

Ezzel a „Titoktalannal” – a Semmivel – zárul Baka búcsúja, amivel most már meztelen arccal, kedves maszkjai nélkül kényszerül szembenézni, s amihez képest Yorick pokla, a földi pokol (a politika) merő banalitás csupán. Baka a szenvedések ellenére mindvégig megőrzött öntudat utolsó éveiben megdőbbentő erejű verseket hozott létre.

(*Post scriptum*) Azt hiszem, Baka-Yoricknak megkésett vigasztalásul szolgálhatnának Weöres Sándor sorai, akit szintén a gnosztikusok kései tanítványának lehetne nevezni: „Ha pokolra jutsz, legmélyére téj: / az már a menny. Mert minden körbeér (*A fogak tornáca*).

IRODALOM

Fried István: Baka István hetvenkedő katonája (a tragikus Hány János). *Jelenkor*, 1995. 6. sz.

Rába György: Sátán és Isten foglya (Baka István: *Tájkép fohással*). *Holmi*, 1997. 2. sz.

Füzi László: A költő titkai. Töredékek Baka Istvánról. *Kalligram*, 1997. 4. sz.
Lator László: Utószó. In *Kormos István és Baka István versei*. Magyar Költészet Kincsestára. Budapest, 1998, Unikornis Kiadó.

M. Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, 1982, Gondolat Kiadó.

D. Sz. Lihacsov – A. M. Pancsenko: „*Szmehovoj mir*” *Drevnyej Ruszi*. Leningrád, 1976.

Szimbólumtár. Szerk. Pál József és Újvári Edit. Budapest, 1997, Balassi kiadó.

1998

BAKA ISTVÁN „OROSZVERSE”

(Sztyepan Pehotnij testamentuma)

Valóban olyan voltál
mint egy:
oroszsvers. Magad fordítottad.
Le.

(Tolnai Ottó: *In memoriam Baka István*)

Baka István életművében a *Sztyepan Pehotnij*-ciklust a kritika általában a szerepvers egy minőségileg újabb és bonyolultabb megjelenési formájának tartja. A ciklus elemzői a Pehotnij-versek előzményének tekintették többek között a Széchenyi emlékének szentelt *Döblinget*, a *Liszt Ferenc éjszakáit* és a *Yorick monológjait*. E ciklus azonban Baka kései költészetében jóval összetettebb problémákat vet fel, mint a szerep és a maszk kérdése, mivel egy olyan komplex versvilág- és nyelvteremtő aktuussal van dolgunk, amely csak a felszínen mutat hasonlóságokat Weöres Sándor *Psychéjével*, valamint Kovács András Ferenc és Bogdán László szerepverseivel. Ennek a versvilágteremtésnek természetesen tetten érhetőek mind poétikai, mind kultúrtörténeti és életrajzi aspektusai, melyek szervesen egymásba fonódnak, létrehozva a „oroszsverset” a XX. századvégi magyar irodalomban, s egyúttal kitágítva Baka költői horizontját, melynek köszönhetően lírájában átértelmeződik a magyar „sorsvers” hagyománya, a saját és idegen, az egyéni és egyetemes fikciója keretében.

A névadás: saját és idegen

A *Sztyepan Pehotnij* „oroszs név” Baka István nevének kissé félresikeredett orosz fordítása. A „baka” szó jelentése oroszul: *pehotynyec*; a *pehotnij* pedig melléknév – magyarul: „gyalog, gyalogos”,

