

FRIED ISTVÁN

Baka István „Számadása”

És én már ott vagyok, hol senki sem segít

(Olga Szedakova – Baka István)

Az emberi lét nem két, hanem három síkon fut. Az élet háromszólamú. A metafizikusok azt mondják, hogy az ember test, lélek és szellem. Ezért van a létezésnek három szakasza, az aranykor, az apokalypsis és a megváltás. Ezért él az ember három világban, a szakrális, a diabolikus és az emberi világban. Az ég, a föld és az alvilág. A kettő fragmentum. A három a kozmikus és az univerzális egység. A háromszólamúság világában a dráma feloldódik.

(Hamvas Béla)

A *November angyalához* című kötet nemcsak az újra feltámasztott alteregók megszólító-megszólított, egymáshoz is szóló hangvételeivel jelezte, hogy Baka István költői pályáján olyan értelemben vett fordulat következik (következhet) be, hogy immár a maga (korábbi) lírájára reflektálva, annak tónusát deretorizálva, arra némileg ironikusan tekintve, a szövegköziségnek bonyolultabb, összetettebb formáival kezdett kísérletezni, nem egyszer fölerősítve a groteszk felhangokat. Nemcsak tematikailag jelentett a *November angyalához* gazdagodást, a világirodalom, a mitológia újabb meg újabb elemeit, mozzanatait építve be egy líra-hitű, líra-központú, tehát külsőlegesen szemlélve dalszerű, zeneileg megkomponált, a hangzók összejátszatásában, a rímelésben rejlő játsszi lehetőségeket kihasználó költészetbe, hanem igen határozott gesztusokkal irányította rá a figyelmet a századelő versszerűségének továbbépíthető, továbbírható gondolatiságára: a tárgyak és jelenségek világának költői elrendezhetőségére. Ezen keresztül a külső, a „nagy” világnak nem pusztán „leképzésére” a belső, a „kis” világ számára, hanem a belső világnak a külsővel való olyan értelmű egyenértékűségére, hogy itt, a belső világban (a rilkei Weltinnenraumban, a benső világtérben) megteremtődik a névadás feltétele (itt lel otthonra a IX. *Duinoi elégia* „encián”-ja) éppen úgy, mint a szimbolikus rend, melyben név és tárgy egymásra találhat: a költőiség egyszerre hagyományos jelentésű „esztétikum” és átértelmezett-átszerkesztett, a hagyománnyal nem azonosuló, ám vele olykor zaklatott párbeszédet folytató magatartásforma. Ugyancsak a *November angyalához* kötetben mozdult el Baka István (fölerősítve a korábbi lírai és prózai kötetnek ilyen irányú sejtéseit-sejtéseit) a világ kettős látásától, attól a dualizmustól, amely egymást kiegészítő, kiteljesítő, máskor egymás létét és helyét vitató oppozíciókban (égi-földi, fent-lent, kint-bent stb.) gondolkodva, meghatározni látszott a választásra kényszerített, ám otthonnal, helyet találással nem kecsgetető létformák közt hányódó szubjektum valójában meghatározhatatlan pozícióját. A fent és a lent, a szenvedés- és az üdvtörténet között tévelygő személyiség szembezállt a külvilág meghatározási kísérleteivel, és éppen sokarcúságának különféle korokból származó, különféle nemzeti-ségű, helyzettudatú hasonmásainak segítségével tapadni látszott a kettős osztatú (fragmentális?) világba való betagozódást; a bináris oppozíciók legalább olyan mértékben elutasítandó lehetőségekként merültek föl, mint mitológikus hagyományként; hogy

a ma költője a századelőt még egyszer át- és megélhető költészeti valóságként mutassa föl, természetesen a maga interpretációja nyomán. Éppen ez a hangsúlyozottan személyes (nemcsak racionálisan egyéni) interpretáció igényelte, hogy Rilke vagy a Nyugat első nemzedéke mintegy idézőjelek között iktatódjék be Baka lírájába (vagy epikájába), mint ahogy a Sztjepan Pehotnij-ciklus, összhangban a fordításokkal (az orosz szimbolista költészettől Brodskijig és Hodaszevicsig) egyszerre adta Baka István személyes orosz irodalomtörténetét (távolabbi elődként Puskin líráját jelölve meg), és szabadította föl Bakát, a világgkultúrába kiránduló költőt, valahogy olyanféleképpen, mint ahogy Kosztolányi Dezső Rilke-stúdiumai lehetővé tették a Kosztolányi-líra új ösvényeire bukkanást. Annál is inkább, mivel Kosztolányi Rilke-fordításaiból nagyon is kihallható a maga továbblépésén munkálkodó poéta meditálása, s így nem egy fordítás éppen annak a tárgyyszerűségnek, objektívalódásnak van híjával, amelyet a tanulmányíró oly érzékletesen megjelenített. Hogy aztán saját költői útja helyenként (nem utolsósorban a *Számadás* „nagy” verseiben) rilkei (vagy bizonyos értelemben heideggeri) hangsúlyokat kapjon.

Az életrajzi adatok (betegség stb.) egymásra olvashatása következtében igen tetszetős volna Kosztolányi végső esztendeinek lírájához rendelni Baka István 1995-ös verseit. Tetszetős és nem is egészen jogosulatlan, hiszen Baka István versei „számadások”; az élet és a betörni készülő, jelzéseit egy ideje fájdalmasan leadó halál között Baka a maga egzisztenciáját, hittel teli hitelenségét teszi a mérlegre, értelmét keresve létnek, szenvedésnek, világnak, és mindezen keresztül az ezt értelmező, mégsem „bölcseleti” költészetnek. S akár Kosztolányinál, szinte minden vers „ars poetica”, nem egy ars moriendi lesz, csakhogy nem tanító költészet, nagyon ritkán és akkor is az alteregó szájába adott vallomáslíra, s ha mégis vállalja a közvetlen megnyilatkozást, nem költői létként (legfeljebb költőileg való lakozásként) néz szembe élettel, éjszakával, szuverenitással és kiszolgáltatottsággal. Továbbá, s itt már véget érhet az egybevetés Kosztolányival, Baka István sem a nappalhoz, sem az éjszakához, sem a (szeretet)vendégséghez, sem a költészethez nem ír himnuszt: sőt, fölerősíti, markánsabbra rajzolja a groteszk képeket, nem egyszer paródiába fordítja át a kanonizált alkotásokból áradó tendenciát. Anélkül azonban, hogy a megszerkesztettségéből, a zeneiségből jottányit is engedne. Képletesen szólva: nem fogózik a jambusokba, nem a kopárrá vált külső világ elől menekülőben, inkább valódi lényegét körvonalazva tér a költészet, a szó, a mívség időleges védettségébe. Baka István vitája nemcsak a közkeletű (költői) természet- és személyiség-felfogásokkal folyik, hanem (korábbi) önmagával is: a szinte ellenséges külvilág sem bírhatja rá mestersege (meg)tagadására, a tökéletesre formált (elő)szövegeket nem kevésbé tökéletes (de természetesen másféleképpen tökéletesen hangzó) saját szövegébe integrálja. Ha úgy tetszik: fölméri az előszövegekben rejlő értelmezési lehetőségeket, amelyeket a saját pozíciója (költői felfogása, a maga korábbi költészete, olvasmányanyaga) felől minősít (át). Ez erőteljes válogató munkát jelent, az előszövegnek előbb szétszedését, olykor újraértékelését, majd egy-két elemének új kontextusba állítását. Sokszor idézet, máskor csak utalás, nem egyszer ezekkel látszólag alig-alig harmonizálatható műveltséganyag vagy hiedelem, esetleg egy toposz vagy motivum töredékes említése formájában.

Baka István költészetében (és prózájában) viszonylag korai időszaktól jól megfigyelhető, hogy szívesen bújik maszkok mögé. Szerepjátszónak mégsem mondhatjuk teljes joggal ezt a magatartást, hiszen nem pusztán átélt és aztán félretett „színjátszás”-ról van szó, sokkal inkább a költő és a költészet lehetőségének kitágításáról, az egyik

