

Tanulmány

FRIED ISTVÁN

Baka István művei tágabb kontextusban



Nyírfa s tükörképe a tóban: kártyalap.
Isten és Sátán kártyáznak az őszi
táj asztalán – Isten veszít s fizet
lerogyó szarvast, felbukó nyulat
(Baka István: Körvadászat)

Aligha meglepő, tekintetbe véve azokat a kutatásokat, amelyek a modernség születését, a művészetköziség hagyománytörténetét olvassák össze a közeli múlt irodalmi törekvéseivel, hogy a romantika értelmezésének/befogadásának változatai legalább két tényezőt hangsúlyoznak az eddigiektől eltérően. Az elsőt ekképpen fogalmazhatnók meg: a romantika meghatározott szerzőinek, műveinek „modern” olvasata részint a romantika továbbírható modernségére világít rá, részint arra a lehetőségre, amelyről szólva a kutatás, a romantika modern olvasatában a kései, helyenként a „poszt”-modernség elemeit véli fölfedezni. A második ellenben arra int, hogy a műnek közelében maradva nem tekinthetünk el attól, miszerint az összművészeti alkotás kísérlete, a korai Gesamtkunstwerk esélyeinek latolgatása nem pusztán a szűnőben lévő „bizonyosság” helyreállítására való törekvésként könyvelendő el, hanem oly történésként, mint amely a művészetek „egymást kölcsönösen átvilágító” egységének illúziója helyébe ez állítólagos egység szövedék-voltát, barkácsolás révén megteremtett kényszerű egymásra utaltságát hozza színre: egyszóval azt a fajta hagyományértelmezést, amely a különféle helyekről származó elemek összefércelését követőleg sem rejti el a széttartás motivikus, a középpont létesítését szándékoló törekvés ellenében ható indítékait. Egyszerűbben kifejezve: a modernségen nem egyszer áttetszenek a romantikus kezdemények, illetőleg a romantikus kezdemények értelmezésekor érvényesülnek a modernségnek a romantikát integráló stratégiái. Beszédes példaként említeném a XIX–XX. század fordulójának orosz és magyar irodalmi változatait: míg az orosz irodalomban fölerősödnek a Puskin-befogadás szimbolista, mítoszreceptiós, „újromantikus” stb. irányai, a magyar irodalomban a hivatalos-akadémikus Vörösmarty-magyarázatokkal szemben indul meg a küzdelem a korszerű Vörösmarty-kép kialakításáért. S ha Andrej Belij Pétervár-regényében nem pusztán a Néva-parti város mitologémáját gondoltatja újra, hanem reagál az ezt a mitológiát poémába foglaló Puskin Péter- és Pétervár-képzetere, Babits Mihály Vörösmarty-tanulmányai átszerkesztik a közkeletű Vörösmarty-ismertetet, a kánon Vörösmarty-értékelését elvetve olyan alkotások jelentőségére mutatnak rá, amelyekkel az irodalomtörténet mit sem tudott kezdeni. Zenei példánk legyen a Liszt Ferencé, akinek hazafias, virtuóz, népszerűen romantizáló vonásai helyébe (például) a századfordulós modernséget, majd az avantgárdot megtapasztaló Bartók Béla a jövőt előlevező, a hangnemnélküliséggel kísérletező zeneszerzőt állítja, akinek még kevésbé becsült

programzenében is feltárható (talán nem elsősorban a művészetköziség ideája, bár az is, hanem) az, amit Ujfalussy József ekképpen foglal össze: „az ún. programzene többé nem az irodalmi vagy festői közlés tárgyi részleteinek, utalásainak illusztratív zenei utánzása, imitálása, hanem egy cselekmény belső dinamikájának, kifejtésének szerkezetet meghatározó rendszere”.

Mi sem lenne egyszerűbb és tetszetősebb itt beléptetni Baka István életművét ebbe a gondolatmenetbe, kiváltképp azzal a megfontolással, hogy Baka István költőként és fordítóként, irodalmi/zenei viszonylatok versbe/prózába átültetőjeként bensőséges viszonyt alakított ki az irodalmi és zenei romantikával, Puskin, Vörösmarty, Liszt Ferenc, Schumann, (a késő-romantikus) Rahmanyinov mellett a századfordulós művészetnek nem kevésbé lett a maga módján tolmácsa: Mahler, Ady, Rilke neve, olykor látványosan, idézet formájában, bukkán föl a Baka-művekben, nem is szólva az avantgárdtól legalább részben elforduló szimbolista, akmeista stb. orosz költőkről, akiknek verseit Baka István fordításai többnyire Baka-verssé hasonítják, és akiknek költői személyisége kiiktathatatlanul (szövedékként) fedezhető föl az ő orosz/magyar lírájában, a Pehotnij-versekben, de persze nem csupán ott.