amely olyan összetételekben használatos, mint például a „gyalogezred” (*pehotnij polk*). Ha az orosz névképzés szabályainak megfelelően adott volna Baka lírai hősének nevet, úgy a „*Pehotjinszkij*” lett volna talán a leginkább megfelelő változat. Mindez persze nem igazán érinti a versek lényegét, ám a fikció egésze szempontjából nagyon is lényeges ez a kérdés. Baka számára a névadásnál az volt a fontos, hogy az *idegen* név egyben a *sajátja* is legyen, tehát legyen orosz, de hangozzék kissé idegenül, vagyis egy olyan oroszul tudó külföldi szájából, akinek megbocsátható az orosz névadás szabályai elleni vétség. Ily módon a hibás, hevenyészett fordítás is része a ciklus egészét szervező idegen-saját antinómiájának. Hasonló a helyzet a verscímekekkel. Az orosz alcimekben is található néhány kisebb-nagyobb hiba, „idegen akcentus” (például Az alászállás a moszkvai metróba nem „Sznyiszhozgyenyije v moszkovszkoje metro”, hanem helyesen – ahogy Jurij Guszev „lefordította” – „Szpuszkajasz” v moszkovszkoje metro”. A verscímekek egy része „saját” (a ciklus első részét például korábbi verseiből állította össze), míg más részük „idegen”, ezeket az orosz (és ukrán) irodalomból vette át (például az *Almatlanság* és *Szentpéterváron újra* – Mandelstam, *A tengerhez*, *Téli út* – Puskin, *Testamentum* – Sevcenko). A magyar cím alatti orosz verscímekek eleve az olvasó megtevesztésére szolgálnak, miután olyan látszatot keltenek, mintha *fordítást* olvasnánk; vagyis Sztjepan Pehotnij idegen költő, a versek „orosz versek”, melyeket itt és most olvashatunk először magyarul. Különben a későbbiekben az Arszenyij Tarkovszkij emlékének szentelt *Orosz szonettek* (1994) című verse lábjegyzetében maga Baka ad kulcsot a *Sztjepan Pehotnij-ciklus* világához. Miután közli, hogy Tarkovszkij 1989-ben meghalt, a következőket írja: „ezek a versek csak fordításban léteznek”. Vagyis Tolnai Ottót parafrazeálva: „magát fordította le”. Lényegében a Baka által megírt, lefordított és megélt „oroszversben” az idegen és saját között már nincs határ, a „fordításhoz” nem szükséges eredeti szöveg, a két kultúra szervesen egymásra épül, és ahogy a fordító szinte bekebelezi az idegen szöveget, úgy szívja magába az „idegen” szöveg a fordító „eredeti” alkotásait.

Első füzet. Az orosz „kozmosz”

A ciklus első füzetét Baka korábban írt öt verséből állította össze. Ezek a versek teremtik meg a kötet általános hangvételét, ágyazzák be az orosz témát Baka versvilágába. Egyébként a *Sztjepan Pehotnij-ciklus*ban megfigyelhető egy fentről lefelé irányuló mozgás. Míg az *Első füzet* versei az ég, a felhők és a hold alkotta kozmoszból, szimbolikusan a mennyből a pokolra, a banalitás világába való *alászállást* modellálják, addig a *Második füzet* az orosz „kisvilág” irodalmi és szubkulturális *locusát* hívja életre, a *Harmadik füzet* verseiben pedig a széthullás és a pusztulás, valamint a földi pokol képei az uralkodóak. A nyitó vers, a *Raszkolnyikov éjszakái* Dosztojevskij- és Puskin-ihletésű metaforái a pétervári éjszaka képeiben meszterien keverik össze a fent (csillagok) és a lent (a kocsmalárma) között mozgó, körvonalait végképp elvesztett világ torz jelenségeit. Különben a fent és lent felcserélése, egymásra vetítése a művészetben általában a válságkorszakokra jellemző sajátosság. Az *Első füzet* versei is az orosz századforduló (főként a szimbolizmus) költészetének hangulatára játszanak rá. Az sem véletlen, hogy a záró versben (*Hodaszevics Párizsban*) a „szenny” és a „menny” egymásra rímeltetésével végképp felcserélődik a fent és a lent, s a világvége-szituáció egyben az irodalom, az írás végét is jelenti; a Baka által csupán közvetetten felidézett, dosztojevskij-karamazovi konklúzió – „ha nincs Isten, minden megengedett” relativizáló ereje lehetetlenné teszi mind a szuverén létet, mind az alkotást.

*E korszak semmitől sem ózdkodik
Rút katlanából ránk borult a szenny
Tedd le a tollad! Torkig ér a menny!*

Az *Első füzet* mind az öt verse tehát „éjszakai” vers, melyekben a hold és a csillagok képei az uralkodóak. Belőlük három életkép (*Raszkolnyikov éjszakái*, *Kutya*, *Hodaszevics Párizsban*), kettő pedig filmszerű (Andrej Tarkovszkij filmjei képi világára erőteljesen emlékeztető), apokaliptikus „tájkép”. Érdekes, hogy a *Kutya* című vers is, melyben nincsen néven nevezve egyetlen orosz realia sem,

csupán a cím utal Jeszenyin költeményére, éppen az éjszaka, a hold és a csillagok motívumaival kapcsolódik szervezen a füzet többi verséhez, sőt, mintegy realizálja az előző vers, a *Raszkolnyikov éjszakai* egyik metaforáját, melyben az éjszaka és a csillagok egy láncon tartott kutya képét idézik fel: „Az éjszaka, csillagait / Vonszolja, mintha láncra volna, / Előbotorkál...”

