

FRIED ISTVÁN

## Sztyepan Pehotnij muzsikuszáműzöttjei

„Az intertextuális értelemtöbblet horizontális, labirintusszerű, rizomatikus és végtelen, szövegről szövegre haladva, hiszen nincs más ígéret, csak az intertextualitás állandó moraja.”

(Umberto Eco: *Az intertextuális ironia és az olvasat szintjei*)

Mindössze néhány hónap választja el egymástól a Sztyepan Pehotnij által versbe örökített rahmaninovi és saljapini sorsfordulót Ausztria-Magyarország szétesésétől: a rokon történelem forgószele sodorta, kit külföldre, kit a hazai bizonytalanba, hogy ezekből a változásokból műbe transzponálódjék mindaz, ami kétség, sejtés, föltételezés, a zenének és általában a művészetnek nevezhető, legalább elgondolható szegmense. A „zenetörténeti” Rahmaninov és Saljapin érintkező, mégis egymástól függetlenül alakuló pályája egyfelől az első világháborút követő egyetemes elbizonytalanodás összefüggései között jelzi a „túl”-élés kísérletét, másfelől a kései utód művészet-elképzeléséhez szolgáltat olyan adalékokat, amelyek verses formában a „referenciák”-nak ugyan nem teljes tagadását, mindenesetre az életrajzi adatokat egy más felfogás szerint átiró magatartást segítenek a megfogalmazódáshoz. Hiszen ha belelapozunk Rahmaninovnak és Saljapinnak ismeretlenek aligha nevezhető életrajzába, nem bizonyosan a Pehotnij-versekben közzétett mozzanatokra bukkanunk; és bár az emigráció lefordítható ugyan száműzésre, a „nunquam revertar” Dante óta oly sokszor újratörténi változására, az azonban nem állítható, hogy Rahmaninov és Saljapin a száműzöttek „keserű” kenyerét ette volna, pályájuk magasba ívelt, a megszerzett világhír több lett, nem kevesebb; s ha Rahmaninov ugyan alig-alig gyarapította opusainak számát, zongoristaként, előadóként Európában és az Egyesült Államokban viharos sikerekben volt része, mint ahogy Saljapin is világhíró művészként, énekes-sztárként fordult meg világszerte. Ilyen módon nem árt függetleníteni a Pehotnij-ciklusba iktatott Rahmaninov és Saljapin életét versbe foglaló közléseket a lexikonok adatszerű felsorolásától.

Még egy kérdés igényelne feleletet; s ha a válaszbéli tétovázásaim nem engedek, megkísérlem legalább a probléma érzékeltetését, mely Baka Istvánnak irányzati besorolását is érintheti (ha erre egyáltalában szükség volna, miben szintén nem vagyok egészen biztos). Másképpen szólva: Baka István kapcsolódása a különféle költői-poétikai elképzelésekhez, az általa kevésbé preferált értekező prózában (interjúban, újságcikkekben), inkább az általa létrehozott költészetben megtörténi imamnens poétika révén kikövetkeztethető esztétikai felfogáshoz világíthat meg talán máshonnan, ha ezúttal a zenei (késő)romantika felől kísérjük meg néhány vers értelmezését. Ugyanis önmagában nem teljesen kielégítő, ha megelégszünk azzal, hogy Rahmaninov úgy került a Pehotnij-füzetekbe, hogy sorsán keresztül az emigráns-„emberiállapot”-ot (condition humaine) lehetett tematizálni, az operaelőadásról

