

Szöveghagyomány és költői hagyaték*

BAKA ISTVÁN: *SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA*

Baka István számos korai szerepverse között több olyat találunk, amelyek a szerep megformálása, illetve a maszk kiléte folytán szorosan összetartoznak. Míg a temesvári csatavesztés szituációjából építkező kurucversei egyenetlen színvonaluk miatt nem válhattak igazi szerepvers-ciklussá, addig Vörösmarty-versei, amelyekben Szilágyi Márton szerint Baka a legmesszebb jutott az „Apokalipszis állapotának egy egész kulturális hagyományra való kivetítése” terén, a részben párhuzamosan formálódó egyéb szerepvers-ciklusok: az Ady-hagyományra rájátszó *Háborús téli éjszaka*, a nagy Széchenyi-vers, a *Döbling*, részben a később összeálló *Liszt Ferenc éjszakái* című ciklus hasonló jellege és tematikája miatt maradtak különálló darabok. Ezek a korai versek is sejtetik azonban, hogy Baka kezdetektől ciklusokban gondolkozott; de volt türelme kivárni, amíg rátalál legsajátabb hangjára, ez magyarázza több korai ciklus-kezdemény elsorvadását illetve áthelyeződését (az említettekén kívül a Mahler-versek, Rachmaninov-versek tartoznak ide).

Fokozatosan, a ciklusépítkezés több változatát kipróbálva talált rá a Yorick- és Pehotnij-ciklus sajátos szerepformálására, melynek fő jellemzője a kulturális hagyományrendszerek, pontosabban két kultúrkör egymásra másolása, illetve a szerep, a maszk identitásának többszörös elbizonytalanítása. E két ciklus közül a *Sztyepan Pehotnij testamentuma* írja át radikálisabban a kortárs líra szerep-felfogását, noha a *Yorick monológjai* is szétszórja az értelmezés lehetséges irányait. Mindkét ciklus elválaszthatatlan irodalmi előzményeitől, a századelő babitsi szerepértelmezésétől, Kosztolányi *Esti Kornél* alteregetőjétől és Weöres Sándor *Psychéjétől*.

Weöres Sándor műve a legközvetlenebb előzmény, hiszen ő a *Psychével* nem egyszerűen egy szerepvers-ciklust hozott létre: hiteles társadalmi környezetbe helyezett egy fiktív személyt, életrajzot, életsorsot adományozott neki – egy teljes világot teremtett a fiktív figura köré. Más eszközökkel, de ugyanezt tette Kovács András Ferenc a Lázáry René Sándor- és Jack Cole-versekben.

A világteremtés hasonló igényével alkotta meg Baka István az eleinte műfordításként közölt versekben Sztyepan Pehotnij sajátos világát. A Pehot-

* Részlet a szerző Baka Istvánról szóló monográfiájából

nij-versek keletkezésének ismert egy külsődlegesnek tűnő oka: a könyvkiadás helyzetének megváltozása a rendszerváltozás után, amely arra indította Bakát, hogy kitaláljon egy nem létező orosz költőt, s „lefordítsa” a verseit.¹ Eltekintve most a könyvkiadás – és az Európa Könyvkiadó – évtized eleji nehézségeitől, kiemelhető két tényező (egy külsődleges és egy poétikai) mint a ciklus keletkezésének és értelmezésének kulcsa: az egyik a rendszerváltozás, amely egyszerre jelentette a Szovjetunió és a kommunista rendszer összeomlását, tehát az orosz viszonyok jelentős megváltozását; a másik a (mű)fordítás fikciója, az az alkotói tételezés, amely a versek éléről – az első folyóiratközléseknél – mintegy háttérbe, a lap aljára utalta a szerző nevét, a Baka István „feliratot”. Ez egyrészt a szereppel való radikális azonosulást is jelentheti, mint Kovács András Ferenc: Lázáry René-, Jack Cole-versei esetében. Másrészt a fordítás aktusára irányítja a figyelmet: felfogható úgy is, hogy ezek a versek oroszból magyar nyelvre és magyar kultúrából oroszba átfordított alkotások; s úgy is, hogy a fordítás és, persze, a mégsem-fordítotttság ténye a két „világ” – mint szövegvilág, illetve mint kulturális és társadalmi-politikai közeg – közötti folyamatos átjárhatóságot hangsúlyozza.

Kompozíció. Orosz körkép

A ciklus kompozíciójának egy fontos jellemzője is utal az átjárhatóságra, az oda-vissza-fordítás mint olvasói művelet jogosultságára. A *Sztyepan Pehotnij testamentuma Első Füzet (1972-1990)* jelzésű első részében csupa olyan verset találunk, amelyek korábban íródtak, Baka István név alatt jelentek meg s szerepeltek a költő valamely korábbi kötetében. (Ez utóbbi feltétel alól kivétel a *Hodaszzevics Párizsban*, amely folyóiratban Baka-versként jelent ugyan meg, ám kötetben a *Farkasok órája* Pehotnij-ciklusában volt először olvasható.)

Az *Első Füzet* öt verse közül egyedül a *Kutya* nem tartalmaz paratextuális utalást az orosz viszonyokra. Ám mind a versben ábrázolt táj „oroszos” hangulata – pl. a füzek –, mind a Jeszenyin-verssel létesített intertextuális kapcsolata révén szorosan ide tartozik (még ha a *Farkasok órája* Pehotnij-ciklusából ki is maradt). A két vers hasonlóságainál jellemzőbbek a különbségek, Jeszenyin *A kutya* c. verse epikus jellegű: egy kölykedző kutya szomorú története, akitől gazdája elragadja kölykeit. „S mint akinek kenyér helyett / kötődő kéz követ hajít: / hullatni kezdte lassan a hóba / szeme arany csillagait...” – szól a Képes Géza fordította vers befejezése. Baka mintha innen folytatná a történetet: „Szabad vagy – horpaszodban már csak / A belek láncát lóगतod”. (Jeszenyin kuttyájának „meleg hasából / habos tej csurran édesen”.) Jeszenyinnél pontosan megokolható a kutya tragédiája (a szabadság hiánya) – a Baka-parafrázisban már szabad ugyan a kutya, egzisztenciájában mégis fenyegetettebb, mert fenyegetettsége kozmikus és megindokolhatatlan: „A felhők bakancsszögek: / Rúgások csillagképei”. Gazdája is sokkal nagyobb hatalom (szabadsága tehát a vers végén visszavonatik): „S amint a holdon feltűnik / Eszelős, hű tekinteted, / Mint egy nagy gazda lábait, / Végigszagolod a füzetet”. A Baka-Pehotnij-vers, Jeszenyin művének tovább- és átírásaként, az egzisztencia magárahagyottságát fogalmazza újra. Jeszenyin állativá fokozta le a személyiséget – Baka tovább radikalizálja ezt azáltal, hogy önmegszólító a vers beszédmódja.