A *Rahmanyinov zongorájában* viszont már Baka költészetének központi motívuma, a kitaszítottság, száműzetés szervezi az apokaliptikus tájképet. Vörösmarty *Előszó* című verséből közismert „hó és halál” képei, az alliterációt, és vele együtt magasztosságukat elvesztve „hó és üszökké” transzformálódnak: a kihalt, apokaliptikus „orosz” tájban, a tűz és fagy kataklizmájától sújtottan, akár egy fekete-fehér filmben („Sötét a menny, fehér a sík / Mindegy fehérré vagy bolsevik”) játssza el Rahmanyinov zongoráján az orosz kultúra „történelem utáni” létét, kiüresedését: „Megfagy megég az ujjad és / Elvérzik közben Puskin is...” A szintén Rahmanyinov emlékének szentelt *Prelűd* a kihalt és néma vágányokon álló vonatokkal a balti szélben a végidők Oroszországát sejteti, ahol az átélt borzalmak után egyszerűen megszakad a történelem, megszűnik minden elevenség és mozgás, marad a stagnálás, hiszen „Idő többé nem léसन”. Végül a füzet utolsó versében, a *Hodaszevics Párizsban* címűben ábrázolódik a kiüresedett „orosz” kozmosznak megfelelő lelkiállapot: a *szorongás*. Ez a vers egyfelől „lefodítja” *Hodaszevics* Baka által magyarra átültetett: *Nézem – lenézem a világot* című versének egyes képeit, másfelől megelőlegezi olyan, későbbi saját verseit, mint *Az Apokalipszis szakácskönyvéből* és *A Jelenések könyvéből*. Az égbolt ebben a versben már „katrányszínű s klozettszagú”, tehát megtörtént az „alászállás”, a század betöltötte hivatását („Csukd be a század ablakát! Elég volt!”). Noha az *Első füzetben* a lírai én, Sztepan Pehotnij még közvetlenül nem szólal meg, viszont az „oroszsors” már elkezd működni, megteremtí az egy kozmoszt, melybe a *Második füzetben* már beléphet az „ismeretlen orosz költő”. Kialakul egy olyan versvilág, amely az orosz paradigmát egy általános (saját és idegen motívumokból ki-kevert) *fin de siècle*-érzületben teljesíti be.

Második füzet: az orosz „kisvilág”

A *Második füzet* verseiben a lírai én már felveszi Sztepan Pehotnij maszkját, az ő „hangján” szólal meg. Egyébként arról, aki beszél – nagyon keveset tudunk. A lírai hős fiktív életrajza vázlatos; periférián élő néhai orosz értelmiségi, aki némiképp elsajátította az orosz szubkultúra (a légerek) nyelvét, megszenvedte a szovjet köznapok durva valóságát, és megélt a valaha hatalmas erkölcsi erővel és tekintéllyel rendelkező orosz kultúra elsekélyesedését. Otthonatlannak és kitaszítottnak érzi magát hazájában, az üres ideológiai szimbólumok és lözongok által értelmetlenné tett világban. Voltaképpen Baka ciklusának lírai hőse nem más, mint az ábrázolt „oroszsors” benső hangja. Amit kifejez, nem annyira egyéni, mint inkább kollektív életérzés: a *Második füzet* versei a banális, kultúráját vesztett szovjet–orosz–magyar „kisvilág” életképei és szenvedéstörténete.