menekülő Saljapin viszont a történelemmel szemben értetlen művész (időleges?) vereségét példázza. Talán mégsem egészen elhanyagolható, noha Rahmaninov esetében nem történik sem konkrét, sem átvitt értelemben utalás a kompozíciókra, pusztán a zongoraművész, a virtuóz, túl-interpretálva a prelüdök, az etüdök és a zongoraversenyek szerzője állítódik színre. Ellenben Saljapin esetében igen látványosan tér vissza a századforduló „játék és valóság”, „látszat és lét”, mi utánoz mit: az élet a művészetet – vagy a művészet az életet dinamikája. Rahmaninov egész előadói, zeneszerzői pályája a későromantika jegyében áll, Chopinnek és Lisztnak volt kongeniális megszólaltatója hangversenyein (és ennek közvetítésével akár Baka korábbi verseihez is elvezetne egy értelmezés), operái közül az *Aleko* és *A fukar lovag* a puskini ihletésről, előszövegről tanúskodik (Baka fordította Puskind), *Tavaszi* című kantátájának (1902) Nyekraszov egy verse adja szövegét, a korábbi *Sziklák* (1893) című zenekari fantáziát a komponista Csehovnak ajánlotta, s az *Úton* című elbeszélés (melynek mottója Lermontov egy verse) szolgáltatta az érzelmi-gondolati hátteret. Folytathatnók még a sort, de a kortárs orosz irodalom zenei feldolgozását másnak engedte át Rahmaninov (Prokofjev írt operát Brjuszov egy művéből), tevékenységét sem az orosz szimbolista líra második nemzedékének képviselői, sem az emigrációs kortársak nem hatották át, kompozícióban Csajkovszkij követőjének bizonyult, még barátjával, a gondolkodó-filozófus zeneszerzővel, Szkrjabinnal való kölcsönhatás sem igen mutatható ki, jóllehet Rahmaninov koncertjein népszerűsítette az akkoriban még kevesebbet játszott művész darabjait. Marad tehát a későromantika, zongoraversenyek, melyek továbbviszik Csajkovszkij b moll zongora-versenyének tematikáját, szerkezeti megoldásait, zongora és zenekar egymással vetélkedő dallamformálását; *Rahmaninov* c moll és d moll zongoraversenye korántsem csak egy virtuóz elbűvölő üresjáratáival ajándékoz meg, hanem azzal az alig észrevehető, mégis lényegesnek bizonyuló elmozdulással, mellyel természetesen nem kérdőjelezi meg Csajkovszkij elsőbbségét, de amelyhez hozzáteszi a maga dallamformálását, zongorista-elképzelését (kiváltképpen zongorára és zenekarra komponált Paganini-változataival). Itt (ismét) abbahagyom fejtegetésem, hiszen bármennyire igyekszem, innen az út Baka Istvánhoz számomra nem belátható. Az a személyiség, aki a *Prelüd* és a *Rahmaninov zongorája* című versből kibontakozik, sokkal jobban hasonlít Pehotnij különféle szituációkban fölvázolt önképére, mint a történeti Rahmaninovra. De vajon érdemes-e (e versekről szólva) az utóbbit keresnünk? A *Prelüd* című vers mintha azt sugallná, hogy többször egymásután hallgassuk meg Rahmaninov egyik legtöbbit játszott, legnevezetesebb darabját, a cisz moll prelüdot, amely a Chopintól induló hagyomány egyik végpontján tölti be azt az előjáték-szerepet, amely előjátékban szinte az egész mű belefoglaltatik. Akár programot is tulajdoníthatnók ennek és a többi Rahmaninov-darabnak, csak hogy ez nehezen feleltethető meg a vers tárgyának és/vagy szellemének. Az ajánlás azonban erősen sugallja, hogy ha a megfeleltetés kísérlete kudarcos is, mégse vonjuk ki a verset a zeneszerző életének(?), inkább szerzeményeinek(?) köréből. Ezt a leginkább úgy tehetjük meg, ha együtt gondoljuk el a *Rahmaninov zongorája* című verssel. Olyan értelemben Oroszország-versekre következtethetünk, hogy tárgyi anyagában, emlékezetében, a jelenbe iktatólagó hagyománytörténeiseiben az a széteső, végzetes útra térő világ formálódik meg (jóllehet ennek lényege a formátlanság lenne, hiszen a világ régi formái szétverődnek, a harmóniába nem disszonáns hang, hanem kakofónia tör be, mely nem az avantgárd zajzenéje, hanem a – mondjuk egyszerűen, bár némi pontatlansággal – történelem rikoltó, üvöltő, követelőző hangja), s a költői forma csak ideig-óráig állhat ellen a formátlanságnak; s ha a rímeket

