

**Szigeti Lajos Sándor: (De)formáció és (de)mitologizáció. Parabolák és metaforák a modernítésban. Szeged, 2000, Messzelátó.**

## (De)formáció és (de)mitologizáció

### *Baka István angyalainak tündöklése (és bukása?)*

Az angyal motívumra – mint kompozíció-meghatározó képzetre – épülő Baka-versek közt jelentős szerepe van a Mészöly Miklósnak ajánlott *Képeslap 1965-ből* címűnek, mert egyrészt összegzi, szintetizálja benne az addigi formációkat, másrészt viszont olyan új elemek (deformációk) is megjelennek benne, amelyek ettől kezdve jellemezni fogják egy idevonatkozó új típusú vers sajátosságait. Fontos helyet foglal el Baka angyalversei közt a *Képeslappal* egy időben írt *Örökség* című is, mely tulajdonképpen egyetlen ötletre épül, azonban olyanra, amely évszázadok filozófiai gondolkodását és a legújabbkor nietzschei tagadását is magában foglalja, mégpedig oly módon, hogy a Teremtőt, pontosabban maradékát képezi meg a mű. A „meghalt az Isten” tételét a Baka-vers úgy értelmezi, hogy már teremtésünk egyúttal az Isten pusztulását, halálát jelentette s mi élők – földi és égi világ egyaránt – belőle, testi-lelki mivoltából lettünk, vagyunk s még ma is ő éltet bennünket: „Lágy részeit az angyalok lerágták” – hangzott az első sor, jelezve, hogy a teremtőhöz legközelebb lévő lények nyerték a legtöbbet az Úr testi mivoltából is, nekünk, embereknek csak a hatalmas váz maradt, ebből képződött a bennünket körülvevő világ: „meszes-fehér koponyaként borul / reánk az égbolt, és szemüregén / hol nap süt át, hol ólom-hold vonul”. Ebben, az Isten emberi fogalmaink szerinti földi maradványaiból létrejött univerzumban élünk, mint „korhadó világban”, ahol mindennek logikus magyarázata van: „fogaiból bányászva érceket” biztosítjuk a magunk létét, miközben nem is tudjuk, „hogy e koponya kié”, a platonikus meggondolást is kifordítja a költő, amikor azt mondja: „s nem sejtjük, hogy csak vágyak, érzetek / voltunk: Teremtőnk gondolatai, míg élt”, mára azonban a végtelen egész is csak az ő nemlétét hordozza: „lecsupaszodott / Tejút-gerince, s éles csontszilánkok / a foszfor-villogású csillagok”. E parazitalétet is az Isten irányítja ugyan, de az is csak furcsa-halvány követése lehet az örökül hagyottnak: „s agyveleje, mely szétfolyt, elrohadt, / hajnalban a talajból

felszívárog, – / eltévedünk ködgomolyaiban”. Vigaszként akar szólni vajon a zárószakasz? Nem tudjuk, mindenesetre fontosnak véli a szerző – keretet is adva versének – újra tudatosítani, hogy az isten testén való osztozásban (lásd József Attila!) jelentős szerepet kaptak az angyalok is: „élősködünk, s nemcsak mi, ámde fenn / az angyal-regimentek is, – miénk lett / a bomló, édes, rég kihűlt tetem, / Zabáljuk hát, míg át nem jár a méreg.” Az egész vers egy trouvaille, de marad energiája a műnek a poén létrehozására is: az utolsó szó, a méreg azonban csak első olvasásra hökkent meg bennünket (Isten mint méreg? Isten mint halál?), valójában hihetetlenül logikusan következik az egész képből: hiszen egy holt tetemből táplálkozunk, amely mint ilyen, halált hordoz magában, halálával életet (és halált is) adva úgy, hogy pusztulásából végső soron a mi pusztulásunk lesz. S ha már poénról volt szó, még ezt is megtetézi Baka azzal, hogy versét milyen ciklusba helyezi. Ez az első vers *Az apokalipszis szakácskönyvéből* című ciklusban, ahol a címadó triptichon is hasonló képzetekre épül, különösen a második darabja, amelyben újra szerephez jutnak az angyalok: „Zörög a fény, az égi sztaniol. / Bontogatják a megavasodott / bonbont – a Földgolyót – az angyalok, / nyáluk csurog, s kialszik a Pokol // egy percre, – ámde máris újralobban / s cukortól kéken ég a kárhozat / (mint akta új lapján az áthozat), / olt s szít az édes nyál, ha tűzbe pottyán.” Eltérései e versek azoknak, amelyekben az Isten vagy az istenek mintegy felzabálják az embert, egy egyetemes étlap kínálataként, mint a *Szaturday gyermekei* látomásában vagy a „szakácskönyv” első darabjában, amely felépítésében az *Örökségre* emlékeztet, hiszen itt is „az Isten téli szájában megyünk”, itt is „homorún borul fölénk, mint szájpádlás, a menny”, a különbség azonban jelentős, mégpedig az, hogy itt nem mi osztozunk az Isten testén, hanem épp mi vagyunk az „ínyencfalatok”. Mindehhez hozzátehetjük, hogy egy sajátos intertextualitás nyomait itt is felfedezhetjük: Baka minden bizonnyal akkor találkozhatott e képzetekkel, amikor Bellmant fordított – és teremtette meg közben egyik nagyon sajátos alteregóját: Fredmant –, minden bizonnyal a svéd költőt olvasva és „tolmácsolva”, rajta keresztül (is) megismerked(he)tett az óészaki eredetmítosz, a skandináv mitológia idevonatkozó metaforakincsével: a mitologikus és hősi énekek világával, a *Grimmír-énekekkel*, amely szerint Ymir óriás a világ első emberszabású őslénye, leszármazottai az az istenek: Odin, Tór, Loki (hasonló elképzelésekkel más – déli és keleti – mitológiákban is találkozhatunk). A skandináv mitológia szerint Ymir feláldozásával, testének feldarabolásával jött létre a földi világ (leszármazottai áldozzák fel):

„Ymir húsából / hasították a földet, / véréből vették a tengert, / hegyekké csontját törték, / hajából csomóztak erdőt, / eget koponyája kerít. // Szempilláiból alkották / a szíves hatalmak Emberhont / az emberfiaknak, / háborgó felhőket / habartak agyvelejéből, / létével lettek mindenek.”<sup>1</sup>

Mindez talán elfogadható, csakhogy fölmerül a kérdés: érvényes lehet-e ez a Baka-versre is, hiszen az Örökségben a keresztény Isten képzete jelenik meg, hiszen az elsők, akik „áldozatnak” tekintik az Urat, éppen a keresztény mitológia közvetítő lényei: az angyalok. Ne felejtjük el, hogy ha nem is ilyen formában, de a keresztény hagyományban is megjelenik a kozmikus ember, igaz, nem csupán mint a kezdet, hanem mint a teremtés, az élet végső célja. A Biblia szerint az ember Isten másaként teremtetett: „Isten újra szólt: Teremtsünk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá” (Ter 1,26), a mikrokozmosz és a makrokozmosz, vagyis Isten és ember párhuzama tehát itt is megvalósul, azaz itt is szerepelhet az ember a kozmikus kapcsolatok csomópontjaként, a kozmikus ember modellje itt is ismeretes, gondoljunk csak arra, hogyan ábrázolja Leonardo da Vinci egy körbe és négyzetbe rajzolva az ember és természet, a mikrokozmosz és a makrokozmosz összefüggését (ld. test és hús). A középkori európai gondolkodásban is fontos helyet foglal el a szervanalógia, amely a társadalom felépítését állítja párhuzamba az emberi test felépítésével, Pálnak abból a gondolatából indulva ki, amely szerint az egyház Krisztus teste, az egyház feje pedig maga Jézus. Hozzátehetjük, a kabbalista hagyományban Ádám a teremtés pillanatában óriás volt, teste a földtől az égig, északtól délig, kelettől nyugatig ért, vagyis kozmikus természetű volt, Isten később zsugorította össze, a kabbala szerint Isten végtelensége a „bölcesség 32 útjában” fejeződik ki (a tíz szefirotban és a héber ábécé 22 betűjében), a szefirotok egy-egy testrész megfelelői. Hamvas Béla így foglalja össze a kozmikus ember ősi hagyományokban megjelenő szimbolikáját: „Az első ember a világ ősi alapformája volt. Kozmikus jelenség. őslény, akiben az isteni származás világos tudata élt. Az ősi ember a homo aeternus, az örök ember.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Edda*. Északi mitologikus és hősi énekek. Szerkesztette és nyersfordítás: N. Balog Anikó, Ford.: Tandori Dezső. Európa, 1985.40-41. vers. – A helyre doktorandusom, Újvári Edit hívta fel a figyelmemet.

<sup>2</sup> Vö. Hamvas Béla: *A Vízöntő*, 21.=Láthatatlan történet. Ld. Még Hans Biedermann: *Szimbólumlexikon*. Corvina, 1996., ill.: Szibólumtár „Kozmikus ember” címszava.