esetben az én és a nem-én együttes megszólalásának játékaról, más, több ízben tapasztalható esetekben olyan értelmű énkettőződésről, amely az egymásnak meg nem felelhető tapasztalatok összegződésében a világkultúrában tett kalandozások sokféle minőségű hozadékát képes felmutatni: a jelenkori költészetbe integrált kulturális emlékeztet, amely sem jelenkoriságát, sem emlékezet-voltát nem kívánja leplezni. Annál gazdagabb, annál több rétvű ez a művészet, minél több maszkot próbál föl az alkotó, persze úgy, hogy nem válik az arc maszkká, hiszen valamennyi maszk (úgy van megformálva) emlékeztet a maszkot fölpróbálóra, a maszkot megjelenítő megszólaltatóra. Így ez a maszk arc is, a költő kölcsönzi a maga vonásait a maszknak, és ezáltal (is) élővé teszi, jelenkorivá, mégha a múlt mozzanatai némelykor kitetszenek. A *November angyalához* magyar és orosz irodalmi figurái meg tájai, mitológiai és Baka költészetének hősei Baka világkultúra-felfogását személyesítették meg, és azt, hogy ez a személyessé élt világkultúra a hagyományosként számon tartott formakultúra külsőségei és egy belülről fakadó ironia találkozásának csomópontjában a szent és a profán, az „égi” meg a „földi” szókincsét egyként igénylik, századelős képiség és deretorizáló hangvétel nem kioltja, hanem erős kontrasztként jobban megvilágosítottá teszi egymást. A fordulat már ebben a kötetben készülődött, az időközben (részben) megjelentetett versek és fordítások nem annyira a megőrzött modalitásról, mint inkább az újabb kísérletekről tanúskodtak. S bár 1995-ben tudomásom szerint mindössze öt, kötetben addig meg nem jelent és nagy valószínűséggel a fájdalmak időleges szünetében alkotott versről tudunk, ez az öt költemény jelzi a változások néhány mozzanatát. Pontosabban szólva e versek a korábban már fel-felbukkanó forma- és gondolati elemek markánsabb jelenlétéről árulkodnak. S bár az életrajzi megfeleltetések kézenfekvők lehetnének, célszerűbbnek mutatkozhat a továbbiakban inkább a pályarajzra utalni, életrajzi tények pedig elégedjünk meg annyival, amennyit az első mottó elárul. Lényegesebbnek tetszik annak a költői pozíciónak megfigyelése, amelynek alapján azt a következtetést kockáztathatjuk meg, hogy Baka István nem egyszerűen újrajrja a költészetének jellegzetességeként minősített versalakzatokat, hanem egybefogja (olvasási tapasztalataival együtt) ennek a költészetnek már megvalósított és ez öt versben főleg jelzésekkel érzékeltetett lehetőségeit. Hogy a „hagyományos” költőiség, a „lírai én” meggondolásait egészen föl nem adva, egy, az eddigiéknél is differenciáltabb versnyelven szólaljon meg. Ez a differenciáltság jelentkezik a részletek rendkívül alapos kidolgozottságában, a hangcsoportokból továbbgondolható jelentések motivikus láncának megteremtésében, és ezáltal a szerkezetnek mint külső formának belső formává lényegítésében. Nem a merész-látványos újítás, az avantgárd-szerű meghökkentés mozzanata tetszik ki a versekből, hanem a(z) olykor igen) réginek integrálása a mindig-jelenvalóba, a (nem egyszer) elfelejtettnek beillesztése a történelem újabb fejezetébe.

Kiváltképpen ilyen jellegzetességekre lehetünk figyelmesek Baka Istvánnak újabb évszak-verseit elolvasva. Maga az egykor virágzó, az iskolai poétikaoktatásban és a XVIII. századi lírában (és zenében: Haydn!) jelentős szerepet játszó műfaj a Baka-lírában egyfelől megkérdőjelezi egy hagyomány „eszmei” és poétikai üzenetét, másfelől határozottan mutat egy másik hagyományra, mely kevésbé tudatosult a későbbiekben; jelenkori irodalomtörténetész elemzése volt szükséges ahhoz, hogy elfoglalhassa helyét a poétikatörténetben. Abból indulhatunk ki, hogy a világot kedves-kellemes, illetve a szörnyűségek-rettenetességek helyének látó-láttató líra, a *locus amoenus* és a *locus terribilis* poézisa már a XVII. században a sokak (németek, olaszok stb.) által művelt pásztorköltészetben, az eklogákban széles körű népszerűségnek örvendett. A világ az

isteni bölcsesség által megtervezett természetként, a jól elrendezettség és célszerűség vidékeként derűs színekkel ragyogott ezekben a versekben, és az antikizálás tovább növelte az általános kedveltséget. Ám itt kapcsolhatók be az évszakokhoz fűződő képzetek, amelyek az egyes mezőgazdasági munkák dicséretét sugallták, a vallási allegóriák (feltámadás, születés, megújulás) laicizálódásához járultak hozzá, már csak azáltal is, hogy a természetre rávetítve, az emberi igényekhez-elvárásokhoz kicsinyítették-humanizálták. A locus terribilis ezzel szemben mindannak *hiányát* jelenti, amely a locus amoenus festése következtében az aranykor emlékét idézi. Külső jelei között említhető a megműveletlen terület, a sötétség és az elborzasztó környezet, a zord időjárás, a hűvös esők és a sötét felhők rajza, „da alles wüst und öde ligt” (mivel minden pusztaság és kietlenség – Martin Opitz 1624-ben); s mivel a bizonytalanságnak – idézem Richard Alewyn gondolatmenetét – nincsen meghatározott és kézzel fogható oka, az egész külső valóság olyan helyzetet jelez, amelyben a veszedelmes és az ismeretlen kapcsolódik egymásba, így mindez félelmetes, rémisztő (das Unheimliche) benyomást kelt(het). Erre a szituációra a teljes bizonytalanság érzésével válaszol az ember, ezt nevezzük szorongásnak.

A magyar irodalomtörténet egyetlen, ám igen lényeges megállapítással járult hozzá a két táj szemlélése költői megjelenítésének ismeretéhez. Horváth János *A közelítő tél* Berzsenyi Dánielének eszközeként emlegeti a *negatív festést*; a toposzkutatás terminológiáját ideértve állíthatjuk, hogy a locus amoenus negativitásban jelenik meg, állandóan a locus amoenusról van szó, akképpen, hogy már nincs, még nincs, ritkábban: végleg szétfoszlott (nincs rózsás labyrint... nincs már symphonia). Igen csak alkalmas a tél rajza erre, de a tavaszhoz fűződő képzetek megfordítása is efelé mutat. A XVIII–XIX. századi példák (Csokonai, Berzsenyi, Petőfi) helyett inkább a közvetlenül Baka előtt járó és az idézett Alewyn-megállapítást versrészetekkel igazoló-kiegészítő poétára, Babits Mihályra hivatkozom. A szorongás nála ugyan inkább rettegés, hiszen konkrét, kijelölhető a tárgy a félelemnek, de az oly egyetemessé válik, olyképpen áthatja a létezés minden szféráját, hogy az idő, az évszakok kizökkenésében csúcsosodik ki:

*Ideges az egész táj, mintha félne
a gonosz nyártól amely érkezik*

(A meglódult naptár II.)

*Barátaim egyenkint elhagytak,
akikkel jót tettem, megtagadtak,
akiket szerettem, nem szeretnek,
akikért ragyogtam, eltemetnek.
Ami betűt ágam írt a porba,
a tavasz sárvize elsodorja. (...)
nekem már a tavasz is ellenség...*

(Ősz és tavasz között)

Baka István kizárni látszik a tájból mindazt, ami valaha a locus amoenusra emlékeztethetné, a *Tűzbe vetett evangélium* kötetének *Tavaszdala* a szenvedéstörténet, a szorongás verse, akárcsak korábban a *Magdolna-zápor* című kötetben a megfoghatatlan rosszérzés, a szinte ellenséges táj ontja magából a fürtelem színeit, s így még a természetes színek is betegességet, a táj is valaminő mesterkéeltséget áraszt magából, az otthontalanság színhelyeképpen.

*Ezer szemével néz a bodza.
S mit lát? A tó tükrén lebeg,
alatta felhő tűr habosra
zölddé penészlő kék eget.*

(Nyár, délután)

*Kikericsok lilája – holtak
földből kiöltött nyelvei.
A vadzizek rongyát a zápor
vasszürke cérnával szegi.*

(Változatok egy kurucdalra II.)

Így jutunk el a *Farkasok órája* kötet *Esős tavasz* című verséhez. Baka felmondja a költői örökséggel köthető esetleges megállapodást, miszerint a tavasz a megújulás évada volna, szimbolikájában a feltámadás misztériuma kiemelt szerephez juthatna, s még a tavaszt kísérő szomorúbb jelenségek is a beteljesedés felé mutatnának. Nemcsak az Elysiumot idéző örökös tavasz, nem pusztán a Bérczy Károly-átültetés nyomán a Puskinéből Krúdy-citátummá vált sor („Tavasz, te szerelem idénye...”) veszi érvényét Baka értelmezésében, hanem mind a tavaszra utaló attribútumok, mind pedig a szakralizációs allúziók a locus terribilis konkretizációját szolgálják, ennek a szorongásba átcsapó, ám ezáltal torz lényegére mutató magatartásnak egyenes következménye a költői elbizonytalanodás, a tavaszversek poétikájának átfordulása egy deretorizált tónusában is zenei költészetfelfogásba. Hiszen a diszharmónia mindenekelőtt a harmónia tagadásával jellemezhető, az *Esős tavasz* anapesztusai inkább a vigasztalan esőkopogást jelzik, ugyanakkor, amikor a képeknek a köznapiságot, a kulináris örömök emlékét megjelenítő sora a szeretetvendégségre ugyanúgy vonatkoztatható, mint (a vers nyolcadik szakasza megnevezi) a halotti torra. A fenséges vagy legalább is az emelkedett tartományába illő képek profanizálódására a szókincs mellett a rímelés, majd az egyes szavaknak etimológikus értelmezése utal. A váratlanul felbukkanó idegen terminus, akár a kényszeredettséget mímelő szótagolás egyként az elidegenítés aktusaként fogható föl:

*Ma akadnak, a tort akik állják,
de utána vezekl-
eni kell, ha – benyújtva a számlát –
jön a fin de siècle.*

(Baka István kiemelése)