Más oldalról az is nyilván elmondható lenne, a leginkább a Pehotnij-versek olvasási tapasztalatát közvetítve, hogy mind az orosz irodalmat részint a maga „világirodalmá”-ba szervesítő versekben, mind a Pehotnij-versektől természetszerűleg nem függetlenül fordított lírában és színműben nem csupán arról van szó, hogy a (meg)értés szándékával egy másnyelvű, mástörténetű irodalmi/művészeti világhoz közelítő és közeledő költő fordításaival és adaptációival megkísérli az autentikus (költői) nyelv létrehozását, hanem mindezekelőtt arról, hogy ezek a fordítások, adaptációk, de az úgynevezett eredeti versek s a tárgyi világ, a szöveggé elgondolt kultúra át- és újragondolására törekszenek, a létrehozás tétje olyan asszimiláló szándék, amely megkísérli nem egymással szembe-, hanem egymás mellé helyezni a sajátot és az idegent. Egyetlen példaként álljon itt Baka Brodskij-fordításának egy apró mozzanata: Baka egyfelől a Stuart Mária-ciklus intertextuálisan rendkívüli módon telített szövegének valóban átültetésére törekszik (Schiller népszerű drámájától kezdve a skót királynő költészetéig), az emigráns Brodskij „hazai” képeitől az egykori német Stuart Mária-filmig, melynek főszereplője nem Sarah, hanem Zarah Leander, másfelől azonban egy helyen magyar költői reminiscenciák bukkannak föl: „Vérszagra gyűl ...” – s a magyar olvasó akár önkéntelenül is az *éji vad*-dal folytatja; Arany János szókincse átüt a magyar Brodskij-szövegen, fokozottan magyar költészetté avatja Brodskij modernségen átszűrt, nem kevés iróniával és elidegenítő effektussal színezett „romantiká”-ját. Míg a Baka-líra összhangban az akár szép hűtlenségnek nevezett, akár (éppen ellenkezőleg) a nyelvi kultúra „adekvát” megszólaltatására törekvő elképzelés jegyében a maga orosz irodalom-képét vázolja föl fordításaiban, saját verseiben pedig e megszólaltatás tárgyi hitelességének megalapozását végzi el, nem látszik megfélemleni arról, hogy a magyar költészeti hagyománytörténekek szellemében és tapasztalatával járjon el, azaz a sajátba integrálható, sajátját fogadott idegent egyszerre nagyon közlel és némileg távolabbról is szemlélje. Mert – függetlenül az *eredeti*, azaz másnyelvű verssorok emlékeitől – a magyar olvasó szükségszerűen Arany János idézetként/utalásként fogja olvasni a fordításba egyébként beilleszkedő színtagmát, még merészebben következtetve: az Arany-„idézetet” nem pusztán szembesíti Brodskij–Stuart Mária–Baka interkulturálisan telített beszédével, ha-

nem e textúra egy fonadékaként lesz képes szemlélni. Annál is inkább, mert Brodskij több ízben idéződik meg a Baka-lírában, még hozzá olyan vitahelyzet keretében, amely nem annyira „kiigazítja” (akár a Brodskijra utaló címekben eszközölt grammatikailag talán jelentéktelennek tetsző, hangsúly-áttolódással jellemezhető, ezért paratextusként lényegi változtatások révén), hanem kiegészíti, hozzátoldja a maga (ön)értelmezését, megszólalásának az orosz irodalommal igazolt önlegitimálását:

*Ezerkilencszáznolcvanöt telén
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,
már túl lehettem életem felén (...)*

*csak egy a biztos: Brodskijt fordítottam,
ki száműzött, mint enmagamban én.*

Hosszan lehetne értekezni arról, hányfelé nyit a Baka-vers. A közismert Dante-idézet (Babits Mihály!), amelyet leírása után azonnal módosít (vita-helyzet!), majd a fordítói szerepbe helyezkedés, visszahozva az átírt Brodskij-verscímből fakadó gondolatot, továbblépve (olyképpen a Brodskij-életrajzba), hogy a XX. századi egzisztencia száműzetés-„élményét” az önmagába visszazáruló szubjektum tapasztalataként fogadtassa el.