A Baka-életműben ezt követően – érthető okokból hosszú időn keresztül – nem vagy alig találkozunk a motívummal, mégpedig azért, mert ezután írja meg Baka a Pehotnij-verseket, pontosabban fogalmazva: a Pehotnij-füzeteket, hiszen az első füzetben található régebbi versek is (1972 és 1990 közöttiekből állította össze a költő), a második füzet pedig már tudatosan épül az eltávolításra, az újabb alteregó-keresés szándékára, következésképpen ha azt mondtuk, hogy az angyal motívuma-metaforája kifejezetten személyes képzet, nem egyszer a lírai én gyerekkorába vezet vissza, logikus, hogy amikor – a szerzői szándék szerint – egy önmagától eltávolított világba kényszeríti magát, akkor e személyesség jegyei háttérbe szorulnak. A Pehotnij-versek – jóllehet a Baka-költeményekben, mint láttuk, nem érvényesül egyfajta időbeli linearitás – a *Raszkolnyikov éjszakái* és a *Testamentum* között feszülnek mint végpontok, legyen bár szó – szinte kivételesen – biográfiai, kronológiai vagy épp a metaforikus képzetsor, a demitologizációs folyamat kezdő- és végszaváról. E füzetekben, ne feledjük, a felszínen mégiscsak Oroszországban vagyunk, még akkor is, amikor a „birodalom” költőjeként, a mindannyiunk sérelmeit megfogalmazó szövegekben egy teljesebb – a magyarságot, annak minden birodalmi kínjával együtt is beépítő – kelet-európai világot jelenít meg a költő, logikus tehát a kérdés: mit is keresne itt az angyal bármily funkciójában is. Nem is nagyon jelenik meg, ha mégis, részben visszautalásként, részben az adott világra jellemző módon: az első füzetben egyáltalán nincs jelen, a másodikban egyszer, a harmadikban pedig mindössze kétszer, és az sem véletlen, hogy hogyan: a *Leningrádi este*-ben, ahol – mint a korábban idézett versekben is láttuk e megközelítést – „egy égi száj” jelenik meg, csak hogy itt „jelmondatot böfög”, hiszen itt egy olyan kis világban vagyunk, ahol automatikusan tudomásul vesszük, hogy ami fémjelzi a környezetet, az nem más, mint egy „Lenin-ikonosztáz a tér fölött”, egy ilyen világban az Isten- és emberlét között képződött metaforikus átmenet is csak holmi látens, kifordított üzenetként lehet jelen csupán, nincs (nem lehet) építő, áthidaló, egyáltalán: létet mutató funkciója, úgy jelenhet meg – logikusan –, mint utalás valami másra, valami itt létezzetelenre, de (torzult formájában) mégis szükségszerűen, törvényszerűen jelenlevőre: „S az utcák orrlíkat átjárja a / Felhő-pelenkák angyalhúgyszaga.” S ez a vers zárórémája: poénja. S ha mégis megjelenik az angyal, mert nem tehet mást, még ebben a – neki idegen – világban is meg kell jelennie, akkor tulajdonképpen mégsem ebben a kézzelfogható, mint kiderült, tehetetlenülését és lehetetlenülését súlyozó környezetben ad létformát

magának, hanem – mint a Mészölynek szóló képeslapon láttuk – át-gázol a lehetséges világba, hogy egyáltalán valamilyen formát legyen képes adni önnön mégis-létének, még egy ilyen világban való létfor-májának is, hiszen muszáj megjelennie.

Az angyalnak ugyanezt a tehetetlenségét, tétovaságát mutatja a *Szentpéterváron újra* című vers, melyben maga a lírai én – persze Pehotnijként – veszi magára a cselekvésképtelenség kívülről is rákényszerített (részben az orosz hagyománynak is megfelelő gogoli) köpönyegét: „megdermedt lábam haza nem találhat”, együvé téve az orosz kultúra és a magyar kiégettség időszakának mentalitását, hogy valami-féle tiblábóló bizonyosságot mégis kereshessen e valahova – nem akárhova – partra vetett figura, aki Pehotnij álarcába öltözve egyszer-re sok mindent ölel magába. Ezt a tétovaságot mutatja az ige, a „lépegetek”, amely szerint minden cél és irány nélküli cselekvésről van szó, azonban így folytatódik: „de máshová”, s hogy többé-kevésbé világos legyen, egyáltalán hova lehetséges e mozgás, hamarosan kiderül, hogy mint lehetséges világról, nem lehet másról szó, mint arról, amelyről már beszélt a költő a „képeslapon” is, tehát a művészi transzcenden-cia világáról, ahol minden börtönök ellenére találkozhatnak e „világ” lakói, ez az a „más” világ, amelybe belépni egyrészt szükségszerű, másrészt egyáltalán a lehetőségek lehetőségét jelenti, ezért mondhat-ja a szöveg: „Lépegetek de máshova oda”, azaz hirtelen egy olyan uni-verzumba lépünk át, amelyben a világi-mindennapi-politikai (stb.) irányítás nem működik, egy önálló létet – *másik létet* – élő világ ez, olyan, mint volt a *Képeslapon* is, ahol Liszt, Babits, Mészöly és – tán a szöveg sugallata szerint is (!) – Baka is egy asztal mellett ülne, olyan világ tehát, „hol Mandelstam lohol telefonálgat / S ír konyhaasztalán Ahmatova.” Itt nem lehetetlen tehát, hogy valahol és valamikor – a bahtyini időtér (kronotoposz) koordinátái közt megvalósuljon egy századvégi időtlen orosz kulturális képzet, amelyben végre – e hely adta szükségszerűségnek megfelelően – megjelenik – ha inkább csak a zene, a képzőművészet és az irodalom adta lehetőségként is csupán, de mégis – a motívum, még ha egy szerelmet csöndesen illegető mi-voltában is, így: „A zöld szalonban tea gőze terjeng / Szivarfüstfelhőn *puttó* könyököl”. A szerelem pufók angyalának hirtelen megjelenése inkább egy franciás budoáros lexikonkép némi iróniával is felkent megjelenítését mutatja, semmint hogy korábbi funkcióiban látnánk vi-szont a képzetet, az már más kérdés, hogy a kis Ámor – mint rekvizi-tum – megformálódásakor hogyan jelenítetnek meg a korszak – nem véletlenül – megnevezett költői, a maguk előképével egyetemben, író-

niával számúzve minden orosz irodalomismeret és -történet patetikusságát és emelkedettségét: „Előszobából sárcipőt levetve / Blok lép be és a kerevetre dől”. Egész eddig azt hihetnénk, valamilyen többé-kevésbé új orosz költészettörténetet írunk (egyébként a vers szerzőjével közösen, legyünk őszinték, végső soron ezt is tesszük), valójában azonban többről és másról van szó, mégpedig arról, hogy itt a korábbi kánonok, sőt a politikai-kultúrpolitikai szempontok szerint felépített „hivatalos” irodalomtörténet-létből eddig hiányzó szerzők jelennek meg a maguk legtermészetesebb módján egy Baka-kánon alakításában, mint akik hovatovább hivatalosak erre a – Baka István szervezte, versében természetessé tett – tea-partira, amelyen joga van bárkinek megjelenni. Utólagos kérdés csupán az lehet, kinek engedi meg – s ez már valóban minőséget jelent –, hogy megmutassa itt magát: „A zöld szalonban tea gőze terjeng / Szivarfüstfelhőn puttó könyökök / Előszobából sárcipőt levetve / Blok lép be és a kerevetre dől / Hodaszevics heringgel a kezében / Csúszkál a járdán Puskinról motyog”. Fent és lent világa találkozik e versben is, mégpedig úgy, hogy amit eddig láttunk, az – mint transzcendencia – álmoknak minősül, és szembesül azzal a lehúzó „valósággal”, amelyben „megindulnak Kronstadt felé a jégen / Végső rohamra a bolsevikok”. Nem véletlen, hogy a Pehotnij-füzetek végpontjaként megformált vers sem tud más *Testamentumot* hagyni, csak olyat, amely szerint halála után sem kíván a költő alteregója – itt logikusan: dvojnyikja – e vidéken kapni helyet: „Ha meghalok, a nyirkos pétervári / Talajba engem ne temessek!” A minden mindegy végzetes megjelenítésében el tudja fogadni az olvasó, hogy a lírai én olyan élethelyzetben van, melyben a vágy szinte szükségszerű: „Burok-koporsó rejtsen embrióként! / Gyökérvölgyökzsinór köt össze itt / A Föld-anyával, – szívom majd a hólét: / Véré az Utolsó Ítéletig.” S ha már megjelenik a bibliai végítélet, azt várják, hogy itt megtörténik valamiféle kilépés e világból, Bakának azonban erre is van válasza, ismét megjelenítve a minden mindegy relativizálását, mégpedig azt is úgy, hogy szükségszerűen maradnunk kell birodalmi meghatározottságunkban, még ha ez másban nem, csupán az alternatívában jelenik is meg: „Angyalkürt ébreszt vagy az Auróra / ágyúszava, mindegy lesz énnekem, / S az is, hogy mennybe szállok vagy pokolra / Taszít alá közömbös végzetem.”

A betegség és a halálközelség tudatában, amikor szükségszerűen személyesebbé lesz a költői gondolkodás is, gyakrabban jelenik meg, még a látszólag távolító költeményekben, az orosz kódot mutató művekben is a motívum, így például a *Változatok egy orosz témára* című-

ben, ahol megpróbál a költő a választott mottó szerint tudatosan beöltözni az 1989-ben elhunyt Arszenyij Tarkovszkij éntelen énjébe. A Tarkovszkijtől kölcsönzött sorok így szólnak: „Én az vagyok, ki élte századát, / S nem én volt...”, Baka a *Testamentum*ra emlékeztető módon ezt magára vonatkoztatottan (is) egy álom részeként formálja meg, melyben a létező világot a látomással váltaná fel, már itt meg- és felidézve a betegség- és haláltudat kifordított teremtmény szándékát: „Én az vagyok, ki nincsen is talán, / Egy álom – mint egy asszony – oldalán / Elnyúltam egyszer, és azóta várom, / Hogy a való helyére lépjen álom.” Ez is *deformáció*: egyszerre szól Tarkovszkij és a maga nevében is, kifordítva ugyanakkor József Attila gyönyörű sorait, melyek szerint „nem volna szép, ha égre kelne az éji folyó csillaga”. A második szakaszban derül ki, hogy álomként az életen túli, az élet fölötti létet – a halálon túlit, ha tetszik – próbálja versben megélni és nem „egyszerűen” „csak” emberi méltósággal elfogadni (pedig már az is hatalmas küzdelem eredménye lehet, gondoljunk Babits *Balázsolás*, de még inkább József Attila *Talán eltűnök hirtelen* című művére!), itt azonban másról van szó: a Baka-vers megemeli a halált, az élet fölé helyezi, kifordítva ismét a platóni tételt is: „Én az lennék, ki nincs, de léte több, / Mint bárkié a létezők között, / Mert *vanni* könnyű – *lenni* nehezebb / Léleknek, földi árnyképek felett.” E szakasszal, de különösen zárósorával visszautal a *Caspar Hauser*-re („a tömlőc jó volt vaknak lenni jó volt / én nem tudom ki volt ki engemet / kiragadott a semmiből a jóból / hogy árnyak közt mulandó árny legyek”), hogy azután a szonett sextettje egy olyan helyre költöztethesse a lírai ént – ismét egy játék a dimenziókkal –, ahol lélekké lehet, még ha e léleklét, a menny világa jelenhessék meg, s vele nem a halál, hanem az elnyugvás, a békés – bár egyúttal a súlyos betegre jellemző lemondó, apátiás – belenyugvás a várható elkerülhetetlenbe, amelyben a metaforába a betegeket óvó-vigyázó ápolónővérek emelkednek meg, válnak transzcendens lényekké, a „létel” tehát folytatódik, de immár odafönt, az égi világban, amely a betegségből való kilábalást és a betegség súlyosbodását egyaránt hordozza, hiszen hittől szóló szavai kapnak némi palinodikus (sőt katatimikus – önbecsapó) jelleget, a zárósorok azonban visszarántanak az egészen valóságosnak látszó kórházi körülmények közé: „Hol angyalok kötöznék át sebbem: A kék csempéjű égi kórterem / Vasrácsos ágyán volna jó örökre // Elszenderedni és aludni csak, / Gyógyulni fény-infúzióba kötve, / Míg mint a var pereg le napra nap.”