Az előzőekben a kártyajátszma a közeledő véget allegorizálta, majd az országahalált, illetőleg a világgýaszt (a világ ravatalként tűnik föl). Versszakunk a tragikusnak (vagy tragikomikusnak) tetsző szituációt gondolja tovább, első sorában a szokást (a tort) említve meg, hogy nagyszabású voltát a *Himnusz*ból ismert szórendcsere (Balsors akit régen tép) érzékeltesse. Ám a következő sorban található rímhívó szó darabja szétrombolja az esetleges várakozás hitét a fenséges-emelkedett tónus, az országahalált kiváltó élmény retorikus kizengésével kapcsolatban, és egyfelől a szakrális gesztus érvénytelenségére, hiábavalóságára mutat rá a rímhívó szó furcsa (nyelvtanilag szabálytalan) elválasztása, másfelől a vezekl-siècle rímmel, nem utolsósorban a korszakjelölés megszemélyesítésének látszatával (nem kevésbé a közvetett mondat szólásszerű, szinte közhelyeszerű hétköznapiságával) a helyzet groteszk volta hangsúlyozódik. A továbbiakban egyszerre szűkül le és kerül át más dimenzióba a vers. A költő (vagy a verset

elmondó, a tavaszhoz fűzhető eseményekről beszámoló szemlélő) saját mondandójára reflektál, nem csekélyebb iróniával, mint azt eddig tette a fel-feltűnő jelenségekről szólván. A rövid szavak pergetése során az összecsengetés egyben a szavakban rejtőzhető szavak, a szavak mögött megbúvó szavak titkait leplezi le, így a vers, az alkotás „titkait” is, amelyek szerint a vers is ott fekszik a világravatalon, a romlás a vers, a költészet tájait sem kerüli el, ország-világ-tavas, mind-mind egy/a locus terribilis poézisében tartoznak együvé.

*Csupa rom, csupa rím, csupa omlás
ez a vers, – magyaros
csak a rög, csak a rag, csak a romlás,
s noha nyers, takaros.*

A szavak hangtanilag szófaj(tan)ilag egymásra vonatkoztathatók, a szavak jelenlételehetőségei a groteszknak mint meghatározott értékszerkezetnek jegyében várnak magyarázatra, méghozzá akképpen, hogy a jelentés szintjén össze nem tartozókat a hasonló hangzás mégis egymáshoz közel hozhatja, s a legalább két síkon (vers, föld) bontakoztató előadás során a síkok egymást értelmezik. Már csak azáltal is, hogy a szavak egymásból nőnek ki, illetőleg egymásba illeszthetők: így a nyelvészetileg igazolható etimológiákon túl titkosabb-rejtettebb összefüggésekre engednek következtetni. Ha a vers: *rom, rím, omlás*, akkor a „magyaros” a *rög, a rag, a romlás*; a *rom-rög, rím-rag, romlás-omlás* párosok költészetnek és valóságnak egybejárását tanúsíthatják, másfelől a *rom* és a *rím*, illetőleg a *rög* és a *rag* jelez (hangtanilag a mássalhangzók révén) összetartozást. A *vers* és a *magyaros* szélső pólusoknak tetszenek, hiszen a költemény egy korábbi szakaszában, a negyedikben a magyar trikolor színei igen csak furcsa asszociációkat indítanak el. A kukában kotorászó öreg kerékpárjának tarisznyája leng zászlóképpen, a nemzeti jelkép így eleve egy egyedi sorsában jellegzetes, ám az ünnepi megemlékezésekhez képest rendhagyó jelenségként profanizálódik. A folytatás az egyedi jelenséget látszik általánossá emelni, a szemlélő (versmondó) többes szám első személye jelentheti a versbe való belépést, ám a nemzeti jelkép emlegetése azt feltételezheti, hogy a vers országossá minősíti, ami az előbb még egyedinek tetszett (jöllehet szintén ez előlegeződik akkor, amikor a tavasz szokványos attribútumaihoz az „árnyak, a gondok, a rongyok hadá”-t rendeli a vers):

*Parizer, nem a vér, a piros má,
a fehér meg a géz;
s mi a zöld? Kenyerünkbe torozva
bevonult a penész.*

Egy teljesebb versértelmezés a szövegbelsőben jelentkező motivikus szerkesztésre is figyelne (A rügyek kibomolnak – az igében ott az omlás meg a vele rokon romlás; a torozva majd torként tér vissza). Ezúttal a *magyaros* esetleges értelmezését segítheti a szakasz idézése, a vers színhelye így mindenképpen Magyarország, amelynek márciusa akár a tavasz kedvelt-ünnepi évadának tetszhetne. S a versben ott is van az ünnepre utaló trikolor, ám az ünnepet (vagy a gyásznapot) korántsem az ünnepiesség jelzi, hanem az ünnep visszavonódása. Kitérőképpen és inkább a filológiai pontosság miatt jegyzem meg, hogy a vers alatt olvasható a keltezés: 1989. május, amely az időszerezhető, alkalmi költészet irányába terelhetné az értelmezést. Igaz, a motivikus szerkesztés és a hangcsoportok szemre vételezése után feltehetőleg visszatárlánk a kevésbé meghatározott jelenségegyüttesek értelmezési kísérletéhez.

A „magyaros” külső vonásai, a színek jelképiségétől csak részben megfosztott tri-kolor mellett a rög, a rag és a romlás három síkon érzékelteti a locus terribilist. A rög nem a múltat idéző röghöz kötöttséget sugallja, feltételezésem szerint a töredékességet, a romhoz hasonló állapotot, a rag éppen úgy puztán rész, mint a rím, jóllehet fontos, egybefűzheti, ami összetartozik, ám önmagában legfőljebb irányjelző, a romlás viszont – mint már volt róla szó – a rom és az omlás együtt, helyzet és folyamat, hiszen a romlás romot tételez, de azt is, hogy az átvitt értelemben vett omlás még nem fejeződött be. A magyaros azonban nyers is, takaros is: önmagában kellemetlenebb és kellemesebb asszociációkat indíthat meg a két melléknév, a takaros népiesebb, „magyaros”-abb ízekkel kecsegtethet, a romlásban rejlő tragikumot mindenképpen kicsinyíti, kis túzással szólva: deheroizálja.

Az *Alföld* 1995. 7. számában publikált *Március*, valamint a *Jelenkor* ugyanazon esztendeje 7–8. számában kiadott *Tavaszeveg* az *Esős tavaszt* látszik folytatni. Ha az *Esős tavasz* utolsó strófájában: „Hetek óta esik, hetek óta/ kiderül, beborul...”, a *Március* emígy kezdi: „Borul, kiderül...”. A *Március*ba ritkán lopakodik be a többes szám első személy, mindössze egy alkalommal, hasonlótl mondhatunk el az *Alföld*ben napvilágot látott versről, míg a *Tavaszeveg* hangsúlyozottan, már első sorában egyes szám első személyű. Ám még egy, talán nagyon fontos tényező sejteti, hogy költőnk újra- és továbbgondolta az *Esős tavasz*nak nemcsak modalitását, hanem az ezt létrehozni segítő gondolatiságát is. Egy távlatosabb értelmezés esélyének érdekében fordultam Hamvas Bélához, az ő kettes-hármas számhoz fűzött kommentárához, illetőleg létmagyarázatához (vö: mottó). Hogy nem Dante vagy Goethe lett az értelmezés útján a vezetőm, az talán a Baka-versek általam végzendő „fölfejtése” során kaphat indoklást. Az ég-föld-alvilág nem szünteti meg a fent és a lent binaritását, csupán teljesebbé teszi (a kettő a három része, kétharmada!). A föld az éghez képest a lent, az alvilág meg a földhöz képest az. A locus terribilis a szétfoszott idillhez képest közbülső állomás a romláshoz, a bomláshoz képest; s ha az *Esős tavasz*ban csak távoli perspektívaként, a romlás záró aktusaként, az újabb két versben jelenlévőként érzékelődik a leginkább a lent, a halál, amely valamiképpen az alámerülést, a más „közegbe” kerülést jelenti. Az *Esős tavasz* konkrétságával, köznapiság és allegorizálás elegyével, majd az irodalmi előzményekből ismerős országhalál-képzetével szemben a *Március* locus terribilise az egyetemest a személyes szférába látszik átjátszani, az égi közöny mintha az égivel ellentétes principiumot idézné föl, a szürkeség egyhangúságát és egykedvűségét, a közömbösségben megmutakozó személytelenséget. A *Tavaszeveg* a kezdet és a vég egymásba érését jelzi, az ég, a föld, a lenti világ lényegi azonosságát, a múlt eltávolodását, hiszen az idők (az évszakok) kizökkentek, a lét immár vegetálásnak tetszik, amelyből egy hatalmasabb erő (az Úr) juttathatja a nem-lét színhelyére.