A *Második füzet* nyitó verse, a *Téli út* Puskin hasonló című versével polemizál. Míg Puskin lírai hőseit a holdfényben úszó, kissé kísérteties, behavazott, néma orosz táj a szerelemről való álmodozásra készíti, addig Baka „orosz” téli tája apokaliptikus, a vers központi metaforájában maga Oroszhon pedig egy bomló hullához hasonlít. A lírai hős, mint egy magyar szegénylegény, „lyukas csizmában”, amely átengedi a hólét (az oroszok télen *valenkit*, azaz halinacszimát hordanak), „lép be” a versbe, s álmodozás helyett a fagyhalál képe rémlik fel benne. Ez a „táj” – középpontjában a tűrő és beletörődő kisemberrel, valamint a hidegség, ridegség és otthonatlanság érzésével – határozza meg a további versek alaphangulatát. A *Hideg teremben hölgyek és urak* és az *Oroszország asszonyaihoz* című versekben színre lép az orosz „kisvilágban” a történelem, melyben a fent és lent ellentéte a magas és alacsony kultúra szembeállításában fejeződik ki. Az első vers kiélezett, direkt ellentétekre épülő képeiben (vérszag és parfüm, puskatus, szurony és drága bécsi zongora) az 1917-es februári forradalom utáni időszakot, a kultúrát elsöprő erőszakot idézi fel. Az orosz múlt sztereotípiái mint egy képes történelemkönyvben kelnek itt életre. Az *Oroszország asszonyaihoz* egy fontos vallásfilozófiai és kultúrtörténeti szimbólum, a női

princípium banalizálódásáról szól. A vers groteszk képeiben familiáris hangvételben már az októberi forradalom történelmi eseményei értelmeződnek át: a Bocskarjova-osztag által védett Téli Palota és az ideiglenes kormány miniszterelnökének, Kerenszkijnek a bolsevikok elől női ruhában menekülő figurája. A vers familiáris hangvétele nem véletlenül egy orosz szubkulturális műfajra, a csasztuskára emlékeztet, hiszen a szovjet hatalom éveiben benne szólalhatott csak meg, ha áttételesen is, a népi ellenállás hangja. A vers e műfajnak megfelelően csattanóval zárul, az „Örök Asszonyi” vulgáris dícséretével; egyébként a közismert, a szovjet nőkre férfiszerepet kényszerítő helyzetről elterjedt sztereotípiát szervezi: „Lapátos, köpködő, pufajkás / Menyecskéink volnának Éva / Lányai?” A negyedik vers, a *Leningrádi este* leginkább Majakovszkij *Éjszaka* című korai műve merész, fiziológiai metaforaláncát idézi meg. A leningrádi este torz, antropomorf és zoomorf, ahol „Egy égi száj jelmondatot bőfög: / Lenin-ikonosztáz a tér fölött...”. Tehát újra egy szovjet sztereotípiát, a magas kultúra és a vallás szimbolikájának behelyettesítése az ideológia profán szimbolikájával, a tömegkultúra szokványos, szériában gyártott vezérbábrólásával.

A *Sztyepan Pehotnij-ciklusban* az „oroszsvers” világ- és formateremtő elvei, illetve az eredetiséggel és az utánzással folytatott játék a *pastiche*-ra emlékeztet. A *pastiche* a zenében a leginkább elterjedt, különböző szerzők műveiből valamilyen szempontok szerinti változtatást jelenti, a képzőművészetben pedig a más művész stílusában készült, az eredeti látszatát keltő utánzást. A *pastiche*-t egyes irodalomtudósok (például Fredric Jameson) a posztmodern egyik jellegzetes eljárás módjának tartják mint az utánzás semleges gyakorlatát, amely nélkülözi a paródiában elrejtett hátsó gondolatot, elkülönül a szatirikus hatástól, és mentes a nevetéstől. A *pastiche*-ban, ahogy Jameson megállapítja, nem a történelmi múlt jelenik meg, hanem reprezentálja a múltból való sztereotípiáinkat. Bakának a Sztyepan Pehotnij-versekkel mintha hasonló célja lenne. A múlt – a távoli és közelmúlt – nem más, beleértve az orosz történelemből és kultúrából elősejlt magyar történelmet és életérzést is, mint életképek, idézettörödékek, lefordított és saját szövegszilánkok tarka keveréke, amely mintegy szimulákrumként funkcionál. Látszatvilágot és lát-

zatvalóságot hoz létre, melyet ugyanakkor fontos felidézni, hogy megértsük az idegen szenvedés tükrében saját kínjainkat is.