A *Gecsemáné* ciklus címadó versében már az előbb említettek jegyében nyilatkozik meg a költő, aki a korábbiakhoz mérten tudja: „Bo-



rok virrasztják át az éjt velem / Szemem csak félig hunyva álmokat / Nem álmodom de látok jó előre / Mindent amíg a vaksötétbe nézek”. Ebben a tagadott álomlétben lesz értelmessé egy olyan lehetséges világ megteremtése, amelyben a bibliai értelemben vett Jézus, az Isten fia a maga nagyon is emberi érzéseivel, halálfélelmével küzd és – megerősítve az Atya akaratával – aláveti magát kiszabott küldetésének, csak hogy mindezt olyan módon látjuk viszont, hogy a lírai én nem egyszerűen párhuzamot, hanem ellenpontot teremt a klasszikus jelenetben. A vers egy többszörösen összetett mondatot mutató párbeszédében egy Istennel folytatott – helyenként Jónás perlekedésére emlékeztető – vitát szólaltat meg, amelyben az Úr hallgat ugyan, de rendíthetetlen némasága minden szájába adott szónál (ha ezt tette volna a költő) nagyobb erővel fejezi ki végtelen hatalmát és akaratának megdönthetetlenségét. A vers mindezek ellenére (vagy mindezzel együtt) imaként is értelmezhető, de nem az Atya akaratába belenyugvó Istenfiúé, hanem a titán kiáltása az Úr arcába: nem bűn vagy istenkáromlás, hiszen ugyanúgy, ahogy a görög héroszok tettei, ez sem tudatos protestálás, hanem a létezés szükségszerű velejárója, s mint ilyen, nem morális kérdés, annak ellenére sem az, hogy a hübriszt a görög istenek sem hagyták megtorlás nélkül, ám a büntetés tudata nem befolyásolta a tettet. (Mindez annak ellenére is igaz, hogy az elbizakodottság értelmében vett hübrisz a tragikus vétség fogalmával kapcsolódott össze s az újkori tragikumelméletek – abból kiindulva, hogy részvétet csak alapjában végtelen hősök iránt érezhetünk – összemosták a hübrisz és a hamartia fogalmát.) A *Gecsemáné* szerzője felveszi ezt a magatartásformát, melyben nem saját honnanjöttiségének megfelelően viselkedik, ugyanis Istennel hadakozik, Istent perli ember létére. Csak hogy ne feledkezzünk meg arról, hogy nem egyszerűen emberként, hanem ráadásul költőként teszi ezt, azt is mondhatnám persze, hogy egyúttal az Evangéliumot átíró olvasóként/költőként, tehát nem a teológiai hermeneutikának az alapképlete szerint, amely nem más, mint a kinyilatkoztatott szöveg (a *Szentírás*) tekintélyének és az Írást értelmező ember engedelmességének szembenállása. Jauss e feltevésének megfogalmazásához E. Fuchs következő gondolatához megy vissza: „Annak, hogy egy szöveget Verbum dei-ként értsünk, sajátos premisszája van: a hit álláspontján lévők számára a szöveg »megszólítás-jellegű« s a megértő én »eleve megszólított én«”.<sup>3</sup> A teológiai olvasattal szemben (amely sze-

<sup>3</sup> E. Fuchs: *Hermeneutik*. 1958.133. Id.: H.R. Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, 1982.

rint az ember rendeltetése, hogy válaszként létezzen) az esztétikai tapasztalat éppen az ellenkezőjét fogalmazza meg, mint a Gadamerrel vitatkozó Pannenberg is tette: „Csak a kérdező ember számára válik kérdéssé a szöveg, magától nem az.”<sup>4</sup> Mártonffy Marcell szerint a párbeszéd-metafora Gadamer *Igazság és módszer* című könyvének közvetítésével vált a hermeneutikai gondolkodás szemléleti alapjává, az írásokkal való foglalatosskódás természetes közege azonban kezdettől fogva az Ige szabad és teremtő – dialogikus – befogadása.<sup>5</sup> Baka versében e dialogikusság, sőt a *szembehelyezkedés* is nyomon követhető, mégpedig annak sajtóságos intertextualitásában, illetve a megjelenő deformációkban, a vers részleteiben és makrostruktúrájában is: deformált szimbólum az *ujj*, a *bor*, a *pohár* motívuma s maguk a bibliai idézetek is: „Már évek óta csak búcsúzkodom / S még mindig itt vagyok tréfálsz velem / Hogy annál jobban megalázz Uram / Te azt hiszed hogy végül elhiszem / Meg sem halok s megint nyugodtan alszom / És akkor de csak akkor ujjaid / Egyetlen pöccintésével a férgek / Közé parancsolsz hát nem hát nem / Nem ejtesz át ily könnyen a bőröndöm / Becsomagolva és lezárva áll az / Ajtóm előtt rég útra kész vagyok / Borok virrasztják át az éjt velem / Szemem csak félig hunyva álmokat / Nem álmodom de látok jó előre / Mindent amíg a vaksötétbe nézek / Látlak ahogy Te engem sohasem / Mert mit is lát aki maga a Látás / S tudom nem múlhat tőlem e pohár / Kitépem hát az angyalod kezéből / Magam hogy mégse úgy legyen ahogy Te / Akarod hanem ahogy én ahogy / Én akarom én akarom Uram.” Mint látható, nem lehet a szó eredeti értelmében vett imáról beszélni, pedig a vershelyzet önmagában még megengedné, hiszen akkor és ott kezdődik, amikor az evangélium így szól: „Akkor elméne Jézus velök egy helyre, amelyet Gecsemánénak hívtak és monda a tanítványoknak: Üljetek le itt, míg elmegyek és amott imádkozom.” (Máté, 26: 36) Mégsem ima a szöveg, mert bár a költő felveszi ugyan a krisztusi képzetet, a deformációk másfelé mutatnak. Az ujj, Isten ujja például mint a teremtés jelképe jelenik meg mindannyiunkban, különösen Michelangelo *Teremtésének* hagyománytörténete révén, a festményen az ujj életet ad, itt a szövegben ellenkezőleg: halálhozó eszköze az Úrnak, akinek az ember tehetetlen kiszolgáltatottja. A szövegkörnyezet csak megerősíti e hatást: a sírgö-

<sup>4</sup> Vö. W. Pannenberg: *Hermeneutik und Universalgeschichte*. Grundfragen systematischer Theologie. Göttingen, 1971.

<sup>5</sup> Vö. Mártonffy Marcell: *Kérdések kertje*. Az irodalmi szempontú Biblia-értelmezés néhány problémájáról. Literatura, 1996.4.424.

dörre, a pokolra utalással, a férgek megjelenítésével, a pöccint ige durvaságával, prózaiságával, mindezek a köznapi asszociációkat, leginkább a fenyegetést helyezik előtérbe. A bor motívuma Krisztus vérére, az áldozatra (ld. a keresztre feszítést) és a megváltásra utal (ld. az utolsó vacsorát), itt azonban mintegy lefokozódik a szöveghelyzet egy pillanatára maga Krisztus is Megváltóból apostollá, ugyanakkor fel is értékelődik, hiszen a „borok” virrasztanak, az apostolok pedig nem, ők magára hagyták Jézust. Kettős deformáció ez tehát és magában foglalja a dacot, mellyel a beszélő Istenhez fordul, kifejezve paradox fölényét, amelyet a következő sorokban indokol, magyaráz a halál sötétségével is ironizálva: „de látok jó előre Mindent amíg a vaksötétbe nézek”. A borhoz közvetlenül kapcsolható a pohár mint jelkép, mely elsődlegesen a keserű pohár szimbólumára utal, amely a következőképp formálódik meg eredetileg Máténál: „És egy kissé előre menve, arcra borula, könnyörögvén és mondván: Atyám! ha lehetséges, múltjék el tőlem e pohár!, mindazáltal ne úgy legyen, amint én akarom, hanem amint te.” (26,39), majd később: „Ismét elméne másodszor is és könnyörge, mondván: Atyám! ha el nem múlhatik tőlem e pohár, hogy ki ne igyam, legyen meg a te akaratod.” (26,42). Ugyanerre történik utalás János evangéliumában is: „Monda azért Jézus Péternek: Tedd hüvelyébe a te szablyádat, avagy nem kell-é kiinnom a pohárt, amelyet az Atya adott nékem?” (18,11). Azaz, mint a Zsidókhoz írt levélben olvasható: „Ámbár Fiú, megtanulta azokból, amiket szenvedett, az engedelmességet.” (5,8) Baka versében azonban szó sincs engedelmességről, az alázat, a küldetéstudat kifejeződéséről, ezek mind a hübrisz gesztusaivá válnak, különösen, ha arra figyelünk, hogy – Baka, mint már mondtuk, gyakran utal a vendégség motívumára – itt nemcsak a keserű pohár értelmezése jelenhet meg a deformáció, a demitologizáció tárgyaként, de az örömök pohara is, ha a huszonharmadik zsoltárra gondolunk, melynek második versszakában ott van a Baka emlegette sötétség mint a halál sötétsége is, a harmadik szakaszban pedig a hitretalálás öröme: „Ha a halál árnyékában járnék is, / De nem félnék még ő sötét völgyén is, / Mert mindenütt te jelen vagy én velem, / Vessződ és botod megvigasztal engem, / És nekem az én ellenségim ellen / Asztalt készítesz, eledelt adsz bőven. // Az én fejemet megkened olajjal, / És engemet itatsz teljes pohárral: / Jóvöltöd, kegyességed körülvészén / És követ engem egész életemben. / Az Úr énnékem megengedi nyilván, / Hogy mind éltiglen lakjam ő házában.” A *Gecsemáné* című vers lírai énje ugyan jézusi helyzetből, illetve a Jézust követő hívő helyzetéből beszél, ki is mondja Jézus szavait, de e szavakat egyúttal át is ala-