nem sikerül is kicsorbítania, meglepő fordulatokkal szinte kétségbeesetten kapaszkodik az előadás szigorúbb szervezettségébe. A *Prelüd* az utazástoposzt tagadó („Vonatok állnak”...) indítása utóbb a testiség és szexualitás jelképként funkcionáló nyelviségébe csap át, a vers kezdete nem sejteti, hova fut majd ki a beszéd, az átvezetés (a zenében a moduláció a fő- és a melléktéma között) már jelzi, miként fordul át a helyzetleírás a groteszk árnyalatait tartalmazó természetleírásba („S állnak pokolból felfelé nővő/ Jégcsapok éjlő obeliszkjeid”...) A *Rahmaninov zongorája* hasonló módszerrel él, belekomponálódik a történelem („Mindegy fehér vagy bosevik”), a zongora szintén a jelképek „honába” költözik, Rahmaninovnak éppen úgy lesz a zene a hazája, miként a száműzöttek számára az anyanyelv az igazi haza. Csakhogy a száműzetés és a zene furcsa viszonyt létesít egymással: ama bizonyos zongora azonos lenne a hazával, ahová (önmagát?) száműzte a vers címének hőse? Vagy a zongora a száműzetés helye, illetőleg: olyan hely, amelyben pusztán a zongora emlékeztet az egykorvoltra, a nyelvre, a költészetre, mindenre, amit a történelem megtámadott, s ami az egykorvolt helyére igyekszik? Ez az egykorvolt azonban *hiányával* van jelen a versben (s a vers által érzékeltetett történelemben), a művész találkozása a most külvilágával akár végzetessé is lehet, a máskor oly pompázatos színek a két alapszínre, a fehérre és a feketére egyszerűsödnek, melyek (paradox módon?) nem egymás ellentétei, inkább egymás tükörképei; mindkettő a balsors jelződése („Sötét a menny, fehér a sík”). „Te zongorádba száműzött” —hangzik az utolsó versszakban, semmiképpen nem feloldás- vagy kiengesztelésképpen. A művész nem veszti el egészen, ami a léthez és önnön lényegéhez fűzte, ez azonban már nem kínál teljes és harmónikus létet. A *Rahmaninov zongorájában*, más Baka/Pehotnij-versekhez hasonlóan, bukkanunk ambivalenciára: hiszen a zongora egyrészt asyluma a művésznek, nem pótolja, de helyettesíti az elveszített hazát; de mivel haza-funkciót tölt be, óhatatlanul kap olyan színezetet, mint amilyen az elhagyott hazát jellemzi. A pusztulás képeit nem enyhíti a távolodásé, hiszen az nem valódi, hanem kényszerű cselekvés (száműzetésbe térés); egyáltalában: a folyamatos történés megtagadatik a vers beszélőjétől és megszólítottjától. Az egyes versszakokban egymás után sorolt jelenések, leírás-törödékek, kifejtetlenül maradt (ám kifejtést nem igénylő) kijelentések között csak a beszélő sugalmazása teremt szorosabb kapcsolatot, marad így is „üres hely”, nincs minden kimondva, még csak érzékeltetve sincs minden. Az ismétlődő sorok („Hó és üszök, hó és üszök”) mintha zenei kifejezéssel élve a főtémát adnák elő, amely egyfelől ismétlődik, a sorkezdetre visszaáll az alaphangnem, ugyanakkor másfelől a főtémából kiinduló melléktémák a dolgok természeténél fogva eltérőek, noha nyomokban egymásra és a főtémára utalnak vissza. A hó, a fehér, a száműzött, a zongora „dallammá” (motívumsorrá) állnak össze, melyek különféle hangnembben csendülnek föl, társult hangokkal, ellenben a versbe rejtett anagrammák egy mélyszerkezeti törekvéssel ajándékoznak meg. Ilyen a hó (ho) hangkapcsolat előfordulása az *Oroszthonban*, a *Hollócsőrben*, a *Honvágyban*, mely szavak kulcspozícióhoz jutnak, s azáltal, hogy fonikus kapcsolatba lépnek egymással, a történet egészén belül az egészet kiegészítő történetet alkotnak. Az *üszök*, a *száműzött*, a *vodkabűz* (ez ismétlődik), *tűz* esetében az előzőhöz hasonló állítható, a hangcsoportok ismétlésével még hangsúlyosabbá válik a szó mögött elbúvó, a szóba rejtett szó. Mindezt a rímeléssel támaszthatjuk alá, mely részint a zeneiséget (az eufóniát) hívja elő, részint a *száműzött* helyzetére mutat rá. A magánhangzók rendjének szervezése, a rend felforgatása ugyan csak felhívja magára figyelmet, *tüllök-tükrök* hasonló helyzetű hangzói, az *örökre-ellőkött* hangzómegfordítása éppen úgy a csak belülről szemrevételelezhető megszerkesztettségre lát-

szik utalni, mint az alliterációk beszédessége (Bóklászva–billentyűk, Megfagy–megég, Vadvodkabűz). S ahol a zene mintha túlsordulna, apró kizökkenés zavarja meg a könnyednek hitt dallamot: „Megfagy megég az ujjad és/ Elvérzik közben Puskin is”.

A hibátlanul gördülő jambusok, a többnyire a dallamot szolgáló rímek arra szolgálnak, hogy elfedjék a pusztulás, a honvesztés traumáját. A külső forma ilyen módon szemben áll a belsővel, az eufóniát rejtő képek a rettenetes táj leírásával. De éppen ebben a feszültségben lelhető meg az előadás ereje; egy megidézett, jól ismert muzsikussorsának újraalkotása (a tudott életrajzi adatok szabad felhasználása) mintegy elemeli a verstárgyat konkrét vonatkozásától, s akár egy történelmi pillanatot (a muzsikust indul a száműzetésbe), akár a történelemmel szembekeverülő művész drámájaként értelmezzük a verset, mindenképpen a zeneiségnek megfelelően akaró kifejezési szint ütköztethető a tartalmi szinttel, amely a Pehotnij-versek történelemszemléletét, egy/az Orosz-hon-történetet közvetíti, a nem-múló történetet, melyet a vers(ek) grammatikai jelen ideje tanúsít, és melyben talán ott lelhető a leginkább szívbe markoló kétség: kinek a története, drámája zajlik voltaképpen? Adott esetben Rahmaninové, az orosz művészné, aki elhagyni kényszerült hazáját, melynek zeneszerzői tevékenységét szentelte, Oroszországgé, amely arra kényszerült, hogy a száműzetésbe taszítsa számos művész-gyermekét, vagy azé a Sztyepan Pehotnijé, akinek az lett (volna) a feladata, hogy Baka István számára föllelje azt az Oroszországot, amely nem rabok hona, hanem költők hona. Ennek révén kapcsolódik a *Rahmaninov zongorája* a többi Pehotnij-vershez, melyek a múlt és a jelen, a mitológikusan fölfogott és a hétköznapi helyszínek között világtároló bolyongás értelmét keresik, azt a módot és esélyt, amely a létezés iszonyú felszíne mögé hatolva, képes fölfedezni és a magáévá birtokolni a szeretett nyelven (a történelem folyamán oly sokszor csak fojtottan) megszólaltatható irodalmat, művelődést. Ez a „belső” keresés, a zongorába száműzés „heroizmusa” hozza elő az emlékezetből az orosz műveltség századait, Puskintól Bulgakovig és tovább, Rahmaninov muzsikusként vonul a sorban, az orosz egyházi zene feldolgozásának képviselőjében.