Ez a *Kutya* mégsem azonos teljesen a *Magdolna-záporban* olvasható *Kutya* c. verssel: minden kezdősor nagybetűs lett a Pehotnij-ciklusbeli változatban, ami a ciklus többi versére is jellemző sajátosság. Ez tipikusan századeleji jellegzetesség, amivel a szöveg visszahelyeződik abba a korba, ahonnan maga Sztjepan Pehotnij származik: Jeszenyin, Blok, Gumiljov, Ahmatova, Cvetajeva, Mandelstam, Hodaszevics korába, Pehotnij emlékezetének idejébe, illetve a szövegemlékezet terébe, a századelő magyar költőire: Adyra, Juhász Gyulára, Kosztolányira is utalva ezzel. Mert Pehotnij is – miként Yorick – egy letűnt világ tanúja, egyedüli túlélője.²

S hogy ebbe a századelős orosz atmoszférába beleérezhetjük az ezzel nagyjából analóg magyarországi 50–70-es éveket is, arra még egy konkrét utalással szolgál a költő, amikor a *Farkasok órája* c. kötetben egyben közölt *Sztjepan Pehotnij Versesfüzete*-ciklust a *Sztjepan Pehotnij testamentuma* és a *Tájkép fohással* kompozíciójában kettébontja, s az *Első Füzetben* helyezi el a korábban „magyar”, azaz még Baka István név alatt közölt verseket. Ezzel mintegy ráirányítja az olvasó figyelmét ezek kettős keletkezésére és kötődésére.

Az *Első Füzet* nyitánya a *Raszkolnyikov éjszakái*. Már itt nyilvánvalóvá válik, hogy Pehotnij elsősorban a szövegek hagyományában tudja megfogalmazni önmagát, egyáltalán: megszólalni is csak az előzményektől áthálózott szövegtérben tud. A Raszkolnyikov-vers címének második felére irányítja a figyelmet, Raszkolnyikov öngyötrő, önváddal teli álmatlan éjszakáira. A bűnhődés metaforikus summája a vers harmadik versszakának utolsó sora: „Baltaként rándul meg szívem.” A bűn(eset) tematizálatlan volta – a baltával persze utal rá – a bűn eredendőségét emeli ki, a bűnhődés elkerülhetetlenségét, a bűn egyetemes voltát. (S ebben a tekintetben mintha újra Ady – ezúttal mint tapasztalati én – kerülne a szövegtérbe, Fülep Lajos Adyja az *Ady Endre éjszakája és éjszakái* című esszéből, ahol Ady önpusztító éjszakázásait a magyarságért érzett gyötrő felelősségérzet súlyával indokolja: szinte az egész nemzet helyett bűnhődik „utolsó magyarként”).

Míg a *Raszkolnyikov éjszakái* a már-már tárgyaltan bűnhődés alaphelyzetét foglalja össze, addig a *Kutya a tárgyaltan, szűkülő rettegés* emblematikus alkotása. Ezt árnyalja tovább a zenei ismétlésmintákat követő *Rachmaninov zongorája a hazátlanság* toposzával, s fokozza a kilátástalanság, hiábavalóság groteszkig hajtott metaforáival a *Prelűd*. Ez utóbbi, a *Szergej Rachmaninov emlékének* ajánlott vers *apokaliptikus* rémlátomássá növeli az individuum létbe-vetettségének rettenetét: „S állnak pokolból fölfelé növő / Jégcsapok éjlő obeliszkjeid / Ó város éles szemfogú jövő / Sebzettje / szétnyílsz mint éjféli híd”.

Az *Első Füzet* záróverse a *Hodaszevics Párizsban*, Pehotnij szerepverse, azaz szerepvers a szerepversben, Pehotnij létállapotának, a fiktív-létezésnek a kicsinyítő tükre. „Már elmerült az alkonyat / A csatornák piszkos vizében” – kezdődött a ciklus, s egy különösen nagy hatású, a poentírozó zárlatot még inkább kiemelő *hypallagéval*³ végződik: „Rút katlanából ránk borult a szenny. / Tedd le a tollad! Torkig ér a menny.” Rilke *Archaiikus Apolló-torzójának* parancsa – „Változtasd meg élted!” („Du sollst dein Leben ändern!”) – is visszájára fordul a „Tedd le a tollad!” kategorikus felszólításban. Itt már nincs menekvés, nincs változtatni- vagy tennivaló, legfeljebb várakozni lehet; a

menny önnön ellentétébe fordult: „fortyog, fő a történelem”, „klozettszagu az égbolt”.

A *Második Füzet* a már ismert létállapot további árnyalásának jegyében olvasható. Igazi *körképet* nyújt a század első felének orosz viszonyairól, az orosz sztyeppéktől a hideg, zsúfolt előadótermen át a leningrádi estéig, a háborgó tengertől a moszkvai gyorsan át a metróig. Ez persze csak a felszín: ezek a terek metaforikussá lényegülnek át. A *téli út* fokozatosan változik át a *rothadó Oroszország* emblematikus képévé: varjak tépik a vetések „oldal-gombos ingét”, s „alóla kitetszik Oroszhon / Már hullafoltos mellkasa, / Kurgán emelkedik – a bomlás / Gázaitól felfúvódott hasa.” Az „alóla” határozószó felszíni és rejtett, külső és belső világ különbségéről, szétválasztottságáról árulkodik. A vers lírai énje – a téli úton botladozó gyalogos (Pehotnij) –, „a fagyhalál falkáinak” fenyegetettje is átalakul a vers záró strófájában: „Téli út. Nagyokat cuppant a hó, / Amerre Isten elhalad. / Elfehéredett száj a vidék – csókját / A csizmatalponhoz tapasztja a fagy.” A fagy hangsúlyos – versvégi – ismétlése megerősíti az értelmezést, miszerint a vers közepén énként megnyilvánuló alany Istennel olvad egybe. Így lendül át a vers az orosz tájhoz köthető konkrétumból az általánosba, válik Oroszhon rothadása egyetemes, „világ-érvényűvé”.

A *Hideg teremben hölgyek és urak* kíméletlen szatírja a „bolsevik művészettisztelő”-nek; a héj alatt is a rothadás jelei rejtőznek: „A vérszag úgy üt át a parfümön / Ahogy kötéseken a vér maga / De még belül vagyunk a búvkörön / Még szól a drága bécsi zongora”. A zongora, amely a poénra kihelyezett zárlatban koporsóvá lényegül át, szemléletes példajaként a bolsevik gyakorlatnak, amikor is a művészet is csak ürügy volt az erőszakra, a fenyegetettség légkörének kiterjesztésére. Nem véletlen, hogy a zongorista is sátáni attribútumot vesz fel az utolsó strófában, amelyre a végérvényesség fenyegetésével csapódik le a poén: „A zongorista frakkja fekete / Remegve várjuk mindjárt végetér / Prelúd s a kor s az élet, ha le- / Csapódik ránk a lakkozott fedél.”