Ezek után visszatérhetek dolgozatom nyitó téziseihez: a romantika és a modernség egymást értelmező viszonyának feldolgozásához. Mind Vörösmarty, mint Liszt „romantikája” annak az európai kulturális folyamatnak alkotó eleme, számottévó összetevője, amely – még ha a szélsőséges, végletes megszólalások elfedni látszanak is az Ujfalussy által emlegetett „belső dinamikát”, rejtettebb személyiség/cselekményfelfogást – a nyelv (zenei nyelv) elszabaduló erejének hasznosulása révén a megszokott, „átlag-romantikus” virtuozitást összetettségével, rétegzettségével felváltó, a leegyszerűsített, csak programmá gondolt tézist az egymást közvetítő, egymáson áttetsző művészetek hangra találásával kiiktató Gesamtkunstwerk nem bizonyosan szintetizáló felfogását segíti érvényre juttatni. Vörösmarty is, Liszt Ferenc is a népdal/népies műdal imitációtól indulva el jutott *A vén cigány* és a *Csárdás macabre* „hangra találásá”-ig: mindkét alkotásra majd a modernség „hangnemnélküliség”-e lesz ráolvasható. S ha Baka István *Szekszárdi miséjében* egy lapangó(?), elkallódott(?) Liszt-partitúra keresésére küldi elbeszélőjét, a vízió-szerű megjelenítés, „az elhagyott test”-ből kilépő „szellemi lény” Liszt-rekonstrukciója a följebb emelt két alkotás irányába céloz, a historizmus milléniumi Magyarországgal szemben a Bartók felől meghallgatott Liszt (romantizálódott) képzetét kísérli megjeleníteni:

„Mert a magyar név – beszél a megálmodott Liszt – akkor nemcsak egy Európában szokatlan, barbár hangzású idióma beszélőit jelentette, hanem az ígérkező szerep dicsfényében reformátort, költőt, szabadsághóstit, a láncait önerőből letéptő Prometheust...”

(Futólag emlékeztetnék arra, hogy a romantika mitológiájában, nemcsak a Shelleyében, hanem a Vörösmartyében is, mily lényeges szerep jut a Kaukázus sziklájához láncolt hőroznak!)

De az elbeszélés Lisztjének „rekonstruált” önmeghatározása sem kevésbé tagadása a trivializálódó romantika zenész-képzetének, hogy végül is a modernségben alakot kapó zeneszerző (ön)portréjával ajándékozzon meg:

„Mert az én lelkes honfitársaimnak – s ezt elég hamar észrevettem – nem a magyar Liszt Ferenc kellett, hanem a német és francia (...)” – „Ezért voltam hajlandó megfeledekni a díszmagyarba fülledt mosdatlanságszagról, körülindázni virtuozitással közepes nótaszerzők csinálmányait, melyekről néha nagyon nehéz volt elhítenem, hogy egy romlatlan nép eredendő tisztasága nyer bennük kifejezést. (...) S mindez akkor, amikor már megtaláltam muzsikájuk legmélyebb rétegét, amiből a cigánybandák hígításában is maradt annyi, hogy életem végére új stílust teremtsek.”

S hogy végül „Séner János nyugalmazott pénztárnok, a szekszárdi dalárda egykori karnagya” előtt felcsendül a képzeletében testet öltött Liszt zongorajátéka, valójában Liszt szavai váltódnak át a zenében, talán a *Csárdás macebre* ütemei: „Sarkantyúpengés volt ez is, igen, mint a korábbi magyaros Liszt-kompozíciók, de most mintha egy csontváz lábán pengett volna a sarkantyú, csontok zörgése és rekedt hörgések keveredtek beléje.”

A romantika halál-felfogásából eredeztethető Liszt-művek mellé (így a *Haláltánc* mellé) gondolhatók a vele tematikailag rokon irodalmi/zenei kompozíciók, Baudelaire-től, Saint-Saëns-től Madách Imréig; s e haláltáncok irodalmi újraolvasása Baka István Liszt-és Vörösmarty-értelmezésében is fölbukkan. Annál is inkább, mert a *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban* groteszkbe hajló képei már jelzik a kilépést a pervertálódó (azaz triviálissá váló) romantika világából, valamint a disszonancia (zenei-irodalmi) lehetőségeinek feltárulását; másképpen szólva: a torzban, a borzongatóban, az álomiban kirajzoló képzetek immár eltávolítanak a harmónia könnyedségétől, a felszín, a külsőség lát-szategyszerűségétől, hogy az össze nem illő elemek egymás mellé rendelésével abba az irányba mutassanak, amelynek végén a *Csárdás macabre* fog majd fölhangzani. Ezekután aligha meglepő, hogy a *Körvadászat* elé írt vers ebbe a körbe bevonását sem vélem teljesen lehetetlennek. Újól Liszt Ferenc törekvéseire utalnék, akinek a *Faust*tal kapcsolatba hozható kompozícióiban Mephistonak nem egyszerűen főszerep jut, hanem egy – ismét ezt írom – romantikusan átszerkesztett világ reprezentánsaként jelenik meg. Különösen beszédes, hogy Lisztet nem kizárólag Goethe *Faust*ja foglalkoztatta, hanem egy időben legalább oly mértékben Lenaué is: a kutatás egyébként több ízben hangoztatta, hogy Lisztet Mephisto(phelus) lényegesebben jobban inspirálta, mint Faust alakja, és erre a Baka-életműben is visszahangzó Mephisto-keringő mellett a *Két epizód Lenau Faustjából* lenne a bizonyíték (azt csak mellékesen jegyzem meg, hogy 1867-ben Liszt elkészítette Mosonyi Mihály *Szép Ilonka* című operája nyomán zongorafantáziáját, és magyar történelmi arcképei közül nem hiányzik Széchenyi és Vörösmartyé sem, s a *Missa quattor vocum ad aequales organo* (1848–1869) című, férfikarra és orgonára szerzett kompozíció valójában a „Szekszárdi mise”). E kitérő után, amelynek célja a romantikus kontextus előtérbe helyezése volt, visszatérek az Isten–Sátán kártyapartihoz. Ezúttal nem csupán a deretorizálás gesztusára hívnám föl a figyelmet, és még arra sem, hogy Baka *Margit*-történetében oly áttetszőek, helyenként oly látványosak a Faust-idézetek, hogy a szövegek „átjárhatóságá”-nak reflektálatlansága erősen leszűkíti az elbeszélő „mozgásterét”. Hanem inkább arra, hogy a Sátán, Mephisto, Lucifer alakja szinte az Isten-öregember figura fölé nő, életteliége, színpadias rejtelmessége (talán összefüggésben a Bulgakov-mű Wolandjával és a vele összefüggésbe hozható Saljapin-Mephistoval) adja a „belső cselekmény”-t, szabadít meg a csupán programos intencióktól. A talán byroninak nevezhető kezdemény a romantika poémáiban poétizálódik át olyképpen, hogy „zeneileg” és a drámai (bölcseleti)