kítja a szövegegész, Ady „hiszek hitetlenül” magatartása ez így, miközben tudjuk, hogy a profán emberi hang a halálos beteg költőé is egyúttal, aki korábban is harcolt, pörölt Istennel, a *Zsoltárban* így: „Tudod hogy nem szeretlek Istenem”. A halál közeledtét bizton érezve és tudva még a nem-hívó is – többnyire – keresi Istent megbékélni vele, számot vetve életével, Baka azonban még ekkor sem, nem a megbékélés, nem a belenyugvás hangján szól. Tudja ugyan, hogy nem múlhat tőle sem a kín, akár Jézustól, a különbség – mint láttuk – alapvető: Jézus teljességgel az Atyára bízva, az ő akaratának rendeli alá magát, ezzel szemben a költő nem engedi, hogy Isten döntsön az életéről, még kevésbé a haláláról, a halált sem fogadja tehát el tőle: „S tudom, nem múlhat tőlem e pohár / Kitépem hát az angyalod kezéből”. Vállalja a szenvedést, a kínt, de egyedül, Isten nélkül. Életében és halálában sem engedi közel magához az Istent, az Úrral való szembenállása már a második sorban, a „tréfálsz velem” kijelentésében megszólal, s innen kezdve bontakozik ki az elmúlást elrendelő Isten és – mert így is értelmezhető – a méltóságáért küzdő ember „párviadala”.

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

Jézushoz hasonlóan a költőnek is megjelenik az angyal a szenvedések keserű kelyhével, ekkor, az elmúlást megelőző utolsó pillanatban mégis felülkerekedik az ember, aki elég bátor ahhoz, hogy szembenézzen a sorsával, de aki nem képes arra, hogy akár az utolsó pillanatban is kiengedje kezéből sorsának irányítását, nem engedi, hogy megfosztassék szabad akaratától. *Az emberi akaratnak ezt a radikális következetességét kevesen fogalmazták meg napjainkban úgy, ahogy Baka teszi a demitologizáció, a deformáció eszközével, Jézus szavainak átfordításával és az „én akarom” többszöri ismétlésével.*

Ezeknek a deformációknak a hatását már a verssorokban húzódo ellentétek is erősítik: sorrendben elsőként a *már-még* szópár: „Már évek óta csak búcsúzkodom S még mindig itt vagyok”. Ez a szembenállás az időtényezőt tágítja, ez a kiterjedés pedig csak fokozza a mű szemrehányás-jellegét. Hasonlóan viselkedik a *hiszed-elhiszem*, a *Te-én* pár is: alátámasztják a lírai én istenképének ellenféljellegét. Fölmerülhet bennünk a kérdés: miért ellenfél az Isten? Túl egyszerű lenne az a válasz, amit pedig sokan kézenfekvőnek lát(hat)nak: Baka nem volt istenhívő (a szó vallásgyakorló értelmében semmiképpen). Itt azonban ennek nincs jelentősége. Talán azért ellenfél, mert nem biztosságot ad, hanem rámutat, rá akar mutatni (Baka világértelmezésében) az ember alárendeltségére, fenyegetettségére. Olyan ez az Isten, mint az ókori görögök vagy rómaiak istenei, akik szabadon irányíthatják az emberek sorsát, „tréfál”-nak velük, mint láthatjuk a Baka-triptichonokban is: például az *Aeneas és Dido*-ban.<sup>6</sup> Ez a szemlélet indokolhatja (ha indokra van egyáltalán szükség) a versben megszólaló ember titáni magatartását. A költő szavai azt mutatják, hogy – látszólag – fölényt érez, hogy – szándéka szerint – fölényre akar szert tenni: „Látlak ahogy Te engem sohasem Mert mit is lát aki maga a Látás”. Ezek a sorok is visszautalhatnak az ókorra: Anaxagorasz filozófiájának eleme az a fajta istenkép, amely szerint az isten minden tökéletesség összessége, gömb alakú s mindenütt szemek borítják, emiatt csak önmagát látja, nincs rálátása a részletekre, ezzel szemben az ember, bár a teljességet, a tökéletességet felfogni nem tudja, több nézőponttal bír, ezt érzi előnynek a beszélő. Lehet, hogy ebből az érzésből fakad az ereje is. Az erő jelenléte egyértelmű, ha figyelünk a szavak erejére: „kitépem”, „parancsolsz”, „megalázz”, az ismételt felkiáltásokra:

<sup>6</sup> A vers részletes elemzését vö. Szigeti Lajos Sándor: „Te is megháromszorozódsz előttem”. Tükörszonettek és triptichonok Baka István lírájában. Tiszatáj, 1996.4. Diákmelléklet. 10-14.

„hát nem hát nem hát nem”, „én akarom én akarom”, a központozás hiányára, a különböző stílusrétegekből vett szavak egymás mellé-, konzekvensebben fogalmazva: egymással szembehelyezésére: „nem ejtesz át ilyen könnyen” — „nem múlhat tőlem e pohár” (e stílusvegyítés emlékeztethet Babits Jónásának a nyelvben megformálódó magatartására). Az erő, a lírai én ereje azonban nem konstans, a vers zárószava mintha feloldaná, megtorpanásként hatva, főként az indulatos sorkezdés után, ezt az erőt: mintha a lírai én valamelyest megenyhülne, bár ez az enyhület nem elég erőteljes ahhoz, hogy igazán, fenntartás nélkül elfogadható lenne. Annyi bizonyos, hogy az utolsó sorok óriási erővel fejezik ki az elszakadni vágyást. Ez az evangélium- és zsoltárparafrázis olyasmi, mintha egy apokrif irat lenne: szereplői – köztük hangsúlyozottan az angyal – bibliaiak, evangéliumiak, témája is az, üzenete azonban nem egyeztethető össze az egyház tanaival, még a teológiai hermeneutika – mondjuk bultmanni, panenbergi, rahneri szabadabb – nézőpontjával sem, esztétikai és végső emberi tapasztalat szülötte, amely végső soron úgy jön létre, hogy a helyzet evangéliumi, az erő titáni, a szándék pedig nagyon is emberi s így hiábavaló az angyal „segítsége”.

A *Gecsemáné* egyike a magyar költészettörténet legradikálisabb nagycsütörtök-verseinek, ezt akkor látjuk különösen, ha összehasonlítjuk Dsida Jenő versével, amely pedig a költői magatartásforma szerint egyszerre elégíti ki mind a hívő keresztényi, mind az általános emberi elvárásokat, jóllehet, a várhatóság elvének (abban az értelemben, ahogy azt az orosz formalisták használták) azért ellentmond s éppen ezért nagy vers. A Baka-vershez hasonló motívumok, az ember végső dolgainak kérdései együtt alkotják a Dsida-vers méltóságát is és vezetnek el olyan szintézisversekig, mint a *Nagycsütörtök* és az *Út a kálváriára*. A kötetcímadó vers egyike a Megváltóval való dsidai metaforikus azonosulás verseinek, azoknak, amelyek érzelmi evidenciaként fogadtatják el velünk, hogy a költő helyzete egylényegű a Messiáséval, hogy itt Krisztus menyei, a költő földi küldetésének metafizikus egylényegűsége kell, hogy megmutatkozzék. „Nem volt csatlakozás. Hat óra késést / jeleztek és a fullatag sötétben / hat órát üldögéltem a kocsárdi / váróteremben, nagycsütörtökön. / Testem törött volt és nehéz a lelkem, / mint ki sötétben titkos útnak indult, / végzetes földön csillagok szavára, / sors elől szökve, mégis szembe sorssal / s finom ideggel érzi messziről / nyomán lopódzó ellenségeit. / Az ablakon túl mozdonyok zörögtek, / sűrű füst, mint roppant de-nevérszárny, / legyintett arcul. Tompa borzalom / fogott el, mély álla-