Nagyobb rálátással, hetven évnyi tapasztalattal, a konkrét időtől elszakadva szól a beszélő *Oroszország asszonyaihoz*. A múlt nőies nője, a Goethe-idézetben „az örök asszonyiség”-gal jellemzett nő utáni nosztalgia s a durva, férfiasan közönséges bolsevik nő iránti ellenszenv kettősségét tematizálja a vers. Néhány rendkívül pontos jelzővel és két tömör mitológiai utalással mutatja be a mai nőt: „Lapátos, köpködős, pufajkás / Menyecskeink volnának Éva / Leányai? A hattyú markáns / Szerszámát értük fogadta be Léda?” Oly súlyos az ellentét a goethei eszmény és mai képviselői között, hogy a beszélő a zárlatban – megint ironikusan persze – az eszményiből, némi megalkuvással, engedni is hajlandó: „Nem, addig nem lesz boldog újra / Oroszhon, míg trónjára nem / Nőt ültet (lenne bár oly kurva, / Mint Katalalin volt) a Történelem.”

A *Második füzet körképe* a *Leningrádi este* lakonikus városi „tájképével” folytatódik. A vers a *Döbling* költőjének szigorú menetű, visszafogott szenvedélyű, egyetlen alapmetaforából kibontott tájverseire emlékeztet. A *vadászat* toposza is a korai versek időszakából – a *Tűzbe vetett evangélium – Körvadászat* s a *Döbling – A Nagy Vadász* című verséből – ismerős. Ám már az ironikussá teszi az autotextuális vadászat-toposzt, hogy a város kellékei válnak a terévé. Olyan tér ez, ahol a vadászat – abszurdítás. Épp olyan ab-

szurditás, mint a bolsevikok művészettisztelete – „Kultúrát hoznak újat persze ők / Lesz benne Hej bunkócska és Chopin” – vagy mint a „kenő- / Olaj szagától kótyagos fehérnép”. A kifordított világ ironikus „plakátja” a bolsevik ereklyét rántja le a rothadó állat-tetem szférájába: „Egy égi száj jelmondatot bőfög: // Lenin-ikonosztáz a tér fölött.” A megváltatlanság, megválthatatlanság világa ez: „S az utcák orrlíkát átjárja a / Felhő-pelenkák angyalhúgyszaga.” A transzcendens szféra egyik jellegzetes bakai képviselője – az angyal – is csak „úgy jelenhet meg – logikusan –, mint utalás valami másra, valami itt létezzetetlenre”.⁴

A *végtelen tágasság tere*, a tenger több lefokozó metamorfózison is átesik *A tengerhez* írott versben. Hagyományos értelmezését önnön ellentétébe fordítva, groteszk viszonyításokkal írja át. A „rángógörcsök végtelenje” – *Marina Cvetajeva Fák* c. verséből kölcsönzött motívum – a harmadik strófában már csupán a „Kongresszusok küldöttei” által összefröcsögött nyáltenger, amely fölött – újabb emblemikus összefoglalása a bolsevizmus erőszaktelevégőjének – „Sirályok öröködnék”, a tenger köztudottan legagresszívebb, kegyetlen madarai: „Iljics dús szemöldökei”. A negyedik és ötödik strófában a dísztribünt köszöntő felvonulók hullámmó árja a tenger, az örök rabság tere, ahonnan az álom sem nyújt szabadulást: „Ó, szovjet népek tengere, belőled / Vízcseppként párolognék el, de menten / Határőr jön kutyával, s visszazökkent / Álmomból, elkérve a dokumentum.” Poétikai bravúr, ahogy a „valahonnan elpárologni = titkon elmenekülni” argóját a fizikai párolgással összeköti.

Az álmodozás szálát viszi tovább *A szigetekre szánon* édes-búsan elvágyódó szonettje, amely a röghöz kötött valóság és a beteljesíthetetlen álomvilág változtatásával tulajdonképpen az utóbbit semmisíti meg: „Tudod, nem ülhetsz cifra szánra, s én sem, / Hát zötykölődsz a trolibuszülésen, / Ahol körülvesz romlottan a csúszag.” A vers itt névtelenül maradt megszólítottja először az *In modo d una marcia* című darabban neveztetik meg. Mása a „földi (szinte: pánerotikus)” szerelem megtestesítője, szemben a „Das ewig Weibliche” égi, „isteni”⁵ jellegével. Ám a földi szerelemnek is az elérhetetlenség, a beteljesíthetetlenség a legfőbb attribútuma: „A vonat kifutott s vele mása. / A Vörös Nyíl, a moszkvai gyors / Hazavitte, – hisz ott a lakása.” A magány, a beteljesületlenség, az elveszettség létállapotát a vers ritmusa ironizálja: a keresztirányú 9-es–8-as anapesztusok⁶ keltette táncritmus kontrasztot képez a lírai én lemondó kijelentéseivel (melyekben persze szintén ott bújkál az önirónia): „Ez a sors, – motyogom –, ez a sors!”, „Ez a kvintet olyan csudaszép, / Hogy a könny a pohárba lecsurran: / Be gyalázatos-édes a lét!” Nemcsak a vers remekbe szabott (az orosz verselésre oly jellemző) anapesztusai ironizálják a beszélő fájdalmát, de az induló mint a kommunista rendszer egyik mindennapos koptatott kelléke, tehát ritmus és (zenei) műfaj egyszerre parodizálja az ábrázolt világot. Mása elérhetetlenségét emeli ki ellentétjé, „a kasszai szotyka” – a Baka érett költészetében egyre bővülő szókinccs: az alsóbb köznyelvi rétegek használata is a paródia eszköze itt –, aki sosem tudta, „mi a nő”, illetve az újságok unalmas híradásai a politikusok álságos szertartásairól: „Csak üres fecsegés, csupa rútt // Pofa áll a tribünön, / Míg alattuk özőnlík a tank / S a rakéta”.