költeményeken keresztül jut el a századfordulóig, ott a démonizálódás költőszereppé minősül (részben) át, majd egyfelől a köznapi ördögfigurában, másfelől a létezés értelmezőjeként tanúsítja a jóvá forduló rossz-akarát természetes ambivalenciáját. Baka István a Bulgakov-mű olvasója, ezzel párhuzamosan Liszt Ferenc ördög-zenéjének „kihallója”, egyben olyképpen Liszt zenéjének költő-továbbgondolója, hogy elfogadja a zenében rejlő kétértelműséget, a zenei „médiüm” megbízhatatlanságát, minek következtében nyelvi uralhatatlanságát: a méretek, a perspektívák meg a leírás ingadozását a közvetlen és a közvetett, a tapasztalati és a képi/metaforikus között. Így a *Transzcendens etűd* Liszt-utalása a trópusallal magyarázott személyes részvétel verse lesz, miközben a címbe visszacsatolás a zenei elemzés figyelmet fordít a szó szerinti olvasás veszélyeire.

Márpedig ez a fajta veszély ott leselkedik, különösképpen a zenére formákra/témákra, a zene irodalmi átirásaira oly érzékeny és fogékony szerzőnél, mint amilyen Baka István. Arra emlékeztetnék, hogy (például) Schumann, de Liszt Ferenc is, eljátszott azzal, hogy nevek betűi hangjegyekké alakíthatók át, nemcsak a sokak által zenébe foglalt B-A-C-H, hanem Schumann „játéka” Asch, német falu betűivel, melyeket felbontva dallamot, zenei hangsort formált. Ez a fajta összeláthatóság (Thomas Mann *Doktor Faustus*ában motivikus szerephez jut) egyszerre kezdetleges és összetett kapcsolatlehetőség irodalom és zene között, Schumann reagálása E. T. A. Hoffmann zenei tárgyú elbeszéléseire ellenben olyan (romantikus) gesztus, amely tekintettel van ugyan a „programra”, a zenei „novellisztiká”-t (is) létrehozza, ám a novellában sugallt zenei változat teremtményéhez járul hozzá. Irodalmi alkotások estében fennforog ama lehetőség, hogy a zenei tárgyú „cím” alá rendelődik szöveg, a paratextus némi egyoldalúságot sugall, magától értetődőnek gondoltatja el azt, ami valójában korántsem magától értetődő. S bár Baka István nem egy versének ad „zenei” címet, az említettek kivül ilyenre hivatkozhatok, mint Mephisto-keringő, messze nem problémátlan a vers ritmusából visszakövetkeztetni Liszt Ferenc darabjára (vajon melyik változatra?) feltehetőleg célszerűbbnek mutatkozhat a kétféle, irodalmi és zenei előadásmód, megszerkesztettség előbb külön-külön bemutatása, majd vagy az irányzat-poétikai összegondolás (amennyiben a romantika versus modernség körében elhelyezhető a vers és a zenedarab), vagy olyasféle motivikus elemzés, amely e két, az összefüggésekből kiragadott (jóllehet indokolhatóan együtt tárgyalt) művet egy tematika elágazásaiként, előszövegek, invariáns és változatok összjátékaként fogja föl. A magam részéről a modernség felől olvasott romantika jegyében hiszem leírhatónak Baka zenei tárgyú műveit, a verset is, a prózát is; s e leírásban nem a filiációs eljárást, hanem azt gondolom produktívabbnak, hogy ha azt kísérlem meg bemutatni, miként olvassa a modern Baka a maga nézőpontjából a romantikát. Talán ennek során deríthető fény arra az előfeltevésre, amely Baka István líráját és lírai elemekkel átszőtt epikáját, lírai drámáit a romantika és modernség kontextusába helyezi. Részint az orosz irodalmi olvasmányok hatástörténetére figyelmet fordít szolgálja e kérdéskör kibontását, részint az a fajta magyar irodalom/irodalomtörténeti hagyomány kijelölése, amelynek során a verses újraértelmezések természetéről tudhatunk meg az eddigieknél valamivel többet.