A *Második füzet* ötödik és hatodik verse szintén puskinsi szöveges motívumtörödékeket értelmez át. Mint ismeretes, *A tengerhez* címmel Puskin írt költeményt, Baka ugyanazon címen írt versében újból vele polemizál. Amíg az orosz költőnél a tenger csodálatra méltó, vad őselem, amely a parttalan szabadság szimbóluma, addig Baka „Jefordítja”, realizálja a puskinsi metaforát: a „népek tengere” kiüresedett szovjet lózungja lesz belőle. A tenger hullámozása a november hetedikén a dísztribün előtt elvonuló menetelők képében teljesedik be. Ily módon a tenger – vagyis „a szovjet népek tengere” – a rendszerbe való bezárttság szimbóluma, innen kitörni, „elpárologni” nem lehet, mert a kutyás határőr (általános emblémája a szocialista tábornak) elkéri a *dokumentet*. (Egyébként a *dokument* szó mint szovjetizmus került be a magyar nyelvbe a második világháború után.) A *szigetekre szánon* című versben a puskinsi Múza transzformációja megy végbe a szovjet kisvilágban, immár a 70-es évek szovjet díszletei között. A klasszikus versforma – szonett – és a versben ábrázolt világ banalitása között eleve éles ellentét feszül. A szovjet kisvilág kötelező tárgyi relikviái, a zötyögő trolibusz, a romlott scsi mindent átható szaga, a vodka, a halkonzerv és a piszkos lakás szolgálnak a szeretkezés hátteréül. Mindezek mellett a verset keretbe foglaló, a XIX. századi orosz irodalom hangulatára rájátszó kérdés – „A szigetekre szánon – jössz-e vélem?” – enyhén szólva nem egészen odaillő. Újból a fent és lent, a magas és alacsony kultúra közötti meg nem felelés az, ami a verset szervezi. A *Második füzet* utolsó három verse szintén életkép a szovjet köznapokból. A szovjet civilizációs és kultúra nagyságát propagandacélokba felmutatni hivatott három embléma áll a középpontjukban: a Vörös Nyíl, a Moszkva–Leningrád között közlekedő „szupergyors” vonat, a moszkvai metró, valamint a szovjet magas kultúrát szimbolizáló Nagyszínház. Az *In modo d'una marcia* verscím, benne az indulóval, Schumann *Esz-dúr zongoraötösének* tempójelzésével, a tipikus szovjet ünnep, a díszszemle banalitását idézi fel. Az örök értékek időtlenségét reprezentáló Schumann-kvintett szellemiségével szemben a reálíak, a *Pravda* és a *Trud* újságok „üres fecsegése”, a tribünről a népek in-

tegető szovjet gerontokrácia képviselőinek buta ábrázata egy olyan „örök jelent”, olyan történelmi és egzisztenciális zsákutcát testesítenek meg, amely eleve nem számol sem a múlttal, sem a jövővel. Ezzel a stagnálást kifejező képi világgal ellentétben a vers ritmusa az indulót imitálja, hangvétele s helyenként vulgáris szóhasználata pedig a városi dalokra, a szovjet bárdok, Viszockij és Galics verseire emlékeztet. A lírai hős a brezsnyevi (kádári?) pangás korszakának tipikus, az ideológiából kiábrándult értelmiségijének maszkjában lép színre. Miután kedvesét, Mását Moszkvába röpitette a Vörös Nyíl, Schumann zenéjével és vodkával igyekszik elkábítani magát, hogy ne kelljen a tribün „alatt” (újból a fent és lent ellentétének metaforikus realizálása) levő kisvilágra, melynek ő is része, gondolnia. Hogy a pangásban „van haladás és mozgás”, csakhogy az *lefelé* irányul, azonos a pokolrasszállással, az *Alászállás a moszkvai metróba* című vers direkt mitológiai képei támasztják alá. A fent és lent itt végképp felcserélődik, de nem a bahtyini karnevál „vidám viszonylagossága” értelmében. Mellesleg, mint már szó volt róla, a *Sztyepan Pehotnij-ciklus* nem karnevalizált szöveg, hanem *pastiche*, amely nélkülözi a hátsó gondolatot. Itt minden kimondatik, néven neveződik, szinte minden metafora realizálódik. A fenti világ dermedtsége a versben az „alsó világ” vad aktivitását hívja elő. A metró-pokol hatalmas bendője (a középkori pokol-metafora realizálása) befogadja a kisvilág nyüzsgő hangyabolyát, s sorra „életre kelnek” benne, egyesülve a szovjet reáliákkal, az antik mitológia alvilági istenségei és szörnyei. Mi sem természetesebb, mint hogy a lírai hős Orpheusz szerepével azonosul (orosz századfordulás áthallás), aki az alvilágban Másáját (Eurüdikéjét) keresi. A *Második füzet* záróverse, *A Nagyszínházban* szintén egy irodalmi sztereotípiát, a „színház az egész világ” metaforáját realizálja. Jellegzetes életképe a szovjet korszaknak: ebben a színházban, a régi, forradalom előtti díszletek között az „Előadásról senki sem beszél”, tulajdonképpen a háttérben zajlik a tragédia, miközben a szünetben mindenki a büfébe rohan, ahol be lehet szerezni olyan inyencafátokat, melyeket az áruhiánnyal küszködő üzletek nem árulnak. Tehát újból a fent és lent szembeállításában, a magas kultúra díszes tárgyi világa és a köznapok szürke nyomora közötti kibékíthetetlen ellentétet sugalló