Az *utazás* különböző eszközei kiemelt jelentőségűek az első két füzet verseiben. Nem csak Oroszhoz roppant távolságait, de az emberek közötti

áthidalhatatlan távolságot is érzékeltetik: nem összekötnek, hanem vesztegelnek (a vonatok a *Prelűdben*), elszakítják egymástól az embereket (a Vörös Nyíl a Schumann-átiratban), legfeljebb a vágyálmokban kötnek össze (a szán *A szigetekre szánon* c. versben), s a pokolba visznek, mint az *Alászállás a moszkvai metróba* nagyszabású allegorikus látomásában. A metró sínpárja, a „pokolbéli Möbius-szalag” nem vezet sehová: „fortélyos belső végtelenbe zárva / Nem futhat máshová csak önmagába”. A magába záródó labirintus a bürokrácia társadalmának karkai szörnyűségét szimbolizálja. A labirintus motívuma a *Második Füzet* záróversében is visszatér: az allegorikus tér, az *Előadás után* c. versben visszatérő *színház* bizonyul útvesztőnek *A Nagyszínházban* c. versben. Itt a színpad – a művészet – térvesztésének lehetünk tanúi: az igazi dráma a nézők között zajlik. A vers haláltánc-látomással zárul:

*És bent a függöny mint kötés min át-
Ütött a vér homálylik bíboran
Elfedve még az új tragédiát
Mely végkifejlete felé rohan
A nagy finálét melyben színrelép
S magába mint verembe hull a nép*

Az első két füzet forgószínpadszerű jelenetezéséhez képest a *Harmadik füzet* versei többségükben személyesebbek. Csupa drámai monológot hallhatunk, amelyben egy fiktív, többnyire közelebbről meg nem határozott hallgatóshoz szól Sztjepan Pehotnij, a csavargó. Tovább gazdagodik azonban az „orosz (szovjet) körkép” is mind referenciális, mind transztextuális síkon, azaz mind a közvetlen tárgyi-társadalmi valóság, mind a szövegek közti kapcsolatok tekintetében. Leningrád már mint Szentpétervár jelenik meg. Ez fölveti azt a kérdést is, mennyi idő telt el az előző versek ideje óta, pontosabban, hogy a rendszerváltás után vagyunk-e – amikor Leningrád már visszakapta a régi nevét. Az *Oroszország asszonyaihoz* c. vers már elárulta a lírai én pozícióját: „Vakon bolyongunk hetven éve”. Az egész ciklus „narrációja” retrospektív tehát, mint ezt a *Szentpéterváron újra* meg is erősíti: „Szentpéterváron újra hát megértem / Mondtam magamban hogy Lenin ledől / Szél fűtta el és visszahozta Péter / Lázálmaít a Finn-öböl felől”. Pehotnij tehát a kollektív emlékezet megtestesítője, afféle XX. század végi krónikás, aki végigélte az egész századot, akinek a tudatán szinte „átzuhan” az orosz történelem. Baka-Pehotnij nagyon jól tudja, hogy „a történelem nem más, mint a történelemből kiszorított egyedi sorsok együttese. Pehotnij nem alakítója (...) a történelemnek, hanem elszenvedője, mégis, az ő tudatában, (...) az ő megfogalmazásában játszódik le a történelem, amelynek figurái: az ő általa rendezett maszkabál szereplői.”⁷ A beszélő alakján átszűrte történelmi emlékezet óhatatlanul a töredékes, a szelektív (noha egészen gazdag „szókincstár” volna összeállítható a jellemzően orosz „atmoszférájú” kifejezésekből, mint vodka, Hej bunkócaska, bolsevik, Bocskarjova-osztag, cár, szán, Vörös Nyíl, Pravda, GUM, Mauzóleum, borscs, scsí, urka, Matrjoska, Auróra, Balti pályaudvar, láger stb. – s a személyneveket itt számba se vettem). Az *Első Füzet*hez képest – amely amolyan prelűdje az egész ciklusnak – a második és harmadik rész versei az orosz történelem tablójához erősebb színekkel járulnak hozzá. Fontos ész-

revétel, hogy a *Harmadik Füzet*ben „a múlt orosz kultúrája (...) már nemcsak az áldozat szerepében, az erőszakátétel objektumaként van jelen, hanem mint ellenerő az általános pusztulás és elvadulás folyamatával szemben.”⁸ Az utolsó füzet ugyanakkor jóval személyesebb jellegű, mint a megelőzőek; a történelmi tablók mintegy háttérbe is szorítja Sztjepan Pehotnij sorsköltészete.

Sorsköltészet: Sztjepan Pehotnij, a csavargó.

Pehotnij megteremtésével Baka István egyszerre próbált meg kilépni a sor-sából, illetve formát adni e sorsnak – sorson érve minden személyes és nem személyes meghatározottságot, betegségeket és szerelmeket, nyelvet és hazát. Baka – Pehotnij maszkjában – „a hazai kultúra védte bensőségességéből” lép át „a világkultúra terére”⁹ egy olyan szövegtérbe, amely hangsúlyos önreflexivitása mellett is sorsköltészetté tudja avatni a szövegek szövedékét, a Pehotnij-ciklust, s úgy tud beszélni sorsról, emberi kiszolgáltatottságról, magányról és szerelemről, hogy egyszersem *beavatja* az olvasót a világkultúra végtelen hagyományába.

Mindez azt is jelenti, hogy önmeghatározását, önértését Pehotnij csak a transztextualitás révén érzi megoszthatónak közölhetőnek. Úgy helyezi el magát a szövegtérben, hogy miközben mindig látható marad, ritkán lép elő a háttérből. Kiszolgáltatottságát, otthontalan-hazátlan voltát az orosz kultúra múltja iránt érzett nosztalgiával véli gyógyíthatni:

*Megdermedt lábam haza nem találhat
Lépegetek de máshova oda
Hol Mandelstam lohol telefonálgat
S ír konyhaasztalán Ahmatova*

*A zöld szalonban tea gőze terjeng
Szivarfüstfelhőn puttó könnyököl
Előszobából sárcipőt levette
Blok lép be és a kerevetre dől*

*Hodaszevics heringgel a kezében
Csúszkál a járdán Puskinról motyog.*

A századeleji orosz költészet színe-java jelenik meg ebben az álomban – olyan szerzők, akik a hivatalos irodalomtörténetből hiányoztak ezidáig¹⁰, most azonban egyetlen szobában gyűlnek össze, otthonosan elhelyezkedve, láthatólag idilli, a pufók angyalka által óvott környezetben. Egyedül Hodaszevics nem érkezett még meg, de vélhetőleg ő is ide tart; akárcsak Pehotnij, aki – korábbi strófákból tudjuk – az utcán botorkálva („Leszállt a köd, nem láttam merre járok”) szintén Puskinról motyogott: „Vacogtatott a téli éj az utcán / Puskin vagy rendőr sziluettje nem / Suhant át tévelyegtem”. Felfogható ez úgy is, hogy – mint az első rész záróversében – itt is Hodaszevics szerepébe bújjuk bele Sztjepan Pehotnij – hacsak egy röpke álom erejéig is, amely rögtön „szembesül azzal a lehúzó »valósággal«, amelyben »megindulnak Kronstadt felé a jégen / Végső rohamra a bolsevikok»”¹¹, s nem csak az idilli vízió foszlik