ti félelem. / Körülnéztem: szerettem volna néhány / szót váltani jó, meghitt emberekkel, / de nyirkos éj volt és hideg sötét volt, / Péter aludt, János aludt, Jakab / aludt, Máté aludt és mind aludtak... / Kövér csöppek indultak homlokomról / s végigcsurogtak gyűrött arcomon.” A *Nagycsütörtök* a korai expresszionista versek tárgyiasságára, tárgyilagos közléssoraira emlékeztet bennünket, ugyanakkor az út, az utazás fogalmi síkon mégis felidézi Krisztusnak a Gecsemáné-kertbéli nagycsütörtök-éji halálfélelmét, magányát és vívódását, de úgy, hogy az evangéliumi parafrázis mindvégig a személyes élményrajznak van alárendelve, a hétköznapien realiztikus képek utalásszerűen vonatkoznak a jézusi történetre, mígnem az utolsó négy sor a tanítványok felsorolásszerű megnevezésével azonosítja a megtört testű, „mély állati félelem”-től gyötört lírai ént Krisztussal; jellegzetesen huszadik századivá, modernné épp az teszi a verset, hogy a szerepazonosság csak a verszárlatban történik meg, csak itt kerül át a látszólag valóságosan realiztikus történet az evangéliumi szenvedéstörténet mítoszába, azaz, az ezt megelőző állapotrajz emberi tartalmai csak utólag telítődnek krisztusi vonásokkal. Ami igazán hasonlónak teszi Baka István *Gecsemáné* című verséhez, mintegy előképet képezve, az az, hogy Krisztus szenvedéstörténetéből a *Nagycsütörtök* is a halállal való szembenézésnek, a magányos virrasztásnak a motívumát emeli ki, mégpedig saját életművéhez (például *Nocturno* című verséhez) képest azzal a fontos különbséggel mégis, hogy ebből a leírásból – Bakát azonban mintegy megelőlegezve – hiányzik a bibliai táj megnevezése, így a bibliai parafrázis mitikus rekvizitumaitól megfosztva, lecsupaszítva kerül be a személyes emberi lét egészen hétköznapi valóságába, a várakozás helyzetrajzába, a profán tárgyiasságba, amelyet nem csak a mozdonyok hangja, a szálló füst képe jelez, de már a helyszín megnevezése is: a Dsida élettörténetét vagy a modern Erdély történelmét nem ismerő olvasónak legfeljebb csak versbéli ellenpontot, esetleg lekicsinylő vidékiséget jelölő jelző, a „kocsárdi”, ugyanis „a székelykocsárdi állomás majd minden erdélyi előtt ismerős, jeles hely. Pár kilométerre attól a ponttól, ahol az Aranyos a Marosba torkollik, három erdélyi tájegység határán áll. Itt csatlakozik a Balkánt Európával összekötő, Kolozsváron is áthaladó fővonalba a Maros és az Olt völgyét követő Székely Körvasút. Tulajdonképpen az állomás a puszta mezőn van, a helység, amely a nevét adta, távol esik tőle, nem sok köze van hozzá. Két magyar tájegység, két erdélyi magyar kultúrcentrum, Kolozsvár és Marosvásárhely között vonattal utazó számára – és ez Dsida idejében csaknem általános – kikerülhetetlen intermezzo, a maga eu-

rópai-balkáni átmenetiségében. És penitencia is, hiszen a kisebbségi érzékenység pontosan felismeri a mindenkori hivatal packázó szándékosságát abban, hogy a két város, a két tájegység között soha sincs közvetlen járat, és Kocsárdon menetrendszerűen rossz a csatlakozás. Millió órákban mérhető az a gyötrelmes várakozási idő, amit az elmúlt háromnegyed évszázad során eltöltöttek itt az erdélyi utazók. Ilyen hangulat tapad ehhez az állomáshoz, melynek román neve egyébként Razboieni, amit Háborúfalvának, Háborúdnak fordíthatnánk.”<sup>7</sup> E várakozásban alig van valami, talán csak a „fulltag sötét” jelzős szerkezet, ami Krisztusra mutatna. Ami mégis kiemeli a lírai ént a vershelyzet e mély realitásából, az a „titkos út”, a „csillagok szava” által jelzett elkerülhetetlenség képze, a kijelölt messiási sorsra utaló elrendeltség: „sors elől szökve, mégis szembe sorssal”, azaz a sors elől kitérni lehetetlen, küldetése elől a Krisztus-sorsú ember nem menekülhet. Természetesen a vers egészét – annak tárgyias epikus részét is – áthatja a cím, a „nagycsütörtök” fogalmisága, az, hogy mégis mindig ott érezzük benne az evangéliumi szenvedéstörténet üzenetét is. Azt is, amit az evangélisták közül csak Lukács tudott, hogy a tanítványok elaludtak (ezt követi a Baka-vers is), s ő tudta csak Jézus megindítóan emberi félelmét, magányát, verejtékezését az Olajfák hegyének fulltag, nagycsütörtöki éjszakájában, Lukács így idézi fel ezt az időt: „És haláltusában lévén, buzgóságosabban imádkozék; és az ő verítéke olyan vala, mint a nagy vércseppek, melyek a földre hullanak.” (Lukács,22.,44). A teljes elhagyottság tragikumának ad hangot, mint már annyiszor: a feleségének, Imbery Melindának írt *Örök útitársak* című versében is előbb épp az a fontos, hogy könnyebb talán szembenézni a halállal, ha van melletted valaki: „Halld meg, halál: nem vagyok egyedül!”, de rögtön így kénytelen bevallani szorongását: „Miért alszol most, társam? Félve félek.” Az idézett evangéliumban Jézus is így fordul társaihoz, a tanítványokhoz: „Miért alusztok?” (22,46) Így válik még inkább érthetővé és követhetővé, hogy „a vállalt küldetés emberfölötti terhei embervállal hordhatatlannak tűnnek, vállalásuk, hordozásuk éppen ezért a küldetéstudat tisztán emberi szépségét, emberi áldozatát domborítja ki”<sup>8</sup>, ezt hangsúlyozza a vers kompozíciója is, az, ahogy a külső benyomások, a helyzetkép átváltanak a magányos, védtelen ember lélekrajzá-

<sup>7</sup> Éltető József: *Nagycsütörtök*. 99 híres magyar vers és értelmezése. Móra, 1995. 521-522.

<sup>8</sup> Láng Gusztáv: *A legenda ember-arca*. Dsida Jenő: *Nagycsütörtök*. Utunk, 1973. 7. 29.



ba, vallomásba, amely szerint a költősors elrendelés is, így kerekíti ki a zárlat a legenda-parafrazist s válik az Olajfák hegyén halálverítékben fürdő Krisztus evangéliumi portréja költői önarcképpé. Mint Lengyel Balázs írja: „Úgy áll a költő a versben törekeny alakjával, mint El Greco képén Krisztus az Olajfák hegyén, alvó tanítványai között. A festmény és a vers szinte akusztikus víziójukkal egyet vallanak: a létezés – amíg tart – megkövesült Nagycsütörtök este.”<sup>9</sup> Baka István versében is a Lukács megfogalmazta krisztusi magány helyzetében vagyunk, de míg Dsida elfogadni kényszerül a beteljesedést, addig a *Gecsemáné* című vers beszélője (Krisztusa) lázad, pöröl, még az előtörténetből vigaszul érkező angyalt is elutasítja magától, azaz nagycsütörtökvers marad ugyan a szöveg, de olyan, amelyben Krisztus példájából a beszélő nem evangéliumi hitet merít, hanem emberi-titáni lázadást, dacot parancsol magára.

Ahogy Dsida megírja a maga nagypéntekversét (*Út a Kálváriára*), Baka István is szembenéz a nagypénteki megváltó halállal és az azt követő feltámadás lehetőségét is felvillantja, igaz, ismét deformációk sorozatában, mégpedig egy doppelgänger-versében, a *Yorick visszatér* címűben, melynek zárósorai így hangzanak: „S ha minden varjú azt károgyja voltál / Azt felelem nyugodtan félig holtan / Igazatok van udvaroncok voltam / De nem ti én támadok fel újra.” Ez a vers több szempontból is meghatározó a kései művek között, paradigmikus jellegű, mert bár itt is megfogalmazódik a bűn és a bűntudat kérdése is, mégis másként, mert ismét többszörös deformációval találjuk magunkat szemben. Mint József Attila kései verseiben a csillagok, az univerzum mint börtönképzet jelenik meg, Baka csillagai is felsejditik a metafora ilyen kontextusát is, de úgy, hogy bekapcsolja a költői képbe az angyal motívumát is, mégpedig a verskezdet, az alaphang ráütésével máris: „A csillagok igen a csillagok / Az angyalok rangjelzései ott / Vannak hová felvarrta őket a / Mennyei káplár-hierarchia / De én Uram bakád én hol vagyok”. E kezdősorok eszünkbe juttathatják Pilinszky Jánost, aki egyik, éppen József Attilához szóló versében a következőket írja: „Te: bakája a mindenségnek, / Én: kadettja valami másnak. / Odaadnám tisztí kesztyűmet / cserébe a bakaruhának.” (*Újra József Attila*). A két költőt összehasonlító tanulmányában Beney Zsuzsa azt mondja, hogy e vers szerint Pilinszky a maga létformájának megvalósulását a semmit is magában foglaló transzcendenciában

<sup>9</sup> Lengyel Balázs: *Angyalok citeráján. Dsida Jenő költői arcképe.* = Közelképek. Szépirodalmi, 1979.162.