Ez utóbbi ugyan nem kerül elő, ám a Rahmaninov-portrénak szerves része. Mert az ugyan továbbra sem állítható, hogy a zenetörténet orosz muzsikusa lenne a Pehotnij-vers főszereplője, de az sem merülhet feledésbe, hogy éppen az ő romantikus (a régi virtuózokra emlékeztető) személyiségét szemelte ki Pehotnij arra, hogy a művész-száműzött sorsátörténetét példázza. Hogy Baka István zenei műveltségét mennyire vonhatjuk be ebbe a történetbe, számomra kétséges: annyi azért megkockáztatható, hogy Schumanntól Liszt Ferencig és Mahlerig az érett meg a későromantika zeneszerzői, zenedarabjai kérnek és kapnak helyet ebben a költészetben, Mahler személyében és zenéjében azé a modernségé, mely utolsónak tölti ki a Richard Wagner után még megmaradt (zenei) teret, nemcsak a heidelbergi romantikához (*A fiú csodakürtje* című, Arnim és Brentano által összegyűjtött népköltési gyűjteményéhez, melyből Mahler szemlélgetett) fűződik Mahler múlt-teremtése, hanem mindenekelőtt azokban a nagy szimfónikus formákban lelhető meg kompozíciós elképzeléseinek adekvát formáját, amelyek a bécsi klasszicizmus alapvetését követőleg előbb Schubert, még inkább Schumann szimfóniáiban jutottak új alakhoz, hogy ezt követőleg Liszt Ferenc programzenéjében közelítsen a századvég zenéjéhez. Ebben a sorban utóvédként, Mahlerrel szinte egy időben Rahmaninov is kísérletezik (Csajkovszkij ötödik és hatodik szimfóniájától érintetten) különböző zenekari műfajokkal, például kóruszsimfóniával (a Poe versére írott *Harangokkal*), mintegy fel-, részben megújítván a romantika idevágó törekvéseit. Baka István versbe foglalt zenei „tudása”, zenefelfogása – ha köz-

vetetten is – ebben az értelemben olvasható bele a Rahmaninov emlékének szentelt verseibe, mindamelllett, hogy megkonstruálódik egy jellegzetesnek bemutatott művész-létezés, a száműzetés, amely (messze nem „egyébként”) a XIX. századiaké is, Herzentől Brodskijig, nem is szólva a belső száműzöttekről: Ragyiscsevtől Szolzsenyicinig, Salamovig. S ha régimódián romantikusnak talán nem minősíthetjük, némi iróniával „regényes”-nek talán mégis. Ennek megjelenítéséhez azonban egy nem kevésbé „regényes” figura volt szükséges: eképpen találtak „egymásra” Baka István és Sztyepán Pehotnij, egyik sem a másik felettes énjére, nem teljesen helyettesítő áldozatára vagy nem-énjére, de olyan alakra, aki rendelkezik az orosz művelődés beható és bensőséges ismeretével, megszólaltatván azt az orosz költőt, aki – ha magyarul írt volna verset – ezeket a verseket és így írta volna meg, ezeknek a művészeknek, íróknak, költőknek emlékezetéből alkotta (volna) meg a saját textusait.

A beszédes című *Előadás után* Fjodor Ivanovics Saljapin (1873-1938) orosz énekes életéből egyetlen epizódot ragad ki, azt helyezi az 1917-es események közé, egy mellékes helyszín látszólag mellékes szereplőjének mellékes epizódját. Amely természetesen a Világsház egy fontos reprezentánsának lényeges története. Az epizódba, a történetbe elválaszthatatlanul beépül egy irodalmi (és zenei) mű, a Friedrich Schiller drámájából készült Verdi-opera, a *Don Carlos* (azt majd színháztörténészek derítik ki, hogy az adott napon az adott színházban az adott énekes az operának olasz – *Don Carlo* – változatában, netán a franciában szerepelt). Ami ennél fontosabb, hogy a mindent felforgató történetek nem kímélik a műzsák lakhelyeit sem, betörnek az Operába, ahol éppen a szabadság erőinek összefogásáról (vö. Carlos és Posa úgynevezett szabadság-duettjét), a király-apa végtelen magánosságáról, az inkvizíció fundamentalizmusáról, szerelmi konfliktusokról énekelnek. Egyszóval a XIX-XX. század „megoldatlan” problémáiról, még hozzá historizáló díszletek és jelmezek között. Csakhogy Pehotnij az egykori események nyomába ered, tudni szeretné, mi rejtőzik a felszín alatt, személyes művész-sors, történelem hogyan játszanak egybe, folytatódik-e az utcán a történelem, amely abahagyatja az előadást; hol ilyenkor a művész helye, biztosítatik-e a művész számára hely; miképpen néz szembe a művész, szembenéz-e azzal, ami történt. Vagy csupán menekül, úgy, ahogy van, Fülöp királyként, jelmezben (azaz zsarnok királyként, féltékeny, fiát feláldozó atyaként), a színpadi konfliktus megoldható-e, megoldódik-e az utcán? Egyáltalában: mi történik? Ismét a kérdés: mi utánoz mit? A színház az életet? Vagy az élet a színházat?