szerte, de az utcán fagyoskodó Pehotnij álma is: „Ez volt az álom amit rám bocsátott / A fagy amíg a járdaperemen / Csücsültem ám megleltek a barátok / És hazavittek még elevenen”. Az álomból való kiköszöntés témáját ismétli meg a *Második Füzetből*, *A tengerhez zárlatának pozitív ellenpontjaként*: itt a barátok ébresztik öntudatára és készítetik, hogy *magához* térjen – ott az erőszakot képviselő hatalom *kényszeríti* törvényes „önmeghatározásra”, „önigazolásra”, elkérve a dokumentjét. Ám mielőtt azt hinnénk, hogy Pehotnij, (a társadalmi változások következtében) megszabadulván az erőszak fenyegetéseitől, rátalált az élet új, valóban idilli, boldog terére, érdemes a vers első strófáit újraolvasnunk. A nyomor más, fizikai szférájáról tudósít Pehotnij ironikus tárgyilagossággal: „nem jut nekem mára / Se több tüttü de kaphatok tetűt”. A 7–10 strófák látomásos jelenetezéssel festik az éhség és a hiábavaló önkeresés poklából vergődő én kínjait, önironikus szójátékokkal, az Úrral való közvetlen fecsegés blaszfémiájával leplezve a megértés, részvét, otthon utáni vágyakozás hangjait. A „Kondér-korom korom kora” szuggesztív, alliterációval nyomósított homonímiás szójátéka *Weöres Sándor Gigantopolis* c. versének egy sorára játszik rá: „A kormos korszak városára / hullong fekete hó”. Az Isten étkeként vergődő, kulináris-vegetatív létéből szabadulni nem tudó személyiség azt a dacos tartását is elveszítette, ami a vers egyik előszövegeként olvasható Mandelstam-versben még jellemzi a beszélőt: „Ez a farkasölő eb-éra letepert, / de vérem szerint farkas nem vagyok, / gyűrj inkább engem a szibériai sztyepp / kabátujjába, mint egy sityakot,- / hogy gyáva korcsokat s szennyet ne lássak én, / s keréketört és véres csontokat...” (Oszip Mandelstam: *Dicsőség-harsogó jövődő századok* – Baka István ford.)

Kicsoda végtére is Szytepan Pehotnij? A kérdésre aligha adható egyértelmű válasz. A *Szytepan Pehotnij testamentuma* kulturális-irodalomtörténeti gazdagságához mérten igaz, hogy „Szytepan Pehotnij orosz költő személyes története viszonylag csekély”. Elképzelhető, hogy „ez a nemző-alteregővel való iker-viszony”¹² következménye: a nagyfokú egyedítés elhomályosította volna az alteregő-jellegét.

Tudjuk a *Szentpéterváron újra* c. versből, hogy Szytepan Pehotnij Lenin-grádban született: „Vacogtam és nem volt számomra hely // A városban ahol születtem egykor / valamelyik ötéves hajnalán”. A *Társbérleti éjből* kiderül, hogy (újra, Moszkvában töltött évek után) Szentpéterváron lakik, társbérletben. Szerelme Mása, aki halott már („laboda / Között pihent le Másám csöpp időre: / Feltámadásig” – *Testamentum*), s aki után ma is olyannyira vágyakozik (l. *Álmatlanság*). Szereti a zenét és a vodkát, mint a ciklus több darabja is utal rá.

Rokonnak érzi magát *Raszkolnyikov*val, a lázadó, istenkísértő – és végül szibériai kényszermunkára ítélt, tehát a társadalom peremére száműzött – intellektussal. Sorsa rokon a száműzött Hodaszevicsevel, és az ugyancsak száműzött Rachmaninovval: „Hófúttá sík a zongorád / Kereshetsz rajta új hazát” (*Rachmaninov zongorája*). Miként Rachmaninov – kit így szólít meg: „Te zongorádba száműzött” –, Pehotnij is a művészetbe menekülő, a *költészetbe száműzött* költő¹³ a „korom kora” szerencsétlen áldozata, a *társadalom kisméztette*. Csavargó a lét peremén. Az itálban keres vigaszt nyomorúságára, mint *Gumiljov Részeg dervisének* főhőse: „Cipruságról csalogány szól, tó fölött a hold ragyog. / Kő sötétlik, kő fehérlik – mért is ittam annyi

bort? / (...) Nem ma, tegnap sem gyűlöltem én meg a pohárnokot. / Részeg is már reggel óta nem ma, nem tegnap vagyok. / (...) Rossz odúk lakója lettem, korhely és koldusszegény.” (Baka István ford.) *Mandelstam Voronyezs, 1937* c. versének lírai énje is mintául szolgálhatott Pehotnijhoz: „Támolygok, zárt kapuktól részeg lázban, / vonítva kérelek lakatot és reteszt. // A sikátorok ugató harisnyák. / Az utcák dülöngélő fészerek. / Sötét sarkokon ácsorgó borisszák / lapulnak és előzőnlenek. // Gödörben élek, szakállas sötétben, / csúszkálva a jeges csaphoz megyek. / Fuldokolva, fagyott levegő az étkem. / Hideglelős varjak keringenek.” (Rab Zsuzsa ford.) *Andrej Belij Kűlvárosában* suhannak hozzá hasonló alakok: „Ünnep volt: részegek / kurjongattak hangosan. / Az utcán, házszegeteket / kerülve, csavargó suhant.” (Baka István ford.)

A Baka által fordított orosz zsványdalok motívumai, e dacos-tréfás énekek hangütése is vissza-visszatér Pehotnij verseiben: „A lelki békémnek, mit mondjak, vége lett, / A halefet mindjárt beléje mártsam? / De öntudatra oktattak a légerek, / S még torkon sem ragadtam toleránsan” (*A pályaudvar – tiszta kupleráj...*)¹⁴

Kétségtől hatalmas műveltsége, korhely életmódja Pehotnijt a századelő orosz költőivel rokonítja; olykor maró gúnya (pl. *Immanuel Kant*), szarkasztikus humora a zsványdalok szerzőire emlékeztet. Lelki alkatahoz „közel áll a már-már szemérmetlen érzelmesség és a kétségbeesett racionalitás vegyítése, a szomorú patriotizmus és a kajánkodó nemzeti önutálat egyidejű képviselése.”¹⁵

Van e figurának még egy jellemzője, amely talán fontosabb az eddigieknél is: Sztyepan Pehotnij *gyalogos*. Baka. Közlegény. Mint a *Téli útban* láthattuk, olyan gyalogos, akinek lyukas a csizmája. Szerencsétlen ágrólszakadt, aki a néptribünök, tábornokok világában egyszerű közlegény, baka: alávetett, szolga, a *hatalom megaláztotta* – raszkolnyikovi elmével és gondolatokkal.