képzelte el. A tanulmány megfogalmazza a vers sajátos paradoxonát, s a két költő nyelvi-szemléleti hasonlóságában rejlő különbségre is felhívja a figyelmet: „Mi az, ami a mindenségen túl lehet, mi az, ami *más*, mint a mindent magában foglaló? A paradoxon hasítóan fájdalmas; hiszen a mindenség Isten teremtése, az a teljesség, mely teremtőt és teremtettet, Istent és a világot egyesíti. Az, ami ezen a világon kívül helyezkedik el, talán maga a semmi – akkor, ha feltételezzük, hogy a semmi Isten hatalmán kívül áll, hogy a létezés elemei nem terjednek ki a mindenségre; ez azonban, a mindenség értelmezése szempontjából abszurditás. Nem marad más megoldás, mint szó szerinti értelemben venni a »más« létezését, a világon, Istenen, a mindenségen kívülállónak. Aligha tudunk szabadulni a topológiai fantáziaképtől, talán *a szűrő meleg kocka aljától, hol ég és föld beroppan, megszünik, / s akár a moslék, egybehuppan és ahol: itt lelhetjük meg, egyesegyedül, / amit anyánk örökre elveszített*. Annaka »más«-nak *helye* talán itt van, *ideje* pedig abban a mozdíthatatlanságban, a mozgás ellenképében, melyet Pilinszky oly sokszor leírt, mint emlékeinek és létezésének közegét. A kívülállásnak (mely nem azonos a kirekesztettséggel – de tán jobb is, rosszabb is annál) ezt a magányát nem lehet másképpen, mint a romantika pátoszába öltözötten elviselni. S ez megint olyan kérdés, ami összeköti a két világképet, s ami egymás megvilágításában vizsgálódásra készíti e két költői attitűd kutatóját: vajon a szikárságában, puritanizmusában aszkétikusnak ható Pilinszky »távolállásának« romantikájára hatott-e a nem-romantikus képekben fogalmazott József Attila-i »szöveg«? – s ha igen, reakciója-e ennek a kései Pilinszky lírája, vagy egyenes következménye – olyan módon, hogy Pilinszky olvasatában talán a József Attila-i »bakaruha« a romantikus álöltözetek egyike?»<sup>10</sup> A kérdésre nem válaszol a tanulmány szerzője, de elgondolkodtatja olvasóját azon, milyen jelentések tulajdoníthatók Pilinszky József Attilára vonatkozó kijelentésének: „Hiszen bakának lenni a mindenségben, a leginkább lenézettnek, leginkább meggyötörtnek, a legalsó lények közösségébe észrevétlenül beolvadónak, nyilvánvalóan olyan rang, melynél nagyobbbat ember el nem képzelhet – már-már Isten szenvedő szolgájával egyenértékű. Az a más, amiről Pilinszky ír, ennek a beolvadásnak számára meg-nem adatott lehetősége, ugyanaz, amit az *Apokrif*ban így fejez ki: kimere-

<sup>10</sup> Beney Zsuzsa: *Én, kadetje valami másnak*. Pilinszky János és József Attila. = „Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról. Szerk.: Tasi József. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997.116.

dek a földből. A világból való kimeredésnek tragikuma és pátosza.”<sup>11</sup> Hosszan idéztem Beney Zsuzsát, mert úgy vélem, a Pilinszky kapcsán József Attiláról mondottak érvényesek Baka Istvánra, és különösen a *Yorick visszatér* című versére. Csakhogy Baka esetében irodalmi onomasztikáról van szó, ha tetszik, a József Attila-i értelemben vett „névvarázs”-ról,<sup>12</sup> hiszen ő saját vezetéknevét viszi be egy metaforasorba (ugyanazt teszi akkor is, amikor másik alteregót választva magának, oroszul adja meg teljes nevét: Sztjepan Pehotnij). Ráadásul a vers elején e rájátszásban tovább is megy Baka, mint Pilinszky tette József Attilával kapcsolatban, ugyanis Baka öntudattal helyezi magát a fénylő csillagok közé: „S hogy közlegényként is ragyoghatok / Te tetted-é vagy én tettem magammal”, olyan értéket tulajdonít tehát magának, mint amelyet Pilinszky adott József Attilának, hogy a következő sorban a vallomásértékű, egyszerre többjelentésű versmondattal („Jó jó tudom sohase voltam angyal”) látszólagos palinódikussága mégse visszavonást, mégse visszavonulást, meghunyászkodást, az Istentől való félelmet jelentsen, hanem a korábban már látott dacot és öntudatot, hiszen így zárul a szegmentum: „S mégis üres fakózöld váll-lapom / Szebb mint amit Te hordasz válladon.” E sorok eszünkbe juttathatják Bertók Lászlónak azokat a műveit, amelyekben az önmegformálás vágya vezérli. Petőfiről szólva azt a tanulságot vonja le – mintha a költőelőd üzenné neki –, hogy „legyek különb, legyek magam”, mint ahogy Hamlethez forduló verse is erről a törekvésről tanúskodik: „húzd körül / piros vonallal részedet (...) Bennünket jelölsz, ha elkülönítéd / pontosan, ami még te vagy” (*Szavak a sűgőlyukból*). Baka is ezt érzékelteti: költői öntudatát, s leginkább azt, hogyan próbálja védeni, körülhatárolni önmagát; azt, hogy saját – költői és emberi – identitását, szabadságát akarja biztosítani az Istennel szemben is, mi sem mutatja jobban, mint – talán nem belemagyarázás –, hogy a választott vállapszín éppen a zöld („fakózöld”), amely korábban a közlegényeké (bakáké) volt, később (és ma is) éppen a határőröké.

Ettől kezdve a vers már nem védekezés, hanem – mint már utaltam is rá – deformációk sorozatába, demitologizációs láncokba zárt pörölés, amelynek során a beszélő Istent teszi meg nemcsak felelőssé mindenekért, de sok tekintetben bűnössé is. A szakrálisból kezdetben

<sup>11</sup> Uo.; Az *Apokrif* c. vers értelmezését ld. Szigeti Lajos Sándor: *A teremtett Isten csendje. Pilinszky Apokrifja és apokrifjei.* = Evangélium és esztétikum. Bibliai motívumok a modern költészetben. Széphalom Könyvműhely, 1996. 183-207.

<sup>12</sup> Az irodalmi onomasztikára vonatkozóan ld. a Helikon *A név hatalma* c. különszámát (1992. 3-4.), abból különösen Tverdota György: *A névvarázs poétikája.* 410-421.

profán lesz,<sup>13</sup> később pedig a vulgaritás szintjére jut a versbeszéd. Itt nem egyszerűen arról van szó, ami a korai klasszikus modernség jellemzője, hogy a szakrálisból a profánba való átmenet során a szubjektum olyan sorsot jelöl ki magának, amelyben a „halott Isten” utóda és örököse, hanem arról, hogy a szubsztancia filozófiáját felváltja a szubjektum filozófiája, ráadásul Baka – ha a Schelling alapján gondolkodó Heidegger-értelmezésből a szubjektivitásnak nem a pozitív, hanem éppen – a negatív szubjektivitás jellemzőit tulajdonítja az Istennek. A szubjektivitás pozitív meghatározásaiban: önmagaság (szellem, akarat, kreatúra- és természetfelettség és -kívüliség), szabadság, összefogottság (folyamatos létel az isteni akaratban és a szeretet elvében, saját erők isteni mértéke és egyensúlya, szollicitáció (a rosszra és jóra képesség és kísértés zaklatott állapota), rendezettség, elhatározottság (átlépés a szabadságba és az egzisztenciába), vágyakozás (ugyan a teremtés kezdetén van, de a kreatúrában mint tettben végig ható erő) és ösztönösség. Amennyiben azonban a létel nem iránybetetőző, akkor a szubjektivitás nem más, mint visszaélés, (a természetbe juttatott) rendetlenség és hamis élet. „Ez az a fajta élet, amely az emberben szorongást keltvén a centrumból, ahol a szeretet akarásában kell élnie, a perifériára űzi. A lételnek ez a szorongást keltő szakadékossága azonban az embert a létezés legexponáltabb helyzetébe állítja, ez Schelling legfontosabb üzenete.”<sup>14</sup> Nos, Baka István ilyen negatív szubjektivitást tulajdonít az Úrnak a vers második szakaszától kezdve: „Végül is hogy gondoltad az egész / Világot hol egészebb lett a rész / Mint kozmoszból varrt díszruhád a rend / Mit rég kihíztál és csillag-patent- / Ek ezre pattan rajta szét örökkön”. A Káoszt, a negatív isteni szubjektumból fakadó rendetlenséget és rendezetlenséget még a versformával is súlyozza; amikor az Isten öltözetét összetartani sem tudó „csillagpatentek” metaforáját kettészeli, a többes szám jelét és a kötőhangzót nagy betűvel a következő sor elejére „biggyesztve”. Hogy szándékos gúnyról és e gúny kedvéért vállalt öngúnyról van szó, azt mutatja a következő két sornyi zárójelbe tett, mintegy odavetett megjegyzés: „(Rangjelzés vagy patent e képzavar / Ha téged nem hát engem sem zavár)”. Míg e sorokban csak a késői versekben amúgy is megszokott öngúny, a magát eltávolító szándék érződik, addig a szakasz befejezé-

<sup>13</sup> Vö. Mircea Eliade: *A szent és a profán*. A vallási lényegről. Európa, 1996.

<sup>14</sup> Vö. Egyed Péter: *A teremtés biztonsága*. Korunk, 1996.12.13-14. Hivatkozásai: Heidegger: *Költőien lakozik az ember*. T-Twins-Pompeji, 1994. és Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. Reclam, Leipzig, 1979.

sében már megkezdődik az a folyamat, amelynek során a versbeszéd fokozatosan válik istenkáromlássá: „Körömpiszoknyi földünk s e piszokba / Amely fölött körmöd lerágott holdja / Fénylik vetünk és aratunk is rögtön / Hogy meg ne lásd hasznunk lehet belőle”. A harmadik szegmentum utalásrendszere az özönvíz ősi mitikus motívumát idézi meg, amely ott van már a Gilgames-eposzban, az indiai és a görög mitológiában is, ahol Deukalion és felesége (Pürrha) élék túl a pusztító vizet, míg a bibliai történetben Noé és családja. E mondák többségében hajók mentik meg az emberiséget a pusztulástól s a középkorban magát az egyházat is ábrázolták megmentő hajóként (Bakánál ez is csak egy bárka!), a katasztrófáról szóló történet annak mitikus szimbóluma, hogy az emberiség állandóan ki van téve a természeti tragédiák fenyegetésének, illetve ez egyúttal az ember bűnének bevallása, melyért Isten büntet, hogy végül mégis megbocsásson. Bakánál azonban az ószövetségi történet is deformálódik: nem bűn és büntetés kettősét, hanem Isten közönyösségét és az ember mindenkor Isten elleni lázadását, Isten előtti meg nem hunyászkodása, kölcsönös egymást lenéző magatartása formálódik meg Yorick szavaiban: „Mert mint mi rád úgy köpnél rá a földre / Meg is tetted már Vízözön-alakban / S mi úszhattunk a mocskos-barna habban / Bárkánkra oly sebtében felpakolva / Egy listára került az eb s a bolha / De mégis mindig volt egy Ararát / S nem csókolgattuk zsarnokunk farát”. Baka megközelítésében tehát az emberiség megmentése sem bűnbocsánatként, nem az Úr ajándékként jelenik meg, hanem mint ami az isteni akarattól függetlenül adott/adatott az embernek. A tudatos cselekvés vállalását, az Isten közönyössége kialakított szükségszerűnek, törvényszerűnek látszó életforma kialakítását mutatja be, történetet alakítva a (valójában) negatív szubjektumként megjelenő embernek, a hamis életnek, amelyért – ha bűnnek tekinti – az Úrnak kell(ene) felelnie: „Szőlőt ültettünk inkább hegy tövén / Lerészegedtünk s asszonyunk ölén / Alusszuk át azóta éjszakáink / Mit bánva Ábelt és mit bánva Káint”. Ádám és Éva gyermekeit: a Megváltó, a „jó pásztor” előképének tekintett ártatlan áldozatot és a testvérgyilkost sem azért említi Yorick, mintha az ősbűnökben büntudatának okát keresné, hanem sokkal inkább azért, hogy a korábban látottakhoz hasonlóan itt is felelősségre vonhassa Istent: „Az ősökért ne hidd hogy az felel / Ki nyíltan él s nem felhő rejti el / Mint téged és hitvány üzelmeid”. Ez már valóban istenkáromlás, de oly módon, hogy épp e káromlásból derül ki, hogy az ember az, aki legalább nem bújik el tettei mögé, aki – szabadságát is bizonyítva – vállalja adott létét, szemben az Úrral,