A *Március* megint az anapesztusok dallamosságát használja ki, hogy kontrasztként a közöny hidegségét jeleníthesse meg (a német „hangművész”- Tonkünstler, Adrian Leverkühn alvilág-képzetére játszva talál rá), és talán ezt szolgálja a rendkívül gazdaságos szerkesztés is: a versszakok mintegy kereszttrimes formában (a-b-a-b) kapcsolódnak egymáshoz, mondják tovább egymást. Az első és a harmadik strófa a locus terribilis dimenzióit vázolja föl. A közönnyel ugyan a könnyel rímet vonja magára, de – ne felejtjük – a közönnyel szóban a könnyel bennefoglaltatik, s a könny is a közöny jelzése, a szürke és a kék nem különbözik egymástól, ez az *Esős március* csukaszürkéje, a könny talán a hideg szem nedvedzése csupán, a tavasz részvétlensége meg akár az említett alvilági közöny. Ezt ugyan kétféle látszik a harmadik versszakot záró sor:

„talán siratónk a tavasz? – csakhogy a versben megszólaló kérdéséről van szó, amelyet a *halálfagyú könnyek* metaforája előzött meg. Ez az egyhangúság, ez a közönyös szinteléség nem enyhül a második és a negyedik szakasz során, még akkor sem, ha látszólag színesebbé válik. XX. századi, technicizáltnak nevezhető környezetbe lépünk, a kék és a zöld nem természetes színek, az ég a pléhkuka (megint a kuka, mint a tárgyi világ megtestesülése) fényét kapja, a puszta-elvadult tájat a fű hiánya, a fém, a metall csillama teszi félelmetessé. Hogy aztán befejezésül, lezárásul kimondassék a végítélet; a „zord március”-ra talán egyszer következő nyár a gyászt örökli, nincs esélye a föltámadásnak. A strófa az eddigiektől eltérően bővelkedik színekben is, zenei effektusokban is. Csakhogy a szavak, a szótagok, a hangcsoportok belső összefüggései cáfolni látszanak az enyhülésre, kiegyenlítésre, megbékélésre utaló gesztusokat:

*Zord március ez: a virága a sárból
nyílt – bár lila, sárga, fehér –
de fellege, lengve, akárha a fátyol,
gyászával a nyárig élér.*

Ami feltűnő: a *március-sár-bár-sárga-akárha-nyárig* hangcsoport összecsengése, amelyen belül a megismételt *sár(ga)* ekképpen hangsúlyosabbá válik, a *március* jelzőjét látszik erősíteni. Annál is inkább, mert az e hangcsoport ellenében, megfordított hangzással kiváló *virága* a *sárból* nőtt ki, színei előtt a megszorító módosító szó (*bár*) a *sár* hangjainak sorrendjét követi, miképpen a hajdani évszakversekben a beteljesülést, a szó szerint és átvitt értelemben aratást hozó *nyár*. Nemcsak a *sárga* tartalmazza a *sár* hangjait, hanem a *színek* gondolatjelek közé tétele is legföljebb az eshetőségek közé utasítja a *virágzást*, hogy a földi tüneményre az ég komorsága boruljon, a pillanatnyi megkönnyebbülés után visszahozva a *locus terribilis* szorongató légkörét. A vers a halálhangulat jegyében cseng ki, a *fellege*, a *fátyol* és a *gyász* nemigen hagynak kétséget afelől, hogy ez a *zord március* nem a megújuló életet sugározza: az előbb részvételenként aposztrofált *tavasz* az embertelen, sőt, ember nélküli, *fém-metallvilágba* köszöntött be: a derűsebbnek tetsző *színek* vagy lehetőségek a tagadásba ütköznek (*de*, *nem*) vagy a kételybe (*bár*); s így hiába a *dallam* (*de fellege, lengve, akárha a fátyol...*), a *közöny*, a hangcsoportok ismétlődésében is jelentkező *monotónia* még az *anapesztusokat* is a maga szolgálatába tudja állítani. Szinte csak a harmadik strófa tétova kérdése jelent kivételt az azonos-egységes tónusban előadott versben, mintha itt mégis nyílna valami rés az egyetemessé váló-vált *közönyön*; a *tavasz* ugyan nem *tavasztündérként*, mégis, mintha emberibb arcát mutatva jelenne meg („*siratónk*”), mint akinek mégsem teljesen közömbös az emberi sors... A versben ez az egyetlen mozzanat, amely az esetlegesen részvétet érdemlő földi létre utalhat. A többi a negativitás, az érzelmek hiánya, a *gyász* is az, amely a *nyárig élér*, e *gyászfátyol* a *színekre*, az életre borul.

A *Tavaszzég* a személyes érintettség hitelességével szólal meg, hogy ezt a fajta személyességet ugyan nem érvénytelenítve, hanem kozmikusává, egyetemes egzisztenciává emelve sorsbölcseletté formálja. A *locus terribilis* itt belső táj („*úgy bujkálok magamban mint a gazban*”), mely nem kevésbé riasztó-félelmetes, mint a külső: minden, ami valaha történhetett, most történik, mint már említettem, az idő kizökkent. A hajdan nem hozható vissza, a jelen úgy hat a múlt megismétlődésének, mintha a múltban csak az történt volna, ami a jelenben történik. Akusztikailag az előző versben olvasottakéhoz hasonló megoldásra lelhetünk:

*hogy még a száraz ág csörgése is
s a babacsörgő bennem összecsörren
vödörbe kerülök ki most csöbörben
tengődöm...*

A másik feltűnő jelenség az időtényező sűrű érzékeltetése: az első strófában a már, a másodikban a még és a most, az utolsóban a míg; az első sorok jelen idejére csap a negyedik sor múlt idejű lét-igéje, majd a továbbiakban a jelen időben tartja költőnk versét egészen a tizenegyedik verssorig, a befejezés jelen időben cseng ki a *belehal* igével, amely a *hal* főnévre rímel. S az Úr hatalmának megidézése ellenére (aki a horgással kerül egy pozícióba) igencsak naiv-laicizált vallási képzet lezárása a más „minőségbe” kerül(het)és ténye. Mindezt az átpoétizálás gesztusa fokozza föl: költő- és költészetsorossá, szinte a „lantot” mindvégig megragadó költő végső helyzetévé.

A szonett (a hangzatka) a hangtalanná válással zárul, ám előtte az idézett strófa jelzi a hangért, a (végső) csönd ellenében folytatott küzdelmet. Az elvadult tájban (gyomok közt) otthonra lelt költő utolsó erejével, e vers utolsó sorában, a reménytelenség és elveszettség tudatával, győzészről (Siegen) már régen nem beszélve tart ki a posztján, nem hősiességből, talán csak azért, mivel Márai Sándor szavaival élve „nem tehet mást”.

A *Tavaszeveg* a személyes halál verse. A világ a belső térre zsugorodott-tágult, ahol minden egyszerre történik (a babacsörgő ezért tud a száraz ággal összecsörrenni). A közeledő ítélet talán csak átváltozást hoz, a majdnem vulgáris „csöbörből vödörbe kerül” frázis talán ezt sugallja. Az átkerülés azonban nem érinti a lényegét, a lírai vers hőse számára „mindegy”, hol folytatja bujkálását, nem rejtőzését, hiszen tudja, fokozatosan készül elő az, amit halálnak neveznek. Nem a belső tér lett szövevényesebb, nem a magáévá, bensővé tett világ kisebb. A halál készülődik benne, ekképp lesz hasonlatossá a horgász által közegéből kirántott halhoz, amely a két közeg közötti röpke útján „tátog-tátog egyre” – „míg hangtalan versébe belehal”. Az (ön)íronia a másik közeg felé közeledve sem hagyja el a szonett szerzőjét, alighanem Christian Morgenstern méltán elhíresült *A hal éji dala* „hangtalan”, szavak nélküli verslábakat egymás mellé-alá író képe dereng föl, hogy hal és költő egyazon gesztusa, a versbe halás, jelenítse meg a már sem az égben, sem a földön helyére nem lelhető. Baka István *Tavaszeveg* című verse kidolgozottságával, a létre, a személyes részvételre vonatkozó kérdéseivel, benső világterébe húzódásával a Sztjepan Pehotnij-ciklus modalitását idézi. Anélkül azonban, hogy az orosz kulturális háttérrel fölvezetné. Ehelyett a „költőileg lakozás” személyiséget megőrző esélyein töpreng, az idő szétesése vagy egymásra torlódása sem térítheti ki a szonettet építő költőt, kinek halálhoz-léte a szonett befejezések teljesedik ki. Még akkor is, ha csak tátog-tátog egyre, mint ezt a tátogást lekottázó Morgenstern, vagy ezt a tátogást hattyúdallá verselő költő. S itt nemcsak a megismételt „mindegy” válik hangsúlyossá, a sztoicizmus vagy Montaigne emlékezete helyett a *Testamentum* záró strófájának Baudelaire-re utaló „mindegy”-e jelenik meg ismét, hogy a Pehotnij-ciklust bevezető strófa crescendóját decrescendóvá szelídítse (hiszen a hangtalan vershez nemigen illene a pátoszos befejezés):

<p><i>Angyalkürt ébreszt vagy az Auróra Ágyúzava mindegy lesz énnekem S az is, hogy mennybe szállok vagy pokolra Taszít alá közömbös végzetem.</i></p>	<p><i>mindegy akárcsak én ő sem tanul a sorsából és tátog-tátog egyre míg hangtalan versébe belehal</i></p>
--	---

A két vers külsőségei árulják el: honnan merre tartott Baka István lírája. A *Tavaszeveg* poétája leveti a maszkot, elhagyja a központozást, és megőrzi a formát, amely tartalom, sőt: létforma; Pehotnij a teljes orosz kultúra ismeretében komponálja meg sorsát, a *Tavaszeveg* elfogadni látszik világok-idők szétesését, mégsem hajlandó egy nevelődési regény hősvé válni (nem tanul sorsából), szinte máshoz sem ragaszkodik mint iróniájához, ezzel várja a halált, ennek fenntartásával nyugszik bele saját halálába. Szó sincs már a *November angyalához* című költemény „jó” halálának a neoklasszicista halálfelfogások közelébe érő víziójáról, jószereivel vízió sem igen támad, csak (ön)igazoló, egy lehetséges magatartást értelmezni képes példa, egy szemléltető magyarázat. Már csak a nagyon fontos dolgok kimondására van idő, hiszen a hangtalan versek kurta időszaka közelít. A külvilág: a locus terribilis, a benső világter sem menedék, de létezése ahhoz segítheti hozzá a poétát, hogy még egyszer, utoljára a másik közegbe való átlépés előtt, hangtalanul bár, megfogalmazhassa a versét. A verset, amelybe belehal, de a verset, amelyet „mindvégig” fogalmazni próbált, s amely híradás a számadásról. Mindennek fényében a költemény címe igényel további megfontolást. Az évszakon túl jelentéstartományába sorolható (talán) a végső óra tudatosulása, a tavaszeveg itt a lét végére asszociálhat, ekkor a cím és a vers utolsó szava alkotja a keretet, és ebben a keretben számol el önmagával, fogyó, ám tudatosságából nem engedő létevel, amely ebben a (vers)formában a sajátja, de hitével is, hogy az irónia a tartás eszköze lehet.