Mindennapjait közelebről a *Harmadik Füzet* verseiből ismerhetjük meg. A *Szentpéterváron újra* című vers legalább az álom szintjén megvalósíthatónak mutatja az otthonra találást, a megérkezést; a *Társbérleti éj* végképp széteszlatja ezt az illúziót a mindennapi létezés – és „lakozás” – nyomorát szürke színekkel ábrázolva. Már a társbérlet groteszk ábrázolása is Bulgakov *Mester és Margitájára* emlékeztet, és az egyik társbérlet, Annuska valóban Bulgakov-regényszereplő: ő indítja el – amolyan *action gratuit* – ügyetlenségével az események végzetes folyamát; ám Pehotnij versében ez is csak az álom síkján történhet meg: mindent a fásult tétlenség, kétségbeesett mozdulatlan-ság jellemez, a társbérlet valójában börtön, ahonnan nincs szabadulás, mint a következő vers megszólítottjának, Immanuel Kantnak sincs Kalinyingrádból. A *Hodaszevics Párizsban* zárlatát idézi az egyik társbérlet, Ivanov esete, amelyben a közügyekből való száműzöttség nyilvánul meg groteszk iróniával, a testi szükséglet banalitásával kapcsolva össze a be-nem-avatottság tragédiáját: „Ha éjszaka vizezhetnékje támad / Ivanovnak, s a klozettra kimegy, / Orra bukik, s nem sejtí, hogy a század / Sötétlő sírja nyílt előtte meg.” A *Szentpéterváron újra* kulináris-vegetatív képességét is továbbviszi e vers, a zárlatban összekötve a *Kutya* kiszolgáltatottságot és hűséget egyszerre jelentő motívumával:

*Kihúlt, mosogatólélszürke éjben
Fekszem a dézsa síkos fenekén, –
A zsíros fényt, mely rátapad, megérem,
Hogy kéjesen lenyalogatom én;
Ahogy kóborkutyanyelvét kinyújtva
Lámpasavót a Néva lefetyel,
S ha jóllakott sovány kosztjával, újra
A régi gazda lábához hever.*

A börtön-lét témáját veszi fel újra az *Immanuel Kant*, amely a tiszta ész kritikáját bolsevik értelmezésben fogalmazza meg: „Ki tiszta ésszel él, bolond vagy részeg, / S a legjobb kritikák a légerek”. A szovjet tartománnyá váló Königsberg – immár Kalinyingrádként – a szabad gondolkodás gyarmatosításának metaforája („Minékünk (...) Legfontosabb parancsolat a kuss”). Az ironikus hangot a keresett, bizarr rímek festik alá: „imperatívusz – impertinens a stílus, kategorikus – a kuss, úrt a – urka”.

A nyomorban, bezártságban, állandó félelemben élő Pehotnij az *Előadás után* c. versben megint visszaemlékezik. A bolsevik forradalom kirobbanásának emlékezetes napja egybefolyik a jelennel:

*Mint Saljapin a Don Carlos után
Úgy lopakodtam haza tegnap este
Bár nem dörögtek ágyúk és talán
Célgömb se kószált tarkómat keresve*

A szerepek megsokszorozása (Saljapin mint Fülöp király, Pehotnij mint Saljapin) önironikus utalás a Baka-Pehotnij-kettősségre. (Nem elégszik meg azonban ennyivel: az „Így hát ki nyerte meg ma is vitás / Apák s fiúk között a régi harcot” sorok egyértelműen utalnak *Turgenyev, Apák és fiúk* c. regényére, tovább fokozva a szerepek és idézetek által keltett feszültségteli játékot.) Az egybecsúsztatott idősfkok poétikailag is érzékeltetik azt a már-már irracionális, paranoiás félelmet – megérte, hogy „Lenin ledől”, mégsem szűnik a rettenete –, amely Pehotnijt tölti el: „Mint Saljapin a félbeszakított / Don Carlosról mentem haza lopódzva / Ágyú se szólt Maxim se kattogott / Éreztem mégis üthet még az óra // S ránk villan újra Iljics fogsora / A jövőendő-protézis Auróra”.

Már-már megelégednének azzal az értelmezéssel, hogy a témérdek felvilantott szerep mind-mind Pehotnij (s Baka István) maszkja, tehát játék (maszskabál) csupán, a csattanó-szerű befejezés azonban ezt az értelmezést is relativizálja: a többes szám első személy ráébreszti az olvasót, hogy ő is, mindnyájan egyetlen nagy vészterhes maszskabál akaratlan részesei, állandó veszélynek kitett bábu, manipulált kárvallottjai vagyunk.

A Pehotnij-versek egyik legjobb darabja a számtalan szövegelőzményt magába olvasztó *Álmatlanság*. A század orosz költői közül *Cvetajeva, Tarkovszkij és Mandelstam* írt ilyen címmel verset. Ily módon – akárcsak *A tengerhez* című versben – Baka bekapcsolja Pehotnijt a század orosz költészetének áramába. A Pehotnij-vers első része újraírja a Tarkovszkij-versben nyugtalan anapsztusokkal aláfestett alaphelyzetet: „Aludnál. / S vergődsz csak a fek-

helyeden, / Nem tudsz elaludni – / nem ad már / Nyugodalmat az éjszaka sem” – végződik a Baka fordította Tarkovszkij-vers, s így kezdődik Pehotnijé:

*Fekszem az ágyban váltogatom a
Testhelyzeteket plagizálva Proustot
De szinte minden emlékem eliszkolt
Ebből se lesz regénytrilógia*

Baka érdesebbé teszi a Tarkovszkijnál sima szövegfelületet: Prousttal megint a kultúra terébe kapcsol be, s rögtön ironizál is, a nyugtalan fészkelődést kötve össze a prousti emlék-felidézéssel. Később is a kettős képzetek játékaival teszi ironikussá a Tarkovszkijnál melankolikus szituációt. „Csapból víz csöpörész valahol” – olvashatjuk Tarkovszkijnál. Ez a motívum más szerkesztben tér vissza főszövegünk első részének zárlatában: „Csupán a csapvíz kémiai násza / A tiszta szesszel más nem érdekel”. A vers első része maximálisan kiaknázza az önsajnálát és az ironikus önreflexió kettőségében rejlő lehetőséget. A második rész – amely alkoholmámoros vízióként, de az első részben emlegetett készülő versként is értelmezhető – Brodskij *Álmatlanságának* újraírása. Brodskij egy sorából („Tengert, Homéroszt – mindent csak a szerelem mozgat”) nő ki Baka egyik legszebb erotikus allegóriája:

*Halacskám már csak én vergődöm itt
Ágyamba mintha szárazra kivette
És visszavágyom éjsötét vizekbe
Hol fojtogattak hínár-fürtjeid*

*Amíg te voltál véled érkezett
Hozzám a tenger éltető dagálya
S rózsás kagyló-öled magába zárta
Gomolygó miriádnyi gyöngyömet*

A partra vetett hal halállal fenyegető létállapotává minősül – metaforikusan – az ágyhoz kötöttség helyzete, amely a Pehotnij számára adott tér további szűkülését jelenti: a *Szentpéterváron újra* által tematizált csavargás után először a társbérlet börtönébe, az *Immanuel Kant* tanúsága szerint a szabad gondolkodás igénye miatt szellemi rabságba (a mának „Bölcselme börtön-filozófia”), az *Álmatlanságban* pedig a társtalan magány és végső bezártság állapotába vettetik a lírai én.