Saljapin megnevezése látszólag félreérthetlenné teszi, hogy a zenés színház egy emblematisz művészből kiindulva egymásra olvasódik a történelem és egy színmű/opera értelmezési öröksége, ezzel együtt, ettől elválaszthatatlanul egy újraértett, átíródó, más irányba tartó hagyomány; fölcserélődnek a helyszínek: a XVI. század végének cselekménye ismét alakot kap, immár nem a színpadon (melytől megfosztódik), hanem az utcán, vagy fogalmazhatnánk olyképpen is: ami a színpadon elkezdődött, az utcán folytatódik, az énekes hangja helyébe, de egy kissé az ő hangján (vagy az ő hangját utánozva), a színpadi kellékekből szó szerint fegyvert kovácsolva, új műfaj születik: „Az utcák operája”. Kissé eltávolodva a vers szövegétől, egyfelől olyan intertextuális háló szövődésének lehetünk a tanúi, amely visszaigazolhatja Pehotnij bensőséges és széleskörű irodalom/zenetörténet-ismeretét, másfelől innen még messzebből szemlélve a vers körül alakuló irodalom/zene/művelődéstörténetet, egy váratlanul felbukkanó történelem- és mentalitás-értelmezés kibontakozásáról értesülhetünk.

Elsőnek talán arról érdemes szót ejteni, hogy színpadi játékot megakasztó, azt egy történelmi jelenet, eseménysor realitásába vetítő, ezáltal látszat és „valóság” összefüggéseit feltá-

ró elképzelések színpadi alkotásban elgondolása (a „metaszínház”, a színház a színházban egy szélsőséges példajaként) annak a századfordulónak problémakörébe illeszkedik, amelynek szerzői a képzeleti (színházi) és a tapasztalati valóságból származó létfelfogás konfliktusait vitték színpadra. Ezúttal Arthur Schnitzler *Der grüne Kakadu* (1899, A zöld kakadu) című egyfelvonásosára utalok. A címben említett vendégfogadó ad helyet az arisztokraták és a felbérelt színészek különös-furcsa játékának; ám 1789. július 14-én ez a játék az utcán folytatódik, az utcai események törnek be a Zöld kakaduba, hol eleinte még csak játékként képzelik, hogy kitört a forradalom, a játék valóságára a leszámolás döbbsenti rá az arisztokratákat. A játék és a „valóság” határai elmosódnak, a szép látszathoz a történelem a véres valóság színházát hozza létre.

A följebbi fejtegetéshez illeszttem az *Előadás után* (Poszle szpektakla) két sorát: „Félbeszakadt az az előadás/ Az utcák operája hangosabb lett”. Találgatok a továbbiakban; a többszörös zárójeles orosz címben a spektakulum rejlik, a látványosság (Spektakel), míg az előadás inkább a már megtörténtre vonatkozatható. A látványosság kevesebb, mint az előadás, mivel az utóbbi első jelentésben a színházi eseményre utal, ám több is, mivel ami az utcán történik, szintén előadás, látványosabb, mint a szemlélésnek kitett történet, a megkezdett mű más eszközökkel való kiteljesítése. Folytassuk közvetlenül Saljapinnal. A *Don Carlos* (Don Carlo) Fülöp királya Saljapin parádés szerepe volt, tragikai készsége vitte diadalra, miként a *Borisz Godunov*-ban az uralkodó vagy Rimszkij-Korszakov kevesektől értett *A pszkovi lány* (Pszkovi-tyanka) című operájában IV. Iván cáriját. Az orosz közönség számára feltehetőleg a Verdi-opera némi többletjelentéssel is rendelkezhetett. Schiller színművét 1848-ban Dosztojevszkij testvére, Mihail Mihailovics Dosztojevszkij (1820-1864) ültette át oroszra. A meghatározó jelentőségűvé vált Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij a *Karamazov-testvérek* egyik kulcsjelentében szerepeltette a színmű és az opera egyik szereplőjét, a főinkvizítort, a Nagy inkvizítor-poéma, a kételkedő-vívódó értelmiségi, Iván Karamazov elbeszélésében, a regénnyel együtt, illetőleg a regényből kikülönülve készítette az orosz bölcselő-írókat arra, hogy szembesüljenek a poéma megfogalmazta kérdésekkel. Rövidebbre fogva: Schiller orosz irodalmi „kARRIER”-je mellett külön a *Don Carlos* orosz irodalmi/regényi értelmezése, kiváltképpen Dosztojevszkij regényrészlete nyomán az orosz gondolkodástörténet vitatémája lett, mindenképpen belejátszik (vagy belejátszhat) az opera rendezői/szereplői értelmezéseibe. Talán ettől sem függetleníthető teljesen a Pehotnij-vers egyik versszaka, amely azonban további kérdések feltételére készíthető az olvasót:

*Talán szuronyt szegezve lenne jó  
Rohanni basszus-hangú ágyúszóra?  
Inkább Fülöp s az inkvizíció  
Mint Posa márki uljanovi póza.*

A történelmi eseményeket megidéző Pehotnij töprengéseiben kísérli meg a rekonstrukciót, a történelmi távlatból teszi mérlegre az esélyeket, a cselekvések lehetőségeit és célszerűségét. Ami fontos: nem állít. Kérdez. Mintha belső monológja vetülne ki. A basszus-hangú ágyúszó a továbbiakban említett két szereplő, Fülöp király és az inkvizítor hangját erősítik föl (miként egy későbbi verssorban: „Ágyúk a basszusánál öblösebbek...”); s ebben a hangzavarban kuszálódnak össze a szerepek. Akár a színmű, akár a libretto, akár a zene közvetlen üzenetére hagyatkozunk, Posa márki szólaltatja meg az elnyomott Flandria hangját, bírná rá

jó barátját, az infánst, kérje Flandriába küldését, majd áldozza föl önmagát barátját, Don Carlost mentendő. Ezzel szemben a színmű- és az operatörténet különlegesen félelmetes jelene Fülöp és az inkvizitor kettőse, melynek eredménye majd Carlos átadása az inkvizíciónak. Ekkorra már Fülöp meggyilkoltatta Posát, Schiller színművében Posa így jellemzi önmagát: „Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit” (Az egész emberiség küldötte/követe): majd Fülöp király előtt eképpen mutatkozik be: „Das Jahrhundert/ ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe/ ein Bürger derer, welche kommen werden” (Az évszázad nem ért meg eszményeimnek. Olyan/ polgárként élek, akik jönni fognak). Az ideávilág üzenetét tolmácsoló Posa lép elének, aki szerény magabiztossággal nyeri meg magának a magányos és gőgös uralkodót, s aki eszményeit úgy hirdeti, hogy azok jövőbeli bekövetkezéséről semmi kétsége nem támad. Ez vezet arra, hogy az uralkodótól ne csak a gondolat szabadságát kérje, hanem az uralkodói feladatokat így jelölje meg:

Wenn aus dem Graube wieder auferstehet  
die Römerwallung, Nationenstolz,  
das Vaterland in jedem Bürger prangt,  
dem Vaterlande jeder Bürger stirbt,  
dass Sire – wenn sie zum glücklichschen der Welt  
ihre eignes Volk gemacht – dann müssen sie, dann ist  
es ihre Pflicht, die Welt zu unterwerfen

Ha a szívekben újra buzdul a  
Nemzeti érzés, Róma büszkesége,  
Polgáraiban virul a haza,  
S ha meghal, a hazáért hal a polgár,  
Akkor, Sire, ha országát a világon  
Legboldogabbá tette, – majd megéri  
Nagy terve – és kötelessége lesz az,  
Hogy meghódítsa az egész világot.

(Vas István ford.)

Posa márki népboldogító javaslatait úgy kerekíti ki, hogy a javaslatok teljesülését követőleg Fülöpnek meg kell hódítania a világot, az 'unterwerfen' azonban azt is jelenti, hogy alávet, meghódoltat. Ez ugyan nincs összhangban azzal a tervvel, miszerint Carlosnak a szabadság ígéretével kellene lecsillapítania a jogait követelő Flandriát, Fülöp viszont Alba herceget bízta meg, hogy meghódoltassa a lázongó tartományt. Posa *valamennyi* megnyilatkozását összeolvasva olyan „ideális” személyiség alakja bontakozik ki előttünk, aki összeegyeztethetőnek tartja a gondolkodás fölsszabadtását, a felülről érkező reformokat, a népezület olyan átalakítását, mely a király sugalmazásai szerint történik, kissé szabadra eresztve a képezetet, írhatnók azt is, hogy a népet akár akarata ellenére rászorítani a római erkölcsre, a boldogságra, a hazaszeretetre, a hazáért való dicső és szép halálra. Egyszóval a jövőről álmodozó Posában Fülöp király szövetségesére lelhetne, ha még ily elgondolásoktól sem rettegének főúri hívei, arról nem is szólva, hogy Posa szabadsága látszólagos, hiszen az inkvizíció minden lépését követi, ellenőrzi. S bár az operában ezek a „felhangok” nem színesítik Posa jellemét, az említett szabadságkettős jegyében, majd búcsújában fénylik föl jelleme, s a Don Carlos-színrevitelek szintén mellőzik az általam állítottakat, az *Előadás után* fényében aligha túlságosan kockázatos ebben a vonzaskörben látni az ellentmondásosnak tűnő sorokat: Posa és Uljanov összelátását, Posa monológjaiban a jelen terrorát a jövő képeiből elfedni kívánó diktátori póz feltárulását. Állításomhoz igen messziről hozok érveket. Míg a *Don Carlos* (és Goethe: *Egmontja*) a francia forradalom előtt született, s a távoli Birodalom zsarnokságából kitörni akaró tartomány küzdelmét tematizálja, előtérben a szabadság reprezentánsával, Goethe velencei epigrammái már a francia forradalom kitörése után születtek, az egyik arról elmélkedik, II. József halála után II. Lipót mit akar, az egyesek szerint „akarata ellenére forradalmár” József hatalmas íróasztala mellől kigondolt reformjaival alakította volna át birodal-