Baka István 1995-ös versei közül a *Toldi* az egyetlen, amely a szerző maszkkészítő foglalatosságát idézi föl. A magyar irodalom egyik legismertebb műve adja az előszöveget, a vers legtöbb utalása a tankönyvekből jól ismert első részből származik, egyetlen kitétel erejéig (vitézi voltomat) a *Toldi estéjéből* is kölcsönöz Baka, míg a *Toldi szerelme* legföljebb a vers ötödik szakasza kapcsán jöhet szóba, Arany műve VII. énekének 32–55. stróféiból értesülünk a felvonuló nemesi családok címereiről, jóllehet a Baka által leírt címer nem innen való, funkciója is más a versben, mint Arany elbeszélő költeményében. A vers a bűnös büntelen Toldi kitaszíttóságára játszik rá, hogy a maga világba létbe vetettségeről szólhasson. Ennek érdekében bontja föl Arany szövegét, s az onnan kiválasztott tárgyi elemeket, szituációkat szembeesíti korábbi költészetének egyik jelentős motívumával. A *Farkasok órája* kötet egyik ciklusa *Az apokalipszis szakácskönyvéből* címet viseli, a ciklus címadó verse (három részből áll) már az égi-földi-alvilági hármasság jegyében áll, miközben az éték, az étkezés és a kozmosz egybelátásával a kulináris élvezetek és az életélvezés meg életrontás allegóriáját bontja ki létezőtörténeté. A blaszfémikus elemektől sem mentes vers az üdvösség elvesztését beszéli el, előbb a mohóságtól szédült emberiség fogy ki a kegyelemből, majd a mennyei közjáték a hite fosztott lét(ezés) magára maradtságát panaszoja el, végül a harmadik részben a maga létfeledtségének históriáját adja elő. A képanyag az étkezések köréből való, ezek jelentését viszi át a vers a létezésre. A *November angyalához* egyik verse, a *Jeszenyin az Angleterre-ben* az orosz művelődés- és irodalomtörténet egy fejezetét jeleníti meg olyképpen, hogy az ételek (és italok) minősítések azok személyiséget jellemző vonásai ugorjanak ki. Ezen keresztül az ételek karakterológiai jelentőséghez jutnak, egy költészetnek és költőmagatartásnak lehetnek szinonimái. Az „anyagi” kultúra megszemélyesülése más Baka-versben is föllelhető, ezúttal elégedjünk meg az idézett költemény két szakaszával, mivel az itt fölbukkanó képek elemei a *Toldi*-ban visszaköszönnek:

*Hogy rám is az vár, ami bárki sorsa:
Ahogy kenyérből, húsból a fasirt,*

*Gyúratom én is, megboroszva-sózva,
S hallom a szférák zenéjeként a zsírt*

*sercegni... Bár nem váltam jó szakáccsá
E korban, kása mellé jó leszek;
S felismerik a faggyús húspogácsák
Között vadabb, rjazányi ízemet.*

Arany elbeszélő költeményéből két epizód különösen alkalmas arra, hogy a fenti gondolatmenetbe illeszkedjék, kiváltképpen úgy, hogy Baka a maga költészetfelfogásához igazítja a tárgyyszerű történetben feltárva a sokszorosán rétegzett jelentés(lehetősége)t. A Toldi IV. énekének néhány sora már Petőfi érdeklődését is fölkelte (Aztán álommézet csókolt ajakára,/ Akit mákvirágból gyűjtte éjtszakára,/ Bűvös-bajos mézet, úgy hogy édességén/ Tiszta nyál csordult ki Toldi szája végén). Baka versében a Petőfi számára a természetesség és népiség költői remekléseként számító sorokból vágy és realitás ellentéte lesz, az égi „tömegkonyha” a lét, amelyben élni-enni adatik; mindkét műben Toldi álmaiban lesz/lehet boldog. Csakhogy Aranynál Toldi álma az igen alapos motivikus előkészítés megfelelő pontján hozza el az álmodó számára a pillanatnyi megnyugvást, Baka Toldija az alkony sűrűsödésekor keresi a feledtető mámort. Így, ami elé jut, „nyúlós-hideg” lesz,

*de híján a jobbnak
a lelkem ebből is bevacsorál
és aszújától álomi boroknak
szám szélén csordul édesen a nyál.*

(Nem időzöm el ott, hogy a bevacsorál és a csordul miként utal egymásra, erre a fajta „rímelésre” korábban hoztam elég példát, s a jobbnak-boroknak, illetőleg a bevacsorál-nyál rímek egymást értelmező összefüggéseire is csak kurtán figyelmeztetnék.)

A másik epizód az úgynevezett „bika-jelenet” (IX. ének), amelyet Arany Ilosvai Selymes Péternél talált, és amely a történet megakasztása, valamint a kompozíció arányossága miatt érdemel megkülönböztető figyelmet, az akaratlan gyilkosságba esett Toldi Miklósnak megadatik, hogy emberéleteket mentve első ízben „kiegyenlítse” adósságát (másodsorra végez a cseh bajnokkal, harmadszorra nem áll bosszút irigy bátyján). Emellett a IX. ének sok tekintetben a IV. éneknek a párja, a kitaszítottság és elveszettség érzése fogalmazódik meg természeti képben, helyzetleírásban. Aranynál a fent, a magas és a lent, az emberi tényező a magány és a száműzetés ismételt tudatosulásának rajzához járul hozzá, ekképp lesz a kozmosz emberszabásúvá, illetőleg az emberi gond így vetődhet ki a kozmoszba:

*Fejének párnája a szín ágasa volt,
Lepedőt sugárból terített rá a Hold. [...]*

*Akkor is oly csendes méla éjtszaka volt,
Akkor is oly tisztán csillogott le a hold,
Akkor is ki volt ő mindenünnen zárva,
Nyughelyet nem adott senki éjtszakára.*

Baka – mint írtam – a Toldi egyes elemeinek jelentéslehetőségeivel játszik el, az éjnála is az elnyugvás és a rettegés ideje, a Tejúton szétszórható, de a Bence hozta arany, a csillagok talán a XX. századi élet kényszerűen elmulasztott esélyeit jelzik, végül a

Naprendszerbe vetülő kín, a ki tudja, honnan érkező állandó fenyegetés mitológiai és ontológiai vonatkozása a szüntelen jelentkező gondra reflektáló, szorongó ember helyzetére enged következtetni. Ugyanakkor Arany János sikertörténete itt nem az egzisztencia kudarc történetévé profanizálódik, hanem a hármasság osztatú térben vergődő személyiség szenvedéstörténetévé emelkedik. A szinte szó szerinti egyezések ellenére (Arany: Egy jó darab májat kilöktek elébe; Baka: odalökik jutalmul majd a májat) nemcsak Arany művének egyes szám harmadik személyű, az eseményeket élénk figyelemmel, részvétellel követő-elbeszélő narrátora és Baka lírai hasonmásának groteszk képeket és ennek megfelelően groteszk előadást-magatartást megjelenítő egyes szám első személye között lelhető föl lényegi eltérés. A Baka alkotta keret eleve jelzi a hármasságot: a mennyei köznapivá egyszerűsödik, ezáltal a köznapit torzított-torzult mennyei lesz, a verset, nem különben a vers terét a sötét színek uralják, mindjárt az indításban ott leljük a travesztáltan „kozmosz” éj képét (Oly sűrű lett az alkony mint a kása), hogy aztán a vers említett ötödik szakasza (az időbe vetítve a teret) az alvilági heraldikát jelenítse meg:

*s közben fölöttem címert festegetve
sárkányt levágott félkart karddal és
bíbor lángnyelveket formáz az este*