A Brodskij-műben „egész közel jön” a lírai énhez a tenger, párnája „mellett harsog” – Baka-Pehotnij beszélője a születést és a halált egyként megtestesítő óceánba vágyik vissza – oda, ahol Mását sejtí az élet túlpártján elérhetni:

*Usonyt növesztek Mása szárny helyett
Hogy befogadjon vízalatti mennyem
S megkérem Istent adjon vissza engem
Az óceánnak amely egy veled*

Pehotnijra szinte rázárul az egyre szűkebb, egyre fojtogatóbb tér. Már az *Álmatlanság* zárлата jelzi e létállapot elviselhetetlenségét, az elszánást az ön-feladásra. Nem feledhetjük a ciklus főcímét: *Sztyepan Pehotnij testamentuma*. Az írás, a történelem és a személyes sors felidézésének indoka a hagyományozás gesztusa. Hagyományozás a szó tágabb értelmében: átadni az utókor-nak mindazt a tudást, mindazt az emlékhalmazt, amely meghatározta Pehotnij életét. S hagyományozás a szűkebb értelemben: a halálra készülő mű-vészember végrendelkezése e mű.

Sztyepan Pehotnij hagyatéka

A feltételes kötőszó elodázó gesztusával kezdődik a két utolsó vers: a *Testamentum* és az azt megelőző mű, az „Ady Endrének minden egész eltörött látomását (...) az éjszakai kocsiutat és Rilke VIII. duinói elégiáját”¹⁶ idéző vers: *Ha minden széthull*. Ez az egyetlen, szélesen hömpölygő mellékmondatból álló mű valóban „rendkívül jelentősnek minősíthető, hiszen nemcsak a Pehotnij-ciklus létrejöttét megvilágító gondolatokat sugároz, hanem a kötet egészének (...) megközelítéséhez is hozzásegíthet”.¹⁷

„Ha minden széthull benned kívüled” – kezdődik a vers, megnevezve mintegy az egész ciklust létrehívó végtelen létállapotot. A továbbiakban a belső és kinti világ összeolvadásának lehetünk tanúi; Pehotnij a lélek meghökkenítő, már-már komikusnak ható megszemélyesítésével, majd e metaforának az egész testre való allegorikus kiterjesztésével, antropomorfizáló és tárgyiasító képek váltogatásával fűzi tovább a nyitó tagmondatot, egyetlen sodró lendületű, többszörösen összetett mondatba sűrítve a „minden széthull” kétségbeejtő állapotát. A léthelyzet metaforikus szétírása olyan pszichoterapikus szóáradatra emlékeztet, amiben szó sincs az állapot igazi okáról (azt Pehotnij olvasói tudhatják az előző versekből), ám minden a tabuként értelmezett, ezért megnevezhetetlen ok felé mutat.

*Halacsám már csak én vergődöm itt
S vacog a lelked mint egy pirogárus
A Néva-parton s úgy zsi bong fejed
Mint délután a Balti pályaudvaron
És ereid aluljáróin át
A fáradt vér özönlik egyre sildes
Sapkában munkából jövet s lohol
Hogy le ne kesse szíved vonatát
Ahonnan épp most ugrik le a váltás
Reménnyel oxigénnel még teli
De mindhiába agyadig nem ér el
Mint május elsején a gyárkapun
Lakat van rajta és a mondat kulcsát
Mely elfordulna benne nem leled*

A külső és belső világ metaforikus összemosódását Baka – ars poéticájához híven – következetesen végigviszi, ragaszkodva a képi világ logikus egységéhez, koherenciájához. Az allegória mérnöki megformáltságának parado-

xona, hogy az Én nem talál(hat)ja a kulcsot a világ megértéséhez: „a hazába, az otthonba nem juthatás a csődöt mondó nyelvi közlés-megértés aktusában válik teljessé”.¹⁸ A kommunikáció csődje a széthullás végső stációja: innen már csak a halálba vezet a költő számára út. A kulcs és lakat erotikus sugallatú motívuma a szerelmi kapcsolat csődjét is jelenti; e ponton kapcsolódik össze halál és nász, „az idő / Combjai közt” kalimpáló lírai én képében; itt válik egyszerre kozmikus – a sikátor-toposzban pedig, ellentétes módon, kisserűvé és jelentéktelenné a halál:

*...ezért kíván magába
Fogadni tán e kapualj ahol
Sikos sötétségben előre-hátra
Botladozol de végső rándulásod
Után se lágyabb egyre merevebb
Leszel hacsak föl nem cibál időben
És litvánul vagy lettül szitkozódva
Ki nem zavar a házfelügyelő*

A halál elkerülése persze csak a széthullás állapotának, a szenvedés idejének meghosszabbítása, hisz „Pehotnij alvilágának nőnemű öre, a házfelügyelő *más nyelven beszél*”¹⁹, azaz éppúgy útjában van a kommunikációnak, a megértésnek: ha megmenti is Pehotnijt a haláltól, ezen túl nem tud érte tenni semmit, azaz segítségével további gyöttrődésre ítéli. S a száműzött, aki nem lel hazára, de még csak otthonra sem talál, megírja végrendeletét.

A *Ha minden széthull* megszólító beszédmódja valamelyest eltávolító hatású – a *Testamentum*, a végrendelet-forma kívánalmi szerint, egyes szám első személyű; a költői én azonban még mindig görcsösen ragaszkodik a felteletek módhoz.

A vers felütése („Ha meghalok...”), mint Fried István is rámutatott²⁰, *Tarasz Sevcsenko* ukrán költő nemzeti humnusszá lett versét, a *Végrendelet* et idézi:

*Ha meghalok, domboruljon
Kurgán-sír fölébem,
Végtelen mezőn, imádott
Ukrajnám ölében.
Hegyre, síkra lássak onnét,
S fentről rendre halljam,
Hogy bömböl, hogy hömpölyög lent
A Dnyeper alattam.*

(Csorba Győző ford.)

A paratextus folytán tehát a hazaszeretet gesztusa is textualizálódik Pehotnij versében – az utolsó előtti versszak utal is erre: „Burok-koporsó rejtsen embrióként! / Gyökér-köldökszínór köt össze itt / A Föld-Anyával, – szívom majd a hólét / Vérért az Utolsó Ítéletig.”

Szintén fontos pretextus²¹ *Juhász Gyula* verse, a *Testamentum*. Baka innen vette a kísértés motívumát, újraírva azt saját értelmezése kívánalmi

szerint: „Ó, én senkit se háborítanék, / Szelíd kísértet volnék én nagyon...” – olvashatjuk Juhász Gyulánál. Pehotnij öniróniája még keserűbb: „Ha feljön- nék kísérteni síromból / (Csak levegőzni, mert nyomaszt a föld)”.