képekben idéződik meg a végkifejlete felé rohanó szovjet történelem. A „nagy finálé” apokaliptikus szimbólumával záruló vers egyben a ciklus „szovjet” (történelmi) részének végét is jelzi.

Harmadik füzet: a széthullás

A *Harmadik füzet* Sztyepan Pehotnij monológjait tartalmazza immár a rendszer széthullása utáni korszakból, mikor már végérvényesen szétesett a hamis sémákból álló világ, ám új értékek még nem léptek a helyébe. Tehát megmaradtak a kétségek és a kiábrándulás, s változatlan maradt a mindennél tartósabbnak bizonyuló banalitás, a testi-lelki-szellemi nyomor, a kisvilág pokla. A *Szentpéterváron újra* (a verscím Mandelstam *Péterváron megláthatlak újra* című versére rimel), a befejező füzet nyitó verse már címevel is Leningrád visszakeresztelésére utal. A vers mintegy újratekinti a XIX. századi orosz irodalom és a századforduló, az „ezüstkorszak” Pétervár-képének hangulatát, a ködös, fagyos, irreális városban bolyongó magányos hős látomásait, a vers szereplőiként felidézve az orosz irodalom nagyjait (Puskint, Dosztojevszkijt, Ahmatovát, Mandelstamot és Hodaszecvicset) és a legismertebb pétervári irodalmi alakokat (Sztyepan Pehotnij mint Gogol Akakij Akakijevics keresi köpönyegét, Raszkolnyikovhoz hasonlóan baltát cipel a kabátja alatt, illetve, mint szegény Jevgenyij Puskin *Bronzlovas* című poémájából, hallja az őt üldöző emlékmű dübörgő lépteit). Ebbe a pétervári monológba ugyanakkor – az idegen szövegekből vett alúziók mellett – szervesen épülnek be Baka korábbi verseinek motívumai éppúgy, mint az életrajzi elemek, saját (főként diákkori) pétervári élményei. A *Szentpéterváron újra* motívumrendszerében *Az Apokaliptikus szakácskönyvből* a „Semmi lakomájára” emlékeztető „gasztronómiai” metaforák („magam magamnak voltam leve”, „csillagok zsírkarikák”, „kondér-korom korom kora”) a személyes pusztulás, az egyéni pokol, az Istennel való polémia metonimikus képeivé lényegülnek át („A lé amelybe csontnak s némi húsnak / Pottyantam...”; „A sűrűjében itt alul nem is rossz / Elszopogatni saftos kézfejem / Csak arra kérlek túl soká nem kinozz /

Egyszerre szűrj villádra Istenem...”). Szintén ezeket a „konyhai” metaforákat folytatja a *Társbérleti éj* című vers is, megidézve a tipikus szovjet, kollektív „életteret”, a társbérletet (a *kommunalkát*) a közös konyhával és mellékhelyiségekkel, valamint az alvó szomszédokkal, közöttük Annuskával, Bulgakov regényéből, *A Mester és Margaritából*, aki azzal okozta az irodalmár-funkcionárius, Berlioz halálát (a villamos levágta a fejét), hogy kiöntötte a sínekre a napraforgóolajat. A versnek nemcsak a képi világa, de színskálája – szürke, piszkosfehér – és helyzetei (mivel lefelé irányulnak) is apokaliptikusak. Miután felrémlik „A század sötétlő sirja”, a lírai hős a „kondér-kor” hiteles képviselőjeként, mint „kanál a dézsa fenekén” fekszik a mosogatólé-szürke éjben. Bakának ebben a versében is rendkívül erőteljesek az emberi végtermékekkel kapcsolatos naturalista metaforák. A vég mintegy fiziológizálódik, miközben az emberi állatvá satnyul. Ezt a folyamatot jelzi a vers végén szereplő kutyametafora is, amely egyaránt vonatkozik a hősrre („A zsíros fényt [...] lenyalogatom én...”) és a Néva által reprezentált, megalkuvással teli, oroszra stilizált kozmoszra (visszaulással az *Első fűzet* versére):

