsítja, hogy képes átlátni léte abszurditását, így lehet leghitelesebb tanúja minden Létező valaha volt létének.

A *Sztyepan Pehotnij testamentuma* című Baka-kötet tehát egyszerre álarcos nyelvi játék, ha akarom: összegzése a költői pályának, még inkább egy költői létmegértésnek: küzdelem az autentikus beszédért. Maga Baka István („személyesen”) alig szólal meg ebben a kötetben, pedig „lírai költő”. Akinek a hajdani meghatározások szerint a közvetlen szólás lenne a megkülönböztető tulajdonsága, mint ahogy a festő lény(eg)éről hihetnők, a legtöbbet (talán) önarcképei árulnak el. Hamvas Béla *Patmoszával* felelek erre:

„Van Gogh sem önarcképet festett, hanem szalmaszéket. Az arckép csak konfeszzió lett volna, csak regény. Ez itt vízió. Látomás, amely a személyiség egyetlenségének apoteózisa az emberfölöttiben.”

Baka István kötete sem „regény”, jóllehet, van eleje, közepe, vége, vannak – nem akármilyen – „hősei”; az epizódok egymást építik egésszé, a megkomponáltság a kötetnek (mint a többi Baka-kötetnek) jellemzője. Nem önarckép a kötet, vagy nemcsak, nem elsősorban, vagy pusztán annyira, amennyire minden (költői) megnyilatkozás: az. Inkább: vízió. Erről a világról, amely az összes eddig volt világok summája, a napjainkban még lehetséges költészetről, amely az összes eddig volt költészetnek továbbgondolása. Ugyanakkor a személyiség egyetlenségének dokumentuma is ez a kötet, amely az állandóban a változót, a változóban az állandót mutatja föl. Emberfölötti, mert (a bölcselővel szólva) emberi, túlon túl emberi.