E hármasságban tévelyegve esik meg Baka István Toldijával a csúfság: még a (mennyei?) kegyelem is torz formában ér el hozzá, a kását eleve csak odalökik elé, ő meg hiába bizonygatja szüntelenül vitézi voltát, a jutalmul kapott máj legfeljebb arra jó, hogy „híg angyal-kásám feltétel eszem”. A szeretetvendégség paródiájaként is felfoghatjuk Toldi-Baka hányattatását a magyar irodalomtól a korábbi Baka kötetekig terülő irodalmi térben, a tömegkonyha-mennyország, a bíbor-lángnyelvű alkony és a bikafékezés jelenkorisága között. A deszakralizált ég, a heraldika mezején megjelenő alvilág és a létbe vetettség tudata adják a vers térídejét, amelyre az irodalom emlékezete éppen úgy rávetül, mint az a tudás, miszerint már nem lehetséges az isteni módon teljes, felosztatlan élet (das göttlich ungeteilte Leben, Hölderlint idézve). A költő nem tehet mást, mint szembenéz az elhasználdott szövegekkel, és megkísérli, hogy átértelmezze, deretorizálja, sőt: dekanonizálja. A hétköznapi (iskolai) használatban elkopott Arany János-műből Baka ezért emeli ki azokat a mozzanatokot, amelyek vitatkozhatnak a sikertörténetek teleologikus felfogásával, s a „folyton” küzdve küzdésre intett magatartása ellenében a kényszerűen, ám sorsát átlátó és így sorsa fölé növe, tudatos személyiséget állíthatja. Arany Toldijának az 1840-es évek reménykedő (köz)hangulata és nem utolsósorban Petőfi Sándor verses meséjének a mitológiai boldogságot kivívó hőse kölcsönzi a révbe juthatás hitét, Baka-Toldi (Hamvas Bélára hivatkozom) „a mai kor idejé”-ben kényszerül belátni „az öröktől való teljes leszakítotttság”-ot. Azt tudniillik, hogy akár csak a vers keretére, a történet egészére is a körköröség a jellemző, a nem tökéletes-teljes visszatérés a kezdethez. Ebben a tudatállapotban nem a teológia vagy morális értelemben vett bűn taszíthatja a mélybe a személyt, hanem a (világ-lét)tapasztalást értelmezni próbáló eszme, amely legfeljebb a tapasztalás és az értelmezés, a lét és a magyarázat diszcrepanciájára világíthat rá, arra a (szükségyszerű?) elbizonytalanodásra, amely a helyzettudat megিংására csak a helyzet és a helyzettudat ironizálásával képes válaszolni:

*a telihold-malomkő feldereng még
vér- és velő-szennyel de engemet*

*nem büntudat gyötör kegyetlen eszmék
feszítik próbatétre szívemet [...]*

*bár fröcsköltem volna szét a Tejúton
a Bence hozta sárga aranyat
a csillagokat s nem kellene folyton
bizonygatnom vitézi voltomat*

(a kiemelt betűk *Baka* anagrammáját adják, nem először csempészi be nevét verseibe, olykor megnevezve, kis kezdőbetűvel írva, máskor egy-egy sorba szétszórva a majd-nem lekottázható betűket, ezúttal oda- és visszaolvasva teszi lehetővé, hogy fölfedez-zük személyes jelenlétét, a maga külön játékát, rejtőzködését az amúgy is rejtőzködő költeményben. Az anagramma a jelzett szakaszban más formában is kiadja *Baka* nevét, így különféle alakzatokat lehetne kirajzolni...)

Ez az ironizálás kihat a vers rímelésére (két ízben is él *Baka* a szótagok szétvágása következtében a szócsonk rímhívó funkciójával, s hogy itt hű maradt Arany János kezdeményéhez, azt más helyen véltem igazolni), a belső rímelés különféle változataira, beleértve az alliterációknak zeneiségét megkérdőjelező eljárásait, valamint a fentit, az égit minden alkalommal egy-egy köznapi tárggyal deszakralizáló hiteltelenítésére. A köznapi (ismét) a kulináritás köréből kerül ki, amelyet a személyes jelenlét, a közvetlen irodalmi utalás (*Aranya*) nemesíthet meg legföljebb. Ám még a (meg)idézett előd sem menekül meg a *Toldi* poétájának profanizáló gesztusaitól, a följobb citált szakaszban kis kezdőbetűvel, tárgyként, egyszerre méltó és kevésbé méltó szöveggörnyezetben találkozunk a névvel: a szöveggörnyezet méltó, hiszen a *Toldi* sikertörténetét lehetővé tevő epizódja emelődik át (hiszen a *Bence hozta arannyal* vásárolható meg a párvialdhoz szükséges megannyi eszköz), ám kevésbé méltó a szöveggörnyezet, mivel a *sárga aranyat szét kellett volna fröcskölteni a Tejúton Baka Toldijának sikeréhez* (óvatosan kérdezem: akár a *Toldi*-utalásokat *Baka Toldi* című versében?).

A betűjátékokra csupán néhány példát hozok: *látom-most*; *feldereng-engemet*; *eszmék-feszítik*; *festegtetve-este*; *félkart-karddal*... Látszólag nagyon messziről kísérlem meg magyarázatát a *Baka* versében ezúttal feltűnően számos összecsengésnek, ezáltal a különféle jelentésű szavak egységes univerzummá szervezésének elhelyezésére. Halász László töpreng el Karinthy Frigyes közismert szójátékain és -facsarásain, és olyan önértelmezésekre bukkan, amelyek – feltehetőleg – nemcsak Karinthy Frigyes humoreszkeinek talán az eddigieknél pontosabb értelmezéséhez járulhatnak hozzá, hanem mai költészetünk egy, egyre szélesebb körben terjedő módszerének megvilágításához is. Halász citálja Karinthy egy nyilatkozatát:

„valahol lent, a fogalmak és szavak születésének mélyében szavak és fogalmak összefüggenek, kettős gyökerük van – hogy »víg-asztal« azért rímel a »vigasztal«-ra, mert a víg asztal csakugyan vigasztal.»

Ebben a versben akad Karinthyt igazoló példa: a *kar* és a *kard* ilyen összefüggése akár nyilvánvalónak is tetszhet, vagy az *este festegtetet*, mintegy megfordítva a *festés* lehetséges alanyának és tárgyának viszonyát, a *látom* bizonyosságán ejt sebet, hogy a következő, időhatározószóban éppen a személyre utalás hangzói cserélődnek föl, s az utolsó strófában a *megvadult* és a *jutalmul* között lelünk összecsengést, ám a szakasz első és harmadik sora között ellentétet. Annyit szeretnék csak ezzel a példasorozattal sugallni, hogy az irónia a vers elemi részecskéiben éppen úgy föllelhető, mint a gondolatmenet és a képanyag egészében. Csakhogy a személyiség integritása a tét, így az író-

niába (az irónia természetével nem teljesen ellenkezően) a tragikum is be-belopózik. Az a tény azonban, hogy a vers utolsó sora az elsőhöz tér vissza, az ott megcsendített groteszk hangvételt még inkább fölerősíti, nem engedi túlságosan érvényesülni a belopakodó tragikumot, így az legfeljebb színezésként a rétegzettség elemeként kaphat helyet a versben.

Roppant világirodalmi és zenei hatástörténeti folyamatba lép Baka István *Sellőszonettjével*. (Forrás, 1995. 6. szám: 4.) A pubertáskori ébredő szexualitás továbbregző emlékének szenteli versét, s egyben a sellő-látomással való eljegyzettségének is. S ez az a pont, ahol továbbírja a világirodalom előszövegeit. A romantika kedvelt témája valójában a nem e világra született lény tragédiája, akinek ahhoz, hogy a földi gyönyöröket és fájdalmakat megismerje, le kell mondania a halhatatlanságról. Ekképpen földöntúli és földi örök elválasztottsága tetszik ki, a művekből a sellő tragikumra világlik elő; a gyarló-esendő ember képtelen az érzelem tartósságára, s emiatt hol megbűnhődik (a sellő magával húzza le az őselembe, a vízbe), hol a sellő tér reménye vesztetten vissza oda, ahonnan kiemelkedett. Már ebben a romantikus felfogásban is ott rejlik ama gondolat, amely Baka versének lényegét adja, és egyáltalában a halász (Goethe balladájában) vagy egy más földi halandó vízbe vesző sorsa a szellemi és a természeti princípium egymásra nem találhatását jelzi, a bűnös ember a mélybe bukik, vagy a naív „hableány” áldozattá válik (mint Andersen poétikus meséjében). Azt hiszem nem érdemes a Melusina-történeteknél időzni, vagy Friedrich de la Motte Fouqué 1811-es *Undiné-jére* bősegesebben hivatkozni (pedig története alapján készült E. Th. A. Hoffmann operája 1816-ban!), annál inkább lehet utalni megint Thomas Mannra, a *Doktor Faustus* itáliai epizódjában Leverkühn látomás-ördögének mondataira: „Ismered, ugye, Andersen meséjét a sellőről? Ez volna a neked való rózsaszál! Akarod, hogy az ágyadba fektessem?” Majd Leverkühn összeroppanásakor tér vissza a regényen át- meg áthúzódozó motívum a „tengeri sellő”-ről, „neve Hyphialta” az ördög hozta el hozzá paráználkodni. Igaz, itt a művészi lét, a démonia, a nietzschei kiválasztottság-tudat kísérő jelensége a századfordulós betegség-esztétikának és ezzel párhuzamosan mindenféle művészi nyelv elbizonytalanodásának.