*Ahogy kóbor kutyanyelvét kinyújtva
Lámpasavót a Néva lefetyel,
S ha jóllakott sovány kosztjával újra
A régi gazda lábához hever.*

Kissé furcsának hat, hogy a következő vers az *Immanuel Kant* címet viseli. Kant figurája elsősorban nem *A tiszta ész kritikája* révén kerül be a ciklusba, mintegy az értelmetlenségekkel teli világ antinómiájaként, noha a versben erre a Kant-műre történik konkrét utalás. Inkább a szovjet korszakban elterjedt anekdota kapcsán, melyben Kantot a szovjet polgár, megfélekedzvé a történelemtől, Königsbergről egyszerűen hazai, „kalinyingrádi németként” aposztrofálja. A vers a lágerdalt imitálja, az első versszak kezdetén a feldicsérő megszólítás („Immanuel Kant, Ön a példánk mától”), mint pretextusra, Juz Aleskovszkij közismert lágerdálára, a *Dal Sztálinról*-ra utal („Sztálin elvtárs, ön tudósok gyöngye...”), mely-

nek ritmusát szinte egy az egyben követi. A vers a bezártság szimbolikájával zárul, azzal az ismert szentenciával, hogy a kor „börtönnének” rácsai mögött nem létezhet a kritikai gondolkodás. Az *Előadás után* című vers pedig a kollektív orosz tudattalanhól egy újabb történelmi epizódot hoz a felszínre: 1917-ben a lövöldöző fehér- és vörösgárdisták által megszakított *Don Carlos*-előadásét, melyben Saljapin énekelte Fülöp király szerepét. A vers *A Nagyszínházban* párverse, még egy változat a „színház az egész világ” motívumára. Nem csak 17-ben volt „az utcák operája” hangosabb, mint az opera-előadás, hanem a posztkommunista jelenben is kísért a Matrjoskaként „egymásba visszadugható vezérek” sora. A lírai hős ebbéli szorongásának (a szorongás és a depresszió Pehotnij tipikus lelkiállapota) kivétítése a verset záró, groteszk képsor: „S ránk villan újból Iljics fogsora / a jövőendő-protézis Auróra.”

Az *Álmatlanság* Pehotnij szerelmes verse, amely igazi „orosz-vers”. A cím áttételesen Puskin, Mandelstam, Cvetajeva és Tarkovszkij líráját idézi meg, ám ugyanakkor a szöveg bekapcsolódik a világirodalmi kontextusba – nem véletlen, hogy éppen a prousti emlékezet reflektált „plagizálása” kapcsán, illetve második részében sora megjelennek Baka költészetének motívumai is. Ez a szintetikus versépítés különösen érdekes a második részben, a szüntelenül az idegenre és a sajátra, a korábbi és a később születő művekre utaló költői szóval. A második rész orosz pretextusai Puskin *Sellő* és Oszip Mandelstam *Álmatlanság* című versei. A partra vetett hal képe a saját versek közül a Helsingör hal-metaforáját értelmezi át, illetve előrevetíti a halacsaként megjelenített kedves alakjával Baka 1995-ben íródott, bevallottan puskinii ihletésű *Sellő*-szonettjének „hínáros” képeit. A versben az „alászállás” metaforája a „vízalatti menny” képében realizálódik, visszatérésben az óceánhoz, az őselemhez, a kollektív tudattalanhhoz. Ugyanakkor a „vízalatti menny” metafora sem mentes az orosz áthallásoktól: az orosz népi utópikus tudatban mindmáig elevenen él a tatárok elől a tó mélyére rejtőzött város, Kityezs legendája, melyet holdfényben mindmáig látni, s amely valamiféle ígélet földjeként jelenítődött meg az orosz irodalomban.