A korai német (és részben angol) romantikát egyfelől az 1840-es esztendőik romantikus önkritikája, másfelől a nem feltétlenül előnyére váló önkorrekciókat (kényszerűen is, meggyőződésből is) végrehajtó Lukács György és a magukat marxistáknak gondoló irodalomtörténészek keverték rossz hírbe. Egy időben nagyon kevéssé használt a romantikának

az a többszörösen megrótt nietzsche-i közvetítő tevékenység, amely a modernség romantika-képzetének formálódásához járult hozzá. Nem is szólva a realista esztétikáról, az orosz irodalomban a Belinszkijjel induló, Csernisevszkijhez, Dobroljubovhoz fűződő, az irodalom társadalmi szerepét túl-dimenzionáló felfogásról, amelyhez képest például a századfordulós modernség orosz képviselői, még inkább a szimbolisták újra megtalálták a német (korai) romantikát, de akik Puskin „realista” kezdeményét nem kevésbé fontos romantikus elkötelezettségével szembesítették. Mármint az orosz szimbolisták Puskin-kódja mellé Danuše Kšicová, cseh russzista kutatóhölgy teljes joggal helyezte Tyutcsjev-kódjukat, Paszternak reagálása Tyutcsjevre beszédes bizonyítéka a romantika és kései modernség egymást kölcsönösen „át”-gondoló igyekezetének. Kšicová *F. T. Tyutcsjev – a romantikától a modernizmusig* című tanulmányában egyenesen azt állítja, miszerint az orosz-európai kontextust tekintve Tyutcsjev természet-, szerelmi és bölcséleti lírája, Poe és Baudelaire költészetéhez hasonlóan, mintegy összeköttestét létesít modernség és romantika között. Az orosz szimbolisták elődjükké olvasták Tyutcsjevet, Brjusov, Baljmont a perdöntő példa, Tyutcsjev schellingianus (többnyire „immanens”) esztétikája csak erősíti a cseh kutató előfeltételezéseit. Bizonyára rövidre zárás volna, ha Baka fordításai és verstárgyai reflektálatlanul lennének odapárosítva a romantikát a klasszikus modernségbe soroló (osztályozó?) irodalmi rend(szer)be, az azonban esetleg megfontolást érdemelne, hogy mindenekelőtt Liszt Ferenc kései romantikája és az orosz szimbolisták modernsége miképpen lel utat Baka lírájához és epikájához. Miként az a Baka-szövegek („eredeti” művek és fordítások – s azoknak kölcsönhatásai) ismeretében állítható, hogy a magyar műfordítói hagyomány és az orosz „primer” szövegek konfrontációja nyomában a Baka megvalósította zeneiség olyképpen alakítja a művek retorikáját, hogy belőle a modernné poétizált romantikus szövegek hangzanak ki. Gumiljov *Eltévedt villamosában* beszél ekképpen Baka: „Bandukolva ismeretlen utcán, / Varjúkárogást hallottam én”, mely varjúkárogás aztán saját verseiben is „megfelelő”-jére talál, nem is szólva Cvetajevának a Rab Zsuzsa átültette *Versek Blokhoz* egy részletéről, amelyben a négy betű eufóniájára bukkanhatunk, hogy Baka *Kerti ódájában* a tapasztalati valóságnak látott, prózai adalékokból anagrammatikusan bukkanjon ki négy betű eufóniája, a költő neve:

*Giliszták, eleven, tekergő
cipőfűzők, ti! a rögök
bakancsát hogy tartjátok össze? (...)*

*Elégedett az égi kertész,
s tán a mennyek susztere
is, ki a legfőbb sugárral
Isten bakancsát fűzi be.*

Aligha túl-interpretálás annak feltételezése, miszerint a rejtőző lírai én maszkja mögé tekintve felbukkanhat a versbeszélő személyiség, akinek a betűk eufóniája mind az elfedésben, mind a feltárlásban segít, hasonlóan ahhoz, ahogy Liszt két gesztussal tiszteleg egy orgonaművében a megidézett előd előtt, részben a négy betű eufóniájával, részben ennek „műfaj”-ba foglalásával: *Preludium és fuga B-A-C-H nevére* (1855–1870). Ez a fajta „hommage” Baka költészetében is teret kap; a *Képeslap 1965-ből* ajánlása Mészöly Mik-

lósanak van címezve, míg a közelítés és távolítás perspektívájába belopakodik az idő, amely térré válna az időtlenségbe hajlik át, hogy részint a Mészöly mögé fölvezethető művelődéstörténetet reprezentálja, részint a Mészöly-személyiség Szekszárdba, Pannoniába vetettségéről adjon számot:

*Ültem a mélyzöld eternitlapos
konyhaasztalnál s néztem, hogy domb
mögé – az úrbe – úgy bukik a nap,
mintha a világ vége volna ott (...)*

*a régi házban verset ír Babits,
Liszt zongorázik Augusznál, s szikáran
ülz a sarokban s hallgatod te is. (...)*

(Apró kiegészítésül jegyzem meg, hogy Baka *Prelüd* című versét Rahmanyinov emlékének ajánlotta, majd *Rahmanyinov zongorája* címen írt verset. Jelentőségét abban a felismerésben szükséges értékelnünk, amely a sokáig merő késő-romantikus virtuózként „elkönyvelt” zeneszerző-zongoraművészen a romantikát a modernségbe áthajlító Mestert köszöntötte. Említést érdemel, hogy Rahmanyinov nemcsak Puskin műveit zenésítette meg, a *Cigányokat* meg *A fukar lovagot*, hanem a századfordulós modernség divatos szerzőjének, Maeterlincknek alkotását, a *Monna Vannát* is, kifejezte tiszteletét Chopin művészete iránt, de zongoraversenyei inkább egy Csajkovszkijt követő, Szkrjabin közelébe érő zene elgondolásának jelzője. Nem elképzelhetetlen, hogy Baka címadása részint a műfaj, részint a személyiség versbe íródásának lehetőségét tárja föl, különös tekintettel az igen népszerűvé vált cisz moll prelűdre.)

Az én és nem-én egymást létesítő esélyei azonban nem a romantikus hasonmás-elgondolás szerint kérnek helyet maguknak Baka lírájában. Inkább a századfordulós romantika-értelmezés szellemében a művészet létesítette létezés esélyeit latolgatja. Gumiljovnak a Baka tolmácsolta Rubljov-verse részint a kép alakította élet (az élet „utánozza” a művészetet?) ideáját foglalja verssorokba, részint a kor ellen feszülő művészet lehetőségét firtatja. Azáltal, hogy a képi létezés a „valóság”-t megelőzi, segít abban a „secessio”-ban, amely úgy reagál a művészeti előzményekre, hogy annak poétikai vonatkozásait a közvetlen társadalmiság elé helyezi.

*Míndez kegyes ecsetvonással
Rubljov festette énnekem.
És istenáldás lett ezáltal
Robottal terhes életem*

(Gumiljov–Baka: *Andrej Rubljov*)

(Ez idézethez csupán Cvetajeva–Baka Orpheusának két sorát illeszteném: „Hogy szemhéjuk alatt / a rejtelem valóra váljon”, mint amely ebben az alakban hozzásegítsen a Baka-költészet értelmezéséhez). A *(Mint a vámpír)* több változatban, végül *A negyvenötödik év szonettjeként* megjelentetett vers reagálni látszik a költői „valóságteremtés” vállalt „korszerűtlenség”-ére, arra nevezetesen, hogy részint a hiszem, mert képtelenség, mert hihetetlen („absurdum”) fordulattal indokolható a nyelvi én-alkotás, ám részint az abszurdnak

jelölt jelentés ambivalenciája ez énteremtés esendőségét, sérülékenységét, álomszerűségét tanúsítja:

„vágyakozás, hogy valóvá öleljem
az úrt, amelyből édent alkotok,
hol álmokkal bujálkodik a lelkem.”

(a korábbi változatokban emígy: a világnak „romlott fehérjeszagát / szagolgom már iszonyodva kéjjel, – / mint vámpír, sírban éledő halott, / vagyok azáltal, hogy már nem vagyok.”)

A lét és a nem-lét között eszerint a vámpír teremt kapcsolatot, megint csak vissza-utalva a romantikára, tárgy történetileg Heinrich August Marschner operájáig, *Der Vampyr*, 1828, az angol romantikáig és nem utolsósorban Goetheig visszapillantva, kiváltképpen ez utóbbira, az 1798-as *Korinthusi* arára, melynek hét sora mottóként Baka színműve („a szomorújáték”-a) előtt jelzi Baka érdeklődését. A *korinthusi menyasszony* egyike azoknak a Baka-műveknek, amelyek a romantika „horror”-szemléletéből fakadó történetet újraírják, egyben a népszerű irodalomba „süllyedt” örökséget ismét fölmutatják (mindhárom műfaj művelői/olvasói számára). A romantika által „divatba” hozott tematika (így E. T. A. Hoffmann Cyprian-elbeszélése), különösen Th. Gautier vámpír-történetei a pszichológiai kutatásnak szintén „anyagot” kínálnak, a mese iránt tájékozódókat pedig arra készíthetik, hogy a meseiség és az „Unheimliche” konfrontációjáról töprengjenek.