A *Testamentumban* is törekedett Baka a hiteles atmoszféra-teremtésre: erre utal Kirov, Hitler, Zsdanov említése. A kísérteni feljövő halott előtt megelevenedik a huszadik századi történelem minden pokla. Szinte haláltáncot jár(na) előtte a meggyilkoltak és megaláztatottak serege. Ez nem csupán a pétervári temetkezés elutasításának indoka, hanem afféle halál előtti vízió, a már beavatottak földöntúli eredetű éleslátása.

A zárlatban viszont már lemondóan legyint a beszélő a történelemre. Az utolsó strófa kettős vonatkozású „mindegy”-ében mélységes keserűség rejtő- zik; a halálraszántás olyan állapota ez, amely elvet minden reményt, s a feltámadást a század történelmének sarába rántja le, minden értelemtől meg- fosztva nemcsak a földi, hanem a halál utáni létet is:

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

A zárlat Baudelaire-re is rájátszik²², elég a *Himnusz a Szépséghez* c. vers- ből idézni: „Ég küld-e vagy pokol, mindegy, minek is kérdem?”, vagy *Az utazás* zárlatát: „örvénybe szállani, mindegy: Pokolba, Égbe, / csak az Ismeretlen ölen várjon az Új!” (Tóth Árpád fordításai).

A Baka-vers „közömbös” végzete ezzel a várakozással is leszámolt már, s feladatát bevégezte a *Testamentum* megírásával.

Sztyepan Pehotnij testamentuma ciklus és verseskötet

Baka István az egész XX. század legjelentősebb mítoszáat idézte fel Sztyepan Pehotnij verseiben: a kommunizmus utópiáját (és áttételesen mindenféle torz utópiákat) melengető társadalmakét. E téma már-már anakronisztikusan köz- vetlen jellegét ellensúlyozza a többszörös áttételesség, a *kicsinyítő tükör*-ként alkalmazott *szerepvvers a szerepvversben*, az én megsokszorozása. Ez az átvitel azonban nem csupán az ábrázolás eszköze, hanem az önkifejezés magasrendű és öntörvényű létmódja: jellegzetesen XX. századi létmód, tehát nemcsak az egyén önvédelmi reflexe, de a megmaradást egyedül lehetővé tévő létállapot egy olyan korban, amikor az individuum szabadsága végletesen korlátozott, az erőszak hatalma (és a hatalom erőszaka) által behatárolt.

Individuum és közösség, egyéni és történelmi létezőmód hagyományos problémája fogalmazódik tehát újra – *radikálisan nem hagyományos* módon, a költészet lehetőségeinek merész kitágításával, irodalmak és művészetek ér- rendszerének összekapcsolásával teremtve feszültségteli olvasatot.

A század történelmi tablója egyben (ön)portré is. Pehotnij történelmi látás- módja magától értetődően kapcsolódik össze az én önkeresésével, az ön- meghatározás, az otthonra-találás mind kétségbeesettebb kísérleteivel. A hazájában idegen, költészetébe s az állati vegetálás állapotába száműzött csavargó költő maszkja mögött ott rejlik Baka István, és az orosz at-

moszférában felismerhető Magyarország is. Az orosz, az orosz világ egyrészt metaforikusan is értelmezhető: a „magyar világ hüperboléja, kari-kirozottan túlzó megfelelője vagy éppen lehetséges végkifejlete”, másrészt „metonímia: mint rész modellálja az egészt, az egész savanyú szagú, a legmagasabb kultúrától és a legvisszataszítóbb kulturálatlanságtól átjárt kelet-európai világot.”²³ A „Ha minden széthull” létállapotában testamentum írásába fogó költő sem csupán a nyomortól és magánytól megkínzott Pehotnij, hanem a súlyos betegség kínjaitól szenvedő Baka István is. Hisz ne feledjük: a *Sztyepan Pehotnij testamentuma* része egy verseskötetnek, amelyben Baka István olyan nagy versei olvashatók, mint az *Egy csepp méz*, a *Kegyelmi záradék*, a *Fém hőmérőtok* stb. E versek tanúsága szerint a költő betegsége miatt kerül olyan szélső létállapotba, mint más okból Pehotnij; s hogy a kötet két része és a két személy egybeolvasható, azt bizonyítja az az alkotói döntés, hogy az egész kötet fölé ezt a címet írta: *Sztyepan Pehotnij testamentuma*.

JEGYZETEK

1 vö. Baka István levelével in.: *A Holmi postájából*. Holmi, 1991/7.

2 A korábbi versek új szöveggörnyezetbe helyezését Kálmán C. György is jelentős poétikai tényezőként értelmezi kritikájában. Vö. Kálmán C. György: *Áthelyezések* Beszélő, 1994. 12. 15. 19. p.

3 „A hypallage (...) egy meghatározott tárgynak (jelenségnek) tulajdonítható cselekvést egy szomszédos, más tárgyhoz kapcsol, melyhez logikailag nem tartozhatik, gyakran úgy, hogy fölcseréli az okot, és az okozatot.” Szörényi László–Szabó Zoltán: *Kís magyar retorika*: Helikon Kiadó, Budapest, 1997. 125.

4 Szigeti Lajos Sándor: *(De)formáció és (de)mitologizáció, Baka István angyalainak tündök-lése (és bukása?)*, Tiszatáj, 1998/7. 75.

5 vö. Fried István: *Árnyak közt mulandó árny. Tanulmányok Baka István lírájáról*. Tiszatáj Könyvek, Szeged, 1999. 96.

6 Természetesen nem daktilusokról van szó, mint azt Fried István írja tanulmányában, vö. uo.

7 Fried, 1999. 106.

8 Jurij Guszev. Baka István: *Sztyepan Pehotnij testamentuma*, Tiszatáj, 1999/9. 118.

9 Fried, 1999. 83.

10 vö. Szigeti Lajos Sándor: *„Iszonyú mindegyik angyal.” (A civilizáció poklából a belső végtelenségbe)*. Új Dunatáj, 1998/június, 38.

11 Uo.

12 Budai Katalin: *„e vers megírja azt, aki e verset írja”. (Baka István: Sztyepan Pehotnij testamentuma, Jelenkor, 1995/3. 277.*

13 vö. Fried, 1999. 85.

14 Délmagyarország, 1991. szept. 12. 7.

15 Kálmán C., 1994. 20.

16 Fried, 1999. 99.

17 Fried, 1999. 98.

18 Fried, 1999. 99.

19 Fried, 1999. 101.

20 vö. Fried, 1999. 104.

21 vö. uo.

22 vö. Fried, 1999. 105.

23 Kálmán C. 1994. 20.