akit felelőtlen negatív szubjektumnak mond. (Hogy mennyire elszakad a versbeszéd már nemcsak a szakrálistól, de még a profántól is, hogy vulgarizálódik, azt leginkább akkor látjuk, ha felidézzük ismét Dsidát, akinél szintén találkozunk a szent és a profán kettősségével, hitbéli kételyekkel, mint ahogy például hasonló szkepszist, némi öngazolást is sugalló iróniát olvashatunk ki a *Leselkedő magány* Bakát megelőlegező verssorából: „az Isten is egyedül van az ormok fölött”, de itt még csak az emberi magánynak az Úrra vetítését látjuk.) Majd hirtelen vágással a Baka-vers a legújabbkorra, napjainkra, a politikai pártokra épülő világra utalva mutat vissza a bibliai őstörténet állandóságára s arra, hogy az ember – bár mint láttuk, egy nézőpont szerint, „ura” a szükségszerűen neki jutott sorsának – már csak azért sem hódol(hat) az isteninek, mert amellet mindig ott van az ördögi is: „Hogy Te vagy Isten egyedül ne hidd / Itt isten az kinek bár púp a hátán / Koalíciós partnere a Sátán / Hol jobbra ülve hol meg balra fent / Így működik az égi parlament”. A következő egység első két sora – bár tudjuk, hogy a versegészben Yorick beszél – megerősíti az olvasóban, hogy – mint annyiszor másutt – itt is helye van és meg is szólal a költői öntudat: „Voltam s vagyok de hogyha nem leszek / Hiányod lennék és nem érdemed”, hogy azután igazi Yorick-monológgá lehessen a szakasz, amely már valóban vulgáris (és nemcsak stilisztikai-retorikai szempontból csupán). E kifejezetten durva rész idézésével kell rákérdeznünk, hogyan, miért alakulhat ilyen formájúvá e szövegrész? A válasz egyszerű: ne felejtsük el, hogy itt az a Yorick beszél a versben, akit Shakespeare *Hamlet*jének különös figurájaként ismerünk, ugyanis ő az, aki jelen is van, meg nincs is a színpadon, nincs ott, hiszen halott, a koponyáját a sírásótól átvéve Hamlet tarja kezében, de jelen van, hiszen a szellemét (gondolkodását, magatartását) idézi meg a dán királyfi a nagy monológban, abban, amelyben a kor felismeréseit adja főhőse szájába a szerző, de úgy, hogy e felismerések és az igazság kimondásához Yorick segíti hozzá Hamletet, mégpedig azal is, hogy Yorick nem más, mint Hamlet megölt apjának, a királynak az udvari bolondja. Márpedig ő, az udvari bolond az egyetlen ember, akinek eltűrik (még a király is), hogy megmondja az igazat. Nos, Baka Yorickja is ilyen figura, azzal a különbséggel, hogy nem a királynak, hanem a menny és a világ Urának vágja szemébe felismeréseit, ráadásul úgy, hogy kezdetnek saját ruházatával öltözteti föl, s csak azután káromolja is, gúnyolva, karikírozva, még durvábban, mint ahogy egy királyt lehetne szidni: „Bohócnadrágodon a luk hol épp / Résre talált s most szállong a sötét / S hidd csak tovább hogy a fekete

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

Börtönképzetet hordoz az *Orosz triptichon* mindhárom egyes  
szám első személyben megidézett költő-énjének „története”: Gumil-  
jov, Jeszenyin és Cvetajeva áldozattá válása. (Az említett költőkről  
Baka írt esszéket is, kedvenc költői közé tartoztak, akiket fordított is,  
akik hatással is voltak rá, itt pedig azt tartja fontosnak, hogy a „hiva-  
taltos” – a politikai – kánon okán kevésbé ismert költőkről versei mel-  
lé jegyzeteket is mellékeljen, mégpedig a következőket: „1. Nyikolaj  
Gumiljov, Anna Ahmatova első férje, az Afrika-kutató és háborús hős,  
volt a bolsevik forradalom első költő-áldozata. 1921 augusztusában

tartóztatta le és végeztette ki – koholt vádak alapján – a pétervári Cseka. Gumiljov halála az orosz értelmiséggel való leszámolás nyitányát jelentette. 2. Angleterre – leningrádi szálloda, ahol Szergej Jerszenyin 1925 decemberében öngyilkos lett. 3. Marina Cvetajeva, családját követve, fiával együtt 1939 nyarán tért vissza párizsi emigrációjából Moszkvába. De férje és Ariadna lánya néhány hónap múlva eltűnt a lágerek poklában, őt pedig – a háború kezdetén – a »szovjet« írókkal együtt az Uralba evakuálták. Munkához, megélhetéshez nem jutott, még egy mosogatói állásra is hiába pályázott – végső elkeseredésében 1941. augusztus 31-én felakasztotta magát. Fia három évvel később elesett.” Az angyal motívuma az első versben jelenik meg, a kivégzés előtt álló Gumiljov szavaiban, a földi kínoktól való szabadulást hozó lövedékekre utaló metaforában: „A börtönőrök ólomlábaik / Ólomgolyók váltják fel holnap reggel; / Már hallom: szürke angyalszárnyaik- / Kal surrogva hogy kísérnek a Mennybe.” Hogy ezekben a versekben is megmutatja önmagát is Baka, hogy e művek is részeivé válnak a halál közelségével számoló összegző műveknek, hogy – a látszat ellenére – „beöltözések” ezek is, azt nemcsak az egyes szám első személyűségük mutatja, hanem tematizáltságuk, retorikájuk, metaforaláncaik, a klasszikus alanyi, illetve én-versekre emlékeztető szókincsük: „Ólomgolyóként átsurrantam én a / Világon, s úgy szállt vélem, mint soha / Még senkivel, az égen át a néma / Kométa: az Orosz História.” Hasonló építkezést mutat a tükörszonettkre (is) emlékeztető *Strófák* című műve is, mely két versből áll, közülük az első az idő kegyetlen múlását érzéken-érzékletesen megjelenítő létsirató, a második viszont kompozció-meghatározó módon hordozza magában a börtön képzetét és az angyal motívumát úgy, hogy a *Változatok* és a *Yorick* visszatér elemeit (is) szintetizálni látszik: „Így van reményed üthet még az óra / eljő a kormányzó és Leonóra / Kilép a részeg foglárok közül / (ő volt csak absztinens itt egyedül)”. Ez az első szakasz egészében vonja be a szövegvilágba Beethoven operáját, a *Fidelio*-t, egyes szám első személyben szólva a fogoly Florestan nevében, aki föld alatti cellájában sínylődik, ahova az őt kínzó és megölni is szándékozó fogházparancsnokon, Pizzarón kívül senki sem léphet be. Leonóra nem más, mint a címszereplő, Fidelio, aki férfiruhába bújva keresi bebörtönzött férjét, csellel sikerül is bejutnia a fogházba, s – a második felvonásban – megmenti a halál elől a férjét, korty bort és egy falat kenyeret nyújtva neki, amikor rátalál. Ekkor érkezik a miniszter (Bakánál a kormányzó), Don Fernando is, aki felszabadítja az igaz embereket és méltó büntetést ró a zsarnokokra (Pi-



zarróra is), hogy felhangozhassék az összegyűlt nép szava: éltethesse a hős asszonyt (Leonóra-Fideliót), aki kimentette férjét a halál karmaiból: „Nincs oly szó, mely méltón zengje, hős szíve csodát művelt, hős szíve csodát művelt” („Nie wird es zu hoch besungen, Retterin des Gotten sein, Retterin des Gotten sein”).<sup>15</sup> A versben azonban éppen az az érdekes, ahogy Baka átalakítja az opera szövegekönyvét, ahogy a „történetet” folytatja, ahogy a börtönből való szabadulás, mint korábban látott műveiben, itt is a mennyei világgal lesz azonos, intertextualitássá emelve nem csak a Beethoven-operát, de saját megszenvedett napjait-óráit is, így lesz nemcsak Fidelio-Leonora, de Florestan s véle először maga Baka is angyallá: „Majd hazavisz erőlevessel táplál / Félig hű asszonyod de félig káplár / Ki rangjelzést hord fénylő szárnyain / S ekkor megérted véget ért a kín // Ez itt a menny és épp olyan ahogy / A prédikációkban hallhatod / S a gyermekcsont-halomra sem haraggal / Gondolsz *hisz angyal lettél végre angyal*” (A kiemelés tőlem: Sz.L.S.). A zárószakaszokban már az égi világ mutatja meg magát úgy, ahogy Baka – még innen – az előre fájlalható hiányokat is sorolva, megpróbálva elfedni őket, látni szeretné: „S milyen közöd lehet az őszi tájhoz / Avar cefréje nem vonz már magához / A téli törkölyt főzze más belőle / Ambróziád szeszmentes égi lőre // Jobb volt kerülni hidd el ide föl / Ahol mi nem hevít nem is gyötör / Bár ami nem gyötör nem is hevít / Nyugalmat kértél megtaláltad itt.”