mát, Németalföldtől Magyarorszáig elégedetlenkedtek országai. Vajon mit fog az új uralkodó tenni? – aggodalmaskodik a kétsoros vers. Ezt egy másik kétsoros követi: feszítések kelesztre valamennyi rajongót harminc esztendőskorában, csaló lesz a kópé (Kreuzigen sollte man jeglichen Schwärmer im dreissigsten Jahre, / Kennt er nur einmal die Welt; wird der Betrogne der Schelm). Amennyiben kilép a rajongó a világba, megismerteti a világgal szavait, gondolatait, a rajongásból tett lesz. A következő epigramma szerint Franciaország példát adott nekünk, nem azért, hogy utánozni kívánjuk, csupán figyeljetelek és jól szívleljétek meg, (Frankreich hat uns ein Beispiel gegeben, nicht dass wir es wünschen/ Nachzuahmen, allein merkt, und beherzigt es wohl.) Folytathatnám az igen csak „aktuálpolitikai” epigrammák ismertetését, az egyikben bolondos/féktelen időket emleget Goethe (tolle Zeiten), a másikban visszatér a rajongókra, akik a szellem pecsétjét nyomják az értelmetlenségre és a hazugságra. Annyi összegezhető, hogy Goethe megriadt a (nép)szabadság rajongó hirdetőitől, s ha Krisztus példáját emlegette is (30 éves korában lépett a nyilvánosság elé, Lukács 3, 23), a francia forradalom eseményeire reagált, egyelőre epigrammákban, utóbb más műfajokban. A rajongók a jövőt célozzák, hogy a jelenbeli tevékenykedésre homály boruljon. Azt magam is úgy gondolom, hogy túlságosan merész volna Schiller drámájának idézett részletét, Goethe velencei epigrammáinak egyikét-másikat, valamint az *Előadás után* című verset egybeolvasni, összelátni, azt viszont messze nem tartom elképzelhetetlennek, hogy egy eszmetörténeti sorban egymáshoz viszonyítsam. Posa márki uljanovi póza nem (Posa-póza!) Schiller drámájából, kiváltképpen nem Verdi operájából (sem a librettóból, sem a zenéből) nem nő ki, Goethe epigrammája szövetszerűen nem tűnik föl sem a közelebbi, sem a távolabbi láthatáron. Viszont talán védhető az álláspont, melyet Borgestől kölcsönözök: Kafka megteremti a maga elődeit, bizonyos egymástól távoli szövegek akképp „rokonulhatnak”, hogy egy textus létrehoz egy olyan együttest, amely visszafelé érvényesíti a maga kontextus-alkotó potenciálját. Ilyen értelemben talán nem róható föl a „túl-interpretálás” vétke (ez alól az erről értekező Umberto Eco-tól is várható fölmentés). Annál is inkább, mivel a vers egy másik helyén a történelmet értetlenül szemlélő művész, valamint az ugyancsak ebben az értetlenségben szenvedő jelenkor alkot egy (egymást kiegészítő) párt.

*Saljapin aznap mint atya és király  
Don Carlosszal leszámolt volna végleg  
De közbeszólt egy véresebb vizálya  
Mit ő nem értett meg és ma más sem ért meg.*

Ideérthető, ami részint a vers kettős (vagy hármas) szintjéről megfogalmaztatott, a művészi, a színházi, a történelemé. Csakhogy a történelemé is kettős: a XVI. században játszódó operacselekmény, amely szintén a hatalomért folyó küzdelmet, eszmény és realitás összecsapását beszéli el, olyan színjátékot, amelyből kényszerűen kell kilépnie a művésznek, valamint a külső esemény szintje, amelyet sem a szemtanú, sem az utókor nem képes (nem mer?) értelmezni. Jóllehet a menekülés éppen úgy felfogható értelmezésnek, mint az esemény értelmezésén támadt kétség, amely nem hagy helyet az igényelt bizonyosságnak. Tehát: Saljapin, a művész számolna le az opera szereplőjével? Saljapin, az operában atya és király? A sokat emlegetett írófunkció helyébe nem gondolható el a színész/operaénekes funkció? És végleg? Hiszen a színész azért lehet Camus abszurd éthosának hőse, mivel munkája sziszifhoszi! Amint bevégezte a színjátékot, másnap kezdheti elölről. Végleg? A színmű/ope-