A vámpír-téma a közkeletű és általánosan használt motívumtörténeti lexikon (Elisabeth Frenzel: *Motiva der Weltliteratur*) szerint ugyanúgy a démoni megkísértők (a németben nőnemű alakban) közé tartozik, mint a sellő. Másutt már írtam Baka sellőszonettjének puszkini rokonságáról, s az valóban szószaporításnak hatna, ha újolag Baka romantika-(át)értelmezését emlegetném. Ehelyett a modernségben felbukkanó démoni kísértőkre céloznék, részint Brjusov *Tüzes angyal* című regényére, amely a pszichoanalitikusan látott hisztérika hipnotikus erejét jelöli meg a boszorkányosság forrásaként, részint Gogol kísértetnovellái közül a *Vijre*: mindez azért, hogy kijelöljem, azt a romantika és modernség között elterülő irodalmi mezőt, amelyből Baka vámpír-történetei kiindulnak. A *kisfiú és a vámpírok* lírai hangvételű esemény-előzőjének egyes szám első személyű elbeszélője vizionárius mondataiban „felidéződik” elvesztett üdvössége, „és megborzadok attól, amivé váltam: élő halottá, akit olthatatlan vérszomja felébreszt éjjelente, és arra kényszerít, hogy tovább terjessze a fertőzést...” A személyes szférába vont bevezető azonban átível a szépirodalomba, némileg szűkmarkúan nevezi meg az előszöveget. Ez az áthajlás lesz erőssége és gyengéje a szövegnek; erőssége, mivel igen gazdag művészeti, művészet-közi örökség felé irányít, így az elbeszélést összetett és bonyolult háttér előtt bontja ki, de gyengéje is, mivel ez a fajta szövedék csupán a történések egy részét fedti részlegesen el, a történetek más része némileg túl-tervezetten párosul az eseményekhez. Szempontunkból a dőlt betűvel szedett bevezető tipográfiaileg kiemelt zárómondatára hívom föl a figyelmet, amely német nyelvűségével határozott utalást tartalmaz, merre keressük az irodalmi múlt kezdőpontját: *Die Toten reiten schnell* (A halottak gyorsan lovagolnak). Bürger *Lenore* című balladájából származik az idézet (magyarra a verset Reviczky Gyula fordította), amely ballada tematikáját például a cseh (nép)költészetben látjuk viszont. Melodrámvá, azaz szavalt és zenei kísérettel ellátott irodalmi/zenei művé viszont (aki más?) Liszt Ferenc alakította át (persze, az elbeszélő rejti ezeket a vonatkozásokat,

ehelyett Schubert „kísérteties kezdetű” a moll kvartettjét emlegeti, a történetből ki-helyezett d moll, *A halál és a lányka* helyett, anélkül, hogy Liszt Ferenc kimaradna, a *Szekszárdi misé*ben központi szerephez jutó Séner János barátjaként). *Halál és a lányka* zenéje azonban felbukkan másutt:

„Bakó András elmosolyodott a régi babonán: nem hitte, hogy a sápadt viaszlángok bárkit is megszabadíthatnak az ünnep idejére a túlvilágon reá mért gyötrelmekről, mint ahogy a túlvilági létben sem hitt igazán. Megszólalt benne (*A halál és a lányka*), dudorászni kezdett, elfeledkezve a háta mögött sustorgókról”.

(Itt csakannyi közbevetni valóm volna, hogy az elbeszélés során kibukó eldöntetlenség, adott esetben a „túlvilág”-ot illetőleg, az elbeszélői határozatlanságot segít fölismertetni.)

Kétséges értékű Liszt Ferenc további szerepeltetése az elbeszélésben, Borgói Gézar hivatali szobájában hangversenyezett egykor hírhedt zenésze a világnak, hogy ezt az információt ellensúlyozza a családtörténet szerzőjének neve: Lugosi Béla, aki a korai horrorfilm magyar származású színészeként ismert. *A korinthusi menyasszony* a novellából vette a párbeszéd egy részét, s a novella-szöveg pedig a Goethe-balladát idézi meg. Még egy árulkodó nevet hoznék elő. Vukodlaky Jován; a tulajdonnév a déli szláv népek vámpírjára utal (Vukodlak). Az eddigiekből remélhetőleg kitetszett, hogy az irodalom és a zenei utalások olyan rendbe állnak össze, amely a romantikában az irodalomba kerülő hiedelem modern olvasataként, XX. századi kísértettörténetként (illetőleg drámaként) új műfaj felé törekedik, és a novellában a totalitárius hatalmi rendszer horrorként való megjelenítését teszi lehetővé, nem mentesen egy közvetlenebb allegorizálástól, de belépven egy olyan motívumtörténeti sorba, amely a népköltészet és az irodalmi romantika felfedezése nyomán mind a magas irodalmi, mint a populáris irodalmi érdeklődés megcélzott tárgya lett. Baka István drámája, novellája egyként reagál a vámpír-történetek különböző forrásaira, német nyelvű utalása inkább arra a (világ)irodalmi térre figyelmeztet, amelybe az ő művei is belépnek. *A kisleány és a vámpírok* aképpen csatol vissza a Szekszárd-című alá sorolható művekhez, hogy bevonja a helyszín leírásába a leginkább emblematisz figurára emlékeztet, Liszt Ferenc emlegetése a Liszt-zenét megverselő Baka-lírához látótávolságba, a romantikus zene modern interpretálásával szolgálva.