A létbezártság ontikus fájdalma szól ki a *Van Gogh börtönudvarán* című versből is, mely Vincent Van Gogh *Börtönudvar* című festményét vonja be a szövegvilágba, Beethoven *Fidelió*jához hasonló erővel, sőt itt a teljes vers a képre épül, annak hangulatát sugallja, de kozmikus tágítva művészi üzenetét. „Mint van Gogh börtönudvarán...” – indul a vers, szinte várva, hogy az olvasó képzelje vagy tegye maga elé a festményt, a Van Gogh képzelte világot: az egymást követő, körbe menetelő, magukba roskadt foglyokat. Akik a képet ismerik, tudják, milyen módon képes a festő ábrázolni a reményvesztettséget, megtörtséget, fáradtságot, fásultságot hordozó életérzést: a rabok feje lehajtva, válluk, egész testük megrogyva vánszorognak, szinte húzva magukat, körbe, a zárt falak között. Ezt a hangulatot és életérzést ragadja meg a kép alapján Baka, de már az első szakasz végén tovább is mélyíti: sajátjává, magára vonatkoztatottá teszi, illetve egyúttal kivetíti az egész emberi világra, ontikus létbezártságunkra: „Mint Van Gogh börtönudvarán, a tarka / Falak között, kopaszra nyírt rabok, /

<sup>15</sup> Vö. Gál György Sándor: *Új opreakalauz*. I. Kötet. Zeneműkiadó, 1978. 200-207.

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

Hova lesz és lehet menekülésünk e létbezártságból? A vers tanúságtétele szerint csak a halálba. Mi sem bizonyíthatja ezt jobban, mint az a tény, hogy az eredeti megjelenéskor, a *November angyalához* című, a költő életében utolsóként megjelent kötetben záróversként és a (még a költő által összeállított) posztumusz gyűjteményes kötetben is e börtönverset éppen az eredetileg kötetcímadó, gyönyörű klasszikus petrarcái szonett követi, amely (részbeni) összefoglalását is jelenti az angyal-motívum életműbéli immanens történetének, ugyanis az ódai magatartásformának megfelelően a megszólított őszi hónap angyala a posztuláció mozzanatában magába sűríti mind a klasszikus ókori, mind a keresztény mitológia idevonatkozó jellegzetességeit, mégpedig úgy, hogy hihetetlenül érzékien jeleníttetik meg: „Jöjj el hozzám, ködpeplumodban és / Krizantém-öllel, őszöm angyala! / Lefordítottad fáklyádat, de ma – / Bár kőpapucsban – a szívembe lépsz.” Az oktáva második négyese még erőteljesebben vágykiteljesítő, ugyanakkor em-

lékeztet az *Én itt vagyok* című vers logikájára, amely szerint a mitológiai alakok (Europé és Marsyas) éppen nem kővémeredésüknek,<sup>16</sup> hanem ellenkezőleg: kőből való újraéledésüknek köszönhetik versbéli létüket, amikor „Kint száll a köd és megmozdulnak a / kőszobrok most egy képzelt őszi kertben” – olvashatjuk ott, s hasonló szerepet szán a költő a megszólított lénynek is, akihez a következő szakaszban vallomással fordul: „Lennék halottad, s úgy élnék veled, / Ahogy gyökérrel él a föld, a víz; / S bár szemgolyód fehér, akár a gipsz, / Poromból támaszt föl tekinteted.” A sextettben az eddig megfogalmazottak önellentétükbe fordulnak át, hiszen a költői kép szerint a szoboranggal pillantásától halottaiból feltámadó lírai én biztatja hasonlóra azt, akiben társra látszik lelteni, hogy a zárósor erotikája kettős jelentést hordozhasson: egyszerre jeleníthesse meg az élni akarást és a halál illetén módon – a szerelemben való elnyugvás eufemisztikus formájába öltöztetett – elfogadását: „Jöjj el hozzám, november angyala! / Halottak napja elmúlt, – élni kell! / S ha élni kell, a kő is énekel, // S bódít krizantém-szirmod illata, – / Halotti mécs, öröklét lángja tán? / Mindegy! Fejem öledbe hajtanám.”

A költő életének utolsó – csonka – esztendejében (1995-ben) már keveset ír, a gyűjteményes kötetben mindössze hat mű szerepel *Új versek* cikluscímmel, közülük kettő azonban nem is szerepelt a költő által összeállított tartalomjegyzékben (*Rapszódia, Sellő*). Az angyal motívumát verbálisan is idéző mű pedig csak egy van, mégpedig a *Toldi* című, amely egyetlen – igaz, nyolc versszaknyi – hosszú mondat. Jóllehet, már Aranyánál is látható, hogy egy-egy versmondata gyakran kitölt egy teljes versszakot felező tizenkettősökben írt elbeszélő költeményében, mint már az Előhangban is: „Mint ha pásztortűz ég őszi éjszakákon, / Messziről lobogva tenger pusztaságon: / Toldi Miklós képe úgy lobog fel nékem / Majd kilenc-tíz ember-öltő régiségben.” De, Baka itt nem Aranyt evokálja (verselése is eltér: tizenegyeseket és tizeseket váltogat szabályosan), hanem az Ilosvai és Arany megénekelte hőst, hogy mintegy még utoljára „beöltözhessen” valakinek, akiben egyszerre szólalhat meg a választott alteregó és a lírai én, az önmagától távolító szerep és a személyességet mégis nyíltan hordozó önvallozás: mindkettő a léttapasztalatok keserű tárházaként mutatkozik meg, hiábavalónak láttatva mind a vitézi cselekedetek, mind az embe-

<sup>16</sup> Erről Kerényi Károly: *Ember és maszk*. = Az égei ünnep. Vál. és ford. Kocziszky Éva. Kráter Műhely Egyesület, 1995.85.

ri törekvések – bármily hősiés – megnyilvánulási formáit, pedig választott népi hőst is a mennybe helyezi, mint korábbi idemutató verseinek alakjait, csak hogy e menny a legkevésbé sem tudja szebbnek hazudni magát, mint amilyennek a kettős énbe szorított költő láttatja: „Oly sűrű lett az alkony mint a kása / mit angyalok kavarnak szorgosan / felhők fehérítő lisztjével berántva / tömegkonyhának látom most Uram // a Mennyedet egy bádogperemű ho- / rizontnyi éj jut itt mindenkinek”. Az olvasót bizonytalanná teszi már a szokatlan, minden központozást nélkülöző dikció (bár a késői Baka-vers gyakran él vele) is, a költő azonban még tovább nehezíti kontemplációra készülő szemléletünket, mert az enjambement-ok (amelyek nemcsak verssorokat, de versszakokat is egymásba hajlítanak) eltérítenek egy ilyen olvasat lehetőségétől, a szavakat sorvégen kettétörő mozdulat pedig lehetetleníti is ilyen közelítésünket azt sugallva hihetetlen keménységgel, hogy ez nem a (más költőknél esetleg ismerős) mégis-derűs szemlélődés tere és ideje, hanem a keserű-fájdalmas ítéleteké, amelyek mögött ott van természetesen Toldi történetének számos, tapasztalatokkal telített mozzanata csak úgy, mint a korábbi angyalversek történetesített lehetőségei, de úgy, hogy a kettős én által hordozott tételek ismét – és végérvényesen – a deformáció és demitologizáció eszközeivé lesznek, mert egy-egy pillanatra feldereng a lét lehető boldogságára utaló menny valóságának enyhet adó képzete („és aszujától álomi boroknak / szám szélén csordul édesen a nyál”), a költői szándék azonban ezt is visszaperli, visszahúzza és lemondó gesztusokká merevíti. A Toldi-történetnek az olvasóban bűnt vagy hősiességet idéző rekvizítumai kozmikus emberi hiábavalósággá, a hősi szembenézés, a harc vállalása értelmetlen kilátástalansággá silányul: „a telihold-malomkő feldereng még / vér- és velő-szennyel de engemet / nem büntudat gyötör kegyetlen eszmék / feszítik próbatétre szívemet // s közben fölöttem címert festegetve / sárkányt levágott karddal és / bíbor lángnyelveket formáz az este / heraldika talán ez az egész // Világ s behorpadt pajzsa bár a Naprend- / szernek de mégis acélsisakom / résén át nézem lándzsáját szegezve / hogy támad rám naponta új napom”. A vers befejezése a mennyből visszanéző kettős én életút-értelmezése, amely szerint ahogy maga a lét, annak hiábavalósága, újra és újrakérdő állapota s vele kiszolgáltatottságunk folytatódik odaát is: „bár fröcskölttem volna szét a Tejúton / a Bence-hozta sárga aranyat / a csillagokat s nem kellene folyton / bizonygatnom vitézi voltomat // megfékezni a megvadult bikákat / itt méltóbb dolgom amúgy se leszen / odalökik jutalmul majd a májat / s híg angyal-kásám feltéttel eszem”.

Hihetetlen iróniával szólnak e sorok, azt sugallva, mintha a világ egésze sem hordozhatna értelmet, mintha nélkülöznünk kellene a hitet a lehetségesben, mintha az isteni nem is létezne, s csak az ördögi vezérelné a sorsunkat. Ezt a kettős kiszolgáltatottságunkat többször megfogalmazta a költő (a *Sátán és Isten foglya* című művétől kezdve számos prózai és költői alkotásban) s tudjuk, hogy az ördögi valamikor égi volt, hiszen Lucifer sem más, mint bukott angyal, ez azonban már egy újabb „története” a Baka-lírának.

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

(1998)