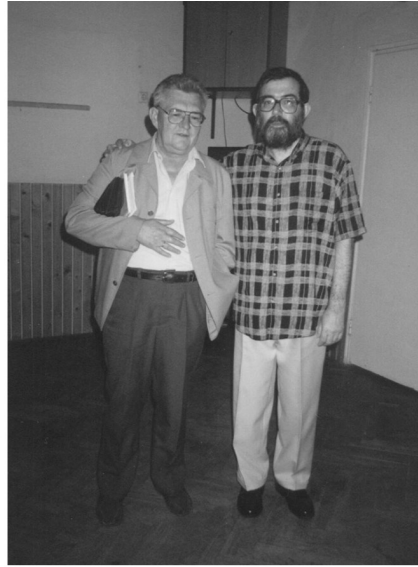
ra cselekménye szerint az atya és király átadja az inkvizíciónak egyetlen örökösét, utódját. Csakhogy a sziszifoszi (színész-)lét megszakadt, Carlos „Ödipusz-komplexus”-ának is egyelőre(?) vége, a világban, künn nem festék, hanem (igazi) vér folyik. Fülöp király, egy régi kor embere, ezt nem értheti, de nem érti a művészetnek, kizárólag a művészetnek elkötelezett Saljapin; és több mint fél évszázad után az orosz változásokban nem ismeretlenként tévelygő Pehotnij mintha ott tartana, ahol Saljapin tartott az események megítélésében. S ha Posa márki uljanovi pózban ágál, ideértve (ezúttal) Goethe epigrammáját a rajongókról, az akaratuk ellenére és akarattal forradalmárokról, a polgárokról, akik majd jönni fognak, megfordítható a vers „tézis”-e; Uljanov esetleg pózt kölcsönzött Posa márkitól, az unterwerfen valamennyi lehetséges jelentésének szellemében.

Az általam egyáltalában nem ötletszerűen kiválasztott Pehotnij-versektől nem szükséges és nem is produktív számon kérni az adatbeli egyezéseket a művészlexikonok életrajzi adataival. Ugyanis az ezektől való tartózkodás szabadította föl a versek beszélőjét: így nyílt módja, hogy az adatok mögé tekinthessen, s föltárja azt, amit akár a megidézett művészek önéletrajzai, akár az ezeket figyelembe vevő kutatás elfedtek. Ezeknek a verseknek rétegzettség, kapcsolódása a modernitás korábbi fázisához egyben lehetővé tette egymástól eltérő modernitások összeolvasását. A századfordulós modernség nem egy reprezentánsának reagálása a romantikára (Rahmaninovnál nem pusztán a nemzeti romantikára, Saljapin Mephisto vagy Don Quijote alakítását idézve a groteszkre érzékeny romantikára) eredményezte, hogy a művész-egzisztencia többszörös fénytörésben legyen szemlélhetővé. A látszatot színre állító művészet szembesül a történelemmel, a rekonstruált kortársival és a megélt, e megélésben fikcionált jelenkorival. Ennek a megéltnek fikcionálása nyilatkozott meg Baka István gesztusában: a szólást átengedte önnön személyére emlékeztető „fiktív én”-jének, ez a „fiktív én” talált vissza az orosz művészetbe, amelyet versekkel értelmezett újra. Pehotnij versekkel teleírt füzetei egy orosz-magyar kulturális rokonulásról hoznak hírt, nem felejtve, még kevésbé felejtetve, hogy elhallgatások, célzások, utalások ellenére a címzett az a magyar olvasó, aki hajlandó részt venni ebben a meglepetésekkel tarkított orosz-magyar irodalmi kalandban. A Pehotnij-füzetek egy olyan víziót közvetítenek, amelyek ugyan az orosz irodalomból, zenéből, fikcionált hétköznapokból építkeznek, ám távolabbi, a világirodalomba, az egyetemes kultúrába vezető utat is felnyitják.

Hiszen mi más mozgatná a költőt, mint a feladat, Hermann Broch szavával szólva: a világ állandó – költői – újra megalkotása. Ebben az értelemben idézek két magyar költőt, a *Nyugat* 1918-as évfolyamának elejéről. Két versrészletet, amely Borges szellemében akár a bemutatott két Pehotnij-szöveg előzménye is lehetne. A *Krónikás ének 1918-ból* Ady Endréje emígy üzen: „Bűnösök és jók egyként keserülnek.” Babits Mihály versrészlete mintha tematikailag is a *Prelüd* meg a *Rahmaninov zongorája* felé mutatna:

*„Idegenek közt! – és kedveseinket Isten tudja már, hol,  
hol viszi és hova viszi a vonat, mely lökdösődve ráng  
a téli mezőkön – mily fagyos mezőkre rángatja és milyen  
célok szerint – kinek a céljai szerint – mert rabok  
vagyunk valamennyien...”*

Ilyeténképpen Baka István–Sztyeapan Pehotnij szövegei részt kérnek és kapnak az általuk is létre hozott szövegegyüttesben, a magyar és a nem magyar nyelvű irodalmak univerzumában.



**HÁZI SZINPAD**

Baka István:  
**A korinthuszi menyasszony**

szomszédjáték

Bemutató: 1998. január 22-én  
a Magyar Kulturális Napján,  
a Zalaegerszegi Művelődési Tanács rendezésében.

**Lány: Jurina Beáta**

**Vendég: Baj László**

**Anya: Bárdos Margit**

**Kamasz: Kiss J. Csaba**

**Százados: György János**

---

Játszó: Merő Béla

Jelműz: Szóka Júlia

Zene: Hervéthy Karoly

Rendezőasszisztens: Szűcs István

---

**Rendező: Merő Béla**