Valószínűleg még közelebb kerülünk Baka István szonettjéhez, ha Weöres Sándor *A képzelt menyasszony* című négy sorosát olvassuk el:

*Selyemnél lengébb álom ül ölemben,
elomló szűz, könnyörgő, védtelen.
Test nélkül is ringyó, ne ronts meg engem,
csak én magam álmodlak részegen.*

S bár ez a vers nem sorolható tematikailag közvetlenül a sellők motívum- és tárgy-történetébe, a víziós jelleg, a vízióban szabadon megnyilatkozható, az elfojtás kényszere alól felszabaduló szexualitás, a nappal fegyelme és józansága alól kibúvó megrontás-lehetőség mégis a Baka-vers szövegelőzményei közé iktathatja ezt a négy sorost. Talán egészen Baka István szonettjéhez érünk, ha a húszszentdős Puskin *Ruszalká-ját* vesszük a kezünkbe. A többstrófás versnek szempontunkból nem az a nevezetessége, hogy 1856-ban meséje alapján szerzett operát Dargomizsszkij (illetőleg akkor mutatták be), hanem a felidéződés, bűnbe esés, eltűnés eseménysort okozó sellő hasonló megjelenítése. Egy öreg szerzetesnek jelenik meg a tóból(!) egy meztelen leány (Vihodit zsenicsina nagaja I molcsa szela u beregov; Garai Gábor tolmácsolásában: A tóból meztelen leány lép A partra, s leül szótlanul), majd a következő alkalommal szintén. Az

öreg szerzetes teljesen megzavarodik, és harmadnapra eltűnik, mintha látnák szakállát lebegni a vízen. A húszesztendő, szinte gyermekifjú poeta szintén a látomásformát választja, hogy a szerzetes megigéződését érzékeltethesse, túlviláginak és e földinek összecsapását, hogy a hirtelen támadt (föltámadt?) szexualitás rontó hatalmáról szólhasson. Imáival, szent életével az Ige embere tűnik el a tó mélyén, ér vissza az egyik, talán a legfontosabb alapelemhez. Az átlátható, meghatározható világ ellenében ad hírt magáról a másik, a rejtett, az ösztönök közé száműzött. Baka versében így lesz az *éjjel* nem körülírt, hanem állandó létezési szintér, ám ekképpen válik a kamaszkori képzelgés életet meghatározó élménnyé, természet és szellem összetalálkoz(tat)ását lehetővé tévő gondolattá. A szonetten áthúzódo rímek mutatják a gondolat átívelését keletkezésétől a beteljesülésig: ölével-kéjjel-éjjel-szenvedéllyel. A viszonylag hosszú fölvezetés (öt és fél sor a szonettben!) olyképpen múltidézés, hogy a jelen meghatározottságát indokolja, olyképpen időbeliség, hogy az idő megszűnésének, az éjjelek eggyé válásának magyarázatát adja. Egyszerre sellőtörténet és képletesen szólva Bildungsroman (nevelési-nevelődési regény), misztérium, beavatás, az ártatlanság elvesztése. (*Beavatások*: ez volt a novelláskötet címe és tárgya!) Ekképpen a vers kamaszhőse alámerülhet a természetibe, ám ez az alámerülés valójában fölemelkedés, a kéj (mindenféle teológiai, nyárs-polgári megfontolás, morál ellenére) nem a sátán ajándéka, hanem áldás („megáldott már a kéjjel”). S bár áldás (mert áldás?)

olykor megér akármily drága árat

fizetem érte életem egészét

hogy viszonzzam sellő-ölelését

vízmélyi mégis földi szenvedéllyel

Áldás tehát, amely (égi), földi szenvedély, amely vízmélyi (a lenti világ üzenete), megint a három fokozat tetszik ki a versből, a gyermekkor, az ártatlanság kora, amely megelőzi a történeket, vagy a történektelenség jegyében áll, ez az aranykor, majd az apokalipszis, a látomás világa, ezt követi a megváltás, az áldás. Igaz, Baka szonettje a hamvasi létstádiumokat nem egymásutániségában jeleníti meg, viszont a versben a szakralitás, a diabolikus és az emberi világ együttese adja a lét teljességét. Ezzel párhuzamosan bontakozhat ki a szóatlanságból a szó, s a látomás erejével lehet a szóból a jelenéseket versbe foglaló költői gesztus. Akárcsak a *Toldiban*, az esemény sor mögött nemigen lehet szem elől téveszteni a vers születését jelző utalást; s ez a versszövegből kiválni látszó jelzés („s a szó/ még rügy vagy pattanás volt ajkamon”) ismét csak a költőileg való lakozást húzza alá. Aligha volna vitatható, hogy a szonett metaforáit pszichanalitikus módszerrel is értelmezni lehetne. A pubertásos képzelgések azonban meglehetősen nyíltsággal mutattnak be, nem mellőzve a természetes hűségre törekvést. A történet a látomás létté ébredését beszéli el, miközben a metaforák nem veszítenek sem erejükből, sem érvényességükből. Jóllehet a vers feloldja (vagy feloldani látszik) a képzelet és a realitás között támadt feszültséget, mintegy a múlt perspektívájából vet fényt a jelenre, a múltból a jövőnek látszó helyzet egyre részletesebb rajza az élet-egész állandósult jelenében csengeti ki a szonettet, amelynek zárlatában mindhárom tényező: a vízmély (a lent, a múlt, a kezdet, az ősprincipium), a földi (a realitás, a tópart, a folyamatos jelen) és a szenvedély, amely az áldott kéj rímhívására felel (s amely múlttá váló jelen, a múlt perspektívájából a jövő megsejtése és az időtényező elhagyása az állandóságban).

A Baka-versek seregszemléjét egy, Baka költészetében akár különösnek is tetsző, politikai-közéleti szatírának is elfogadható költeménnyel zárom: *Üzenet Új-Huligániá-*

ból (Holmi, 1995. 9. szám, 1206.), amelyet költőnk Határ Győzőnek ajánlott. Határ Győző (válasz?) verse *Vészkijárat* címmel jelent meg (Életünk, 1996. 2. szám 98.), „Baka Istvánnak Szegedre” ajánlással. Hogy Határ Győzőnek egy szegedi látogatása, Bakával való együttléte fakasztotta föl a két költő versírókedvét, gyanítható, de nem bizonyítható. S bár Baka kötetében olykor találunk egészen közvetlen utalásokat korunk eseményeire, irányzataira, ilyen kendőzetlen és szatirikus vers nemigen került ki keze ügyéből. A *Beavatások* szimbolikus prózája ugyan lehetőséget enged bizonyos figurák, helyzetek szembesítésére a közeli múlt történelmével, a többszörös áttétel révén azonban igen alapos szövegmagyarázat után juthatunk csak el az egyébként kevéssé kielégítő megoldásig: szekszárdi és/vagy szegedi helyzetek, színterek, szereplők azonosításáig. Az *Üzenet Új-Huligániából* Szózat-parafrazisai (a címről nem is szólva) lokalizálják és kijelölik a versbeszéd határait, némileg még műfaji eligazítást is tartalmaznak. A vers hangcsoportjaiból megépített motívumsor mintegy akusztikailag is aláfesti a címben és a szöveggörnyezetben átformált jelentésű Vörösmarty-idézetekben artikulálódó szatirikus előadást.

A vers első sorának helyhatározó szava több ízben tér vissza: az első alkalommal így: „áldjon vagy verjen itt a sors keze”, két esetben az utolsó sorban, ismét Vörösmarty-citátum keretében, az első és utolsó sorban az első szóként szerepel, a középső idézetben a sor közepén, az utolsó sorban, másodízben szintén ott. A hely(szín)nek ez a hangsúlyos megjelölése a címet gondolja tovább, az ott Új-Huligániának nevezett területet, s a megjelenített realitás a forradalmakról, majd a szerencsésebb hatalmakról, a hernyóalpról (amely a nem is oly távoli múltat idézi föl, kiváltképpen az egy hetes forradalmakról szólóvást), illetőleg a valutázó szerb és/vagy cigány az újságok bűnügyi híreiből lehetnek ismerősek. S ha már említettem, hogy a *Szózat*-ból vett sorok szöveggörnyezetükben a fenséges és a magasztos ellen hatnak (mivel a fenséges kánonjába tartozó frázisok lentebb stíلبe illő szövegszituációtól övezettek, s a betoldások egyben a torz helyzet rajzát szolgálják: „itt rég nem halni, itt túlélni kell”, ez egyébként a vers csattanója), egy másik előszöveg parafrazisa szintén a szatirizáló Baka módszerére vall. A magyar irodalomból Csokonai Vitéz Mihály *A pillangóhoz* című verse poétizálja át a költői halhatatlanság antik ihletésű mítoszává a hernyó-létéből pillangóvá lényegülő költő-létet:

*Oh, mikor lesz, hogy bús kínjában
Letöltöm hernyó-életemet,
És szemfedelem púpájában
Kialszom szenvedésemet?*

*Mikor lesz, hogy Lelkem letévén
A testnek gyarló kérégeit,
S angyali pillangóvá lévén
Lássa Olympus kertjeit,*

*Hol ötlet egyik vígasságból
Másikba új szárnyak vigyék,
Hogy a Sphaerákban nőtt rózsákból
Órök ifjúságot igyék?*

Az Ovidiusig, d'Holbachig visszavezethető kép mellé a világirodalomból Apollinaire *Bestiárium*ának költészetet, metamorfózist, szépség(hit)et egybelátó négysorosát

idézem, a *Hernyőről* (La chenille, a további előadás megkönnyítése érdekében jegyzem meg, hogy a francia cím szótári jelentésébe a *hernyóalp* is beletartozik):

*Gazdaságot csak munka hozhat.
Szegény költők, dolgozra hát!
A hernyó robotolva gazdag
Pillangóvá lényegül át.*

(Somlyó György ford.)