Aligha téveszthetjük szem elől, hogy a posztstrukturalista kritika formálódásában mily jelentékeny a korai német és angol romantika szerepe, részint a vizsgálódás tárgyaként kínálták föl elméleti feltevéseiket, részint (többek között) ironia-fogalmukban rejtett továbbgondolni érdemes elképzelés, nem utolsósorban a(z ön)életrajz-írás értelmezése során támaszkodhatott a strukturalizmust követő elmélet az angol romantika idevágó kezdeményeire. Nem kevésbé fontosnak tűnik (például) Wordsworth egy versének anagrammatikus olvasata, amely a vers felszíni „jelentése” mögé kérdezve tárja föl a szavak mögött megbúvó szavak jelentés-sugalmazását. Az talán nem elég hangsúlyos, hogy a modernség miféle közvetítő funkcióval rendelkezik a romantika és a kései meg a „poszt”-modern között. A magyar irodalomtörténet kissé megkétségbe vonja a romantika átértelmezését célzó (posztstrukturalista) kezdeményekre, és még a kései modernség esztétikájához igazodó romantika-értelmezések újraolvasásának használatát sem tudatosodott sokáig (így Barta János régebbi Vörösmarty-tanulmányait ítélte felejtésre egy szűkebb látókörű megfontolás). Byron és Shelley „forradalmiságának” egyoldalú kiemelése a két költőnek pontosan azokat a vonásait takarta el, amelyek egy modern (posztmodern) szemléletben jelentőssé emelik

őket. Lényegében ugyanez mondható el a Puskin- és a Mickiewicz-értelmezés historikumáról is. A századfordulós modernség újra-felfedezése, így az orosz ezüstkori irodalmának tüzetesebb elemzése, nem utolsósorban a korai német romantika és Nietzsche újra-olvasása lehetővé tette, hogy a romantikát a modernség, a modernséget a romantika felől szemléljük, s e romantikus modernség, illetőleg modern romantika – ha úgy tetszik – a hagyománytörténés nyomon követésekor a helyén értékelődjék és igazolódjék: miért éppen a romantika és a modernség első nagy korszaka (egyszerűsítsünk: Baudelaire-től a szimbolizmusig) lett a posztstrukturalisták kedves kutatási területe, számos hivatkozásának forrása.

Baka István kétfelől léptethető be romantika és modernség közös olvasásának folyamatába. Irodalomközisége és művészetközisége révén. Amit dolgozatom vége felé közeledve ismét külön hangsúllyal említenék: Liszt Ferenc zenéjének beillesztése egy olyan típusú magyar költészetbe, amelynek „forrásai” között az orosz szimbolista líra mellett a szuverén romantika- és modernség-kóddal rendelkező Joszif Brodskij található. Baka kései modernségét az a törekvés hatja át, hogy a lírai én megnyilatkozásaiba illessze be a szerepverset, az orosz-magyar irodalmi kultúrák egymásba/egymásra vetíthetőségét, a személyiség vers/hangzás/szó megteremthetősége (szüntelen) ideiglenességének kimondását. Ez utóbbi nemcsak a vallomásos lírától távolít el, hanem a lírai én végső alakra leléését is jókora szépséggel szemléli. Nem mélylélektani értelemben én-kettőzés a lírai én alakmásainak színre állítása, hanem a személyiség elbizonytalanodása abban, hogy nyelvi létrehozhatóságának van-e realitása. Yorickra és Pehotnijra van szüksége a lírai énnek, hogy legitimálhassa vers-jelenlétét. A *To be or not be* az egzisztenciára kérdez; s amit önmaga számára tudatosít: a létezés az írandó (írható?) vers függvénye:

*s én is csak addig vagyok míg a vers
megírja azt ki e verset írja.*

A vers önmagát írja, hogy létre hozassék, „aki a verset írja”. Baka István lefordította Blok *Hasonmását* is, a romantikus (megosztott) személyiség modern változatának lírai szólását tolmácsolva. A *To be or not to be* ebben az önmaga tükörképeként fölvázolt kettős én-ben felel a modern romantika és a romantikus modernség hívó szavára. Ne lepődjünk meg tehát, ha e költészetben időnként nagy erővel hangzik föl Liszt Ferenc zenéje.