Az előszövegek emígy travesztálódnak Baka István versében:

*egy hétre szól minden s garancia
sincs hernyóalp tiporja el
vagy hernyó rágia meg s belépetézik
és bábjából a pillangó kikel
s kitarva szárnyát szállna
ideje is jut legalább egy hétig.*

A halálból-élet, a lét-halál-feltámadás misztériuma a szomorú emlékü történelem (hernyóalp) és az időleges újrászületés groteszk víziójaként jelenik meg, a történelem és a példázatként felfogott állati átváltozás elveszíti az allegóriának az egyetemesbe emelő képességét, és a be nem teljesülő vágyak kurta időre szabott tényyszerűségével Új-Huligánia perspektívatlanságát hangsúlyozza. Annál is inkább, mert a már említett helymegjelölésen kívül („itt”) az időbeliség tényezője is új meg új változatban fordul elő: „egy hetes”, „egy hétre”, „egy hétig”, „egy hét”. Ez a pontosság éppen úgy a jelentéktelenítés-jentéktelenedés jelzése, mint a helyszínre utaló szóé. Emellett a *hét* az utolsó strófában a *hit* időtartamát is meghatározza, eljátszva a határtalan reménykedés jelentését tartalmazó hit és a behatárolt idejű idő tartalmi különbsége és hangbéli egybecsengése kontrasztjával. A szó- és betűcsoportjátékok újabb meg újabb változatával szolgál a vers:

*egy hét a hitre ám hívõt ki látott
áldjon vagy verjen itt a sors keze
mint valutázó szerbé vagy cigányé
valódiak közt pénzformára vágott
újságpapírral van az is tele
s csak azt nem vágja át ki jól figyel*

A *valutázóban* ott lelhető a *való*, mint ahogy valóság a valutázó, aki a *valódi* pénz közé *vágott* újságpapírral *vágja* át (a Szózat két sorából vett idézetek közé csempészi Baka István a szleng egy szavát, miközben a magasztos sorok a bűnügyi híradások szereplőinek cselekedetét készítik elő). A szakralitást hordozó kifejezések ebben a szövegkörnyezetben önmaguk ellentétévé, a deszakralizáció eszközévé torzulnak, s így a történeti emlékezet pátosza a szatirikus szemlélet révén egy fenekestől felfordult világ (mundus inversus) tónusába csap át. Az első strófa belső rímeivel már előlegeződik a végkicsengés, az önmagukban értékes fogalmak ebben az összezsugorodott téridőben elvesztik jelentésüket, s a betűkapcsolatok a kellemesebb hangzástól a kellemetlenig ívelő skálán hangolódnak át:

*Itt minden egy hetes a forradalmak
és a szerelmek is eldobható*

*papírzsebkendő ez az ország
beléfűjják szerencsésebb hatalmak
a finnyás Európa minden mocskát
s luczog az is mi még eladható*

A forradalmak és a szerelmek betűkapcsolata a hatalmakban tér vissza, nemes emlékeztető fogalmaktól a kínos emlékeztető közeli múltig és a máig, a papírzsebkendő relativizálja a szerencsésebb derűsebb jelentéslehetőségét, nem is szólva a közös sebről, az *nd* zenei hangzását nem igazolják a szavak, amelyekben föllelhető, mint ahogy a ható képzővel ellátott és hol jelzői, hol névszói állítmányi szerepben található folyamatos melléknévi igenév sem sugároz vidámabb szemléletet, a mocskát és a luczog közös betűkapcsolatának megfordításával, zöngétlenségével meg éppenséggel a dallamosság ellen hat, nem is szólva inkább negatív konnotációjáról. Az sem egészen mellékes, hogy éppen annak a Határ Győzőnek ajánlotta Baka István ezt a verset, akitől a manierista és a barokk felfordult világ képzete egyáltalában nem idegen, és aki megteremtette ehhez a nyelvet is. Baka azonban nem Határ nyelvteremtő fantáziájának hódol, hanem groteszk víziói előtt, amelyeknek kozmikus távlatai a költői világtérrel és annak parodisztikus felfogását tekintve egyként adekvát nyelvi formában fogalmazódtak meg. Baka szatírája személyesebb, ez érződik az *Üzenet Új-Huligániából* szinte elégikus végkicsengésében:

*országnak ország még hazának árnyék
itt rég nem halni itt túlélni kell*

Talán megkockáztathatom azt a megállapítást, hogy mind a Baka-versekből vett strófák, sorok, mind pedig azok kommentárjai igazolják dolgozatom tézisét: költőnk 1995-ös verseiben fölfedezhető az újítás-megújulás szándéka. A líraiságból, a megformáltságból nem engedve, az ideálként megcélzott harmóniában azonban kételkedve, groteszk hangvételű versek formálódtak. Ám ez a groteszk nem akadályozta, éppen ellenkezőleg, igényelte a belső szervezetség kiépítését, a hang- és betűcsoportok korrespondenciáitól az ismétlésekig, a kezdő és a befejező sorok alkotta keretekig. A szavakba rejtett szavakat szabadítja ki és föl Baka István, a szavak jelentésének rétegeit fejtí föl. Ugyanakkor a hagyományba iktatott műfajoknak új lehetőségeit kísérli meg föltárni, olyanokéit, mint az évszakversek, az alteregot megszólaltató lírai formák.

Egyelőre nemigen tudok levonni egyéb következtetést. Hamis (ön)vizsgálatásnak érzem azt az ilyenkor szokványos fordulatot, hogy a viszonylag fiatalon bekövetkezett halál ellenére az életmű egész, befejezett, a távozó nem hagyott űrt életművében. Éppen az utolsó versek kezdeményei mutatják, hogy maradt még továbbgondolandó, nem teljesen kifejtett, inkább egy-egy versben megnyilatkozó lehetősége a Baka-lírának. Annyi azonban feltehetőleg nem hat túlzásnak, hogy a bemutatott költemények számottevő értéket képviselnek; a költőietlenségre törekvő költészettel szemben foglalnak állást, és tanúsítják, hogy belépve a hagyománytörténebe a hagyománnyal folytatott vita új alakzatok létrehozására készítheti a lírikust. Aki (ismét Márai szavaival) „minden következménnyel” lírikus, nem adja föl a személyiség szuverén megszólalásának igényét és megszólításának (önmegszólításának?) hitét. Úgy önéletrajzi ez a líra, hogy benső világtere világmodell, a töredezettség beismerésével, de a formátlanság, a szétesés kísértésének legyőzésével. Az elveszettség, a veszendőség tudata sem kényszeríthette a költőt, hogy ne szerkezetben, megszerkesztettségben, rendben gondolkodjék.

Szeged–Budapest, 1996. április 1–május 1.

JEGYZETEK

Korábban publikált írásaimban részletesebben foglalkoztam a Baka Istvánra jellemzőnek vélt intertextuális eljárásokkal:

Van Gogh szalmaszéke. Tiszatáj, 1994. 8. sz., 59–72.

Baka István hetvenkedő katonája. Jelenkor, 1995. 6. sz., 531–539.

Baka István benső világtere. Tiszatáj, 1995. 11. sz., 34–49.

FELHASZNÁLT (ÉS IDÉZETT) SZAKIRODALOM

Alewyn, Richard: Die literarische Angst. In: *Aspekte der Angst.* Stuttgart, 1965., 24–37. (Az idézet a 32. lapon)

Garber, Klaus: *Der locus amoenus und der locus terribilis.* Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts. Köln, Wien, 1975.

Halász László: *Karinthy Frigyes alkotásai és vallomásai tükrében.* Budapest, 1972. (Az idézet a 170. lapon.)

Hamvas Béla: *Silentium, Titkos jegyzőkönyv. Unicornis.* Budapest, 1987. (Az idézet a 170. lapon.)

Uő: *A babérligetkönyv, Hexakümion.* Budapest, 1993. (Az idézet a 330. lapon.)

Horváth János: *Berzsenyi és íróbarátai.* Budapest, 1960.

Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne.* Frankfurt am Main, 1990.

Starobinski, Jean: *Les mots sous les mots – les anagrammes de Ferdinand de Saussure.* Paris, 1971.

FÜGGELÉK

Dolgozatom leadása után jelent meg a *Forrás* Baka-száma: 1996. 5. Itt három, eddig közöletlen verssel, pontosabban szólva, két töredékkal és egy verssel találkozhatunk. A *Rapszódia* című a *Farkasok órája* néhány darabjával rokonítható, meg *Beavatások* novelláival. A *Sztyepan Pehotnij feltámadása* a *November angyalához* verseivel egy időben, vagy 1995. folyamán készülhetett, és lényegében a Yorick-alterego újramegjelenését elbeszélő vershez hasonló gondolatokat fogalmaz meg: létszemlélete a biblikus hanghordozás profanizálása során formálódik. A *Délután. Nyár* az általam bemutatott versekkel egyidős lehet, táj és vágy, szenvedés és szépség, emlék és jelen idő összefoghatása kezd körvonalazódni a kétszakaszos fragmentumban. A szám érdekességei közé tartozik Határ Győző írása, levélpublikációja. Szempontomból tanulságos, hogy Határ az *Üzenet Új-Huligániából* című verset a maga *Csodák országa Hátsó Eurázia* című „filozófus-regényé”-re vezeti vissza – hitelt érdemlő módon. A versnek eszerint elképzelhető olyan értelmezése is, amely Határ antiutópikus szemléletéből kiindulva kísérli meg fölfejteti Baka groteszkjét.