A *Harmadik füzet* s egyben a ciklus utolsó két verse, a *Ha minden széthull* és a *Testamentum* már az egyéni létben való végső veszélyzetettség és a halálra készülődés versei. Sztyepan Pehotnij „élet-rajza” a végéhez közeledik, ahogy végét járja az az „orosz” világ is, melyben élni kényszerült, s szimbolikusan végéhez közeledik a róla való beszéd is. A *Ha minden széthull* képei voltaképpen ezt a szimbolikusan lét- és végállapotot rögzítik. Már a vers első sora – „Ha minden széthull benned és kívüled” – pontosan jelzi, hogy már nincs kívül és belül, a metaforaláncokban végérfolyóan és végzetesen minden, a külső és a belső egymáshoz kapcsolódik. A meghasonlott lélek és a pusztuló test állapotát tükröző képek a rohadt posztszovjet valóság sztereotípiáiban tárgyiasulnak. Hasonlóan a lélekhez és a testhez, a nyelv is pusztul; a kifejezés lehetetlenségét, a beszédköz-pont paralizálódását jól érzékelteti a vers egyik legszebb metaforája:

*Mint május elsején a gyárkapun
Lakat van rajta és a mondat kulcsát
Mely elfordulna benne nem leled
Csak rozsdásan csikordulsz elakadnak
A szavaid...*

A vers záróképe újból egy nyers, fiziológiai metafora: az Idő jelképes megerőszkölési kísérlete. Az idő és a sötét kapualj azonosítása ismét az alsó világ, a pokol szimbolikáját hívja elő. A megjelenő házfelügyelő „idegen nyelven” (litvánul vagy lettül) szitkozódik, jelezve a nyelv végső csődjét, hogy ez a világ már végképp „idegen” mindenkinek, a róla való beszéd nemcsak érthetetlen, de értelmetlen is. A ciklus jelképesen a *Testamentum* című verssel záródik, s vele együtt véget ér Sztyepan Pehotnij „élettörténete” is. A *Testamentum* igazi „oroszsvers”, miután látványosan működteti nemcsak az orosz, hanem a világirodalmi és magyar, valamint a saját költészetből vett reminiscenciákat is. Egyfelől egyesíti magában a „végrendelet” típusú versszövegek egyes képeit és beszédhelyezeteit (áthallásokkal Sevcsenko, Zabolockij, Kosztolányi és Juhász Gyula lírájából), másfelől – s ezt tartom lényegesebbnek – Baka saját költészetét és az általa fordított orosz versek alapmoti-

vumait. Már a vers első sorában megjelenik a „nyirkos föld” („nyirkos pétervári / Talaj...”) metaforája; mint közismert, az orosz folklór szövegei az Istenanyát a nyirkos földdel azonosítják, amely az orosz népi vallási tudatban a pogány és keresztény elemek szimbiózisát jelzi (lásd a Földanya mitológemáját). Baka költészetének is egyik fontos motívumsora a „fa – gyökér – föld”, amely a mulandóság és testbezártság kínjának képi kifejeződése. A *Testamentum* utolsó előtti versszaka pedig („Burok-koporsó rejtsen embrióként! / Gyökér-köldökzsinór köt össze itt / a Föld-Anyával – szívom majd a hólét: / Vérért az utolsó Ítéletig.”) aktivizálja és reflektálja mind saját költészetének képi világát (vö. a *Hurok-szonett* következő sorával: „Gyökér vagyok – nyakamra hurkolódom”), mind az orosz irodalom fordítások által elsajátított világgépét (vö. például Tarkovszkij *Titánia* című versében a „gyökérlabirintust”, melynek „mélyébe veszvir” található a föld lelke). A Földanya-metafora Bakánál is az orosz irodalomban szokásos jelentését nyeri el: a halál és újjászületés dichotómiáját testesíti meg. Sztyepan Pehotnij „közömbös végzete” („mennybe szállok vagy pokolra”) tehát az „oroszsversnek” köszönhetően mégsem annyira közömbös, miután kultúrába ágyazott; a versben meta-textuálisan azonosul a föld és a kultúra, a lét és a költészet, mivel működik a kulturális emlékezet, amely talán egyedül képes ellenállni a mindent bekebelezni szándékozó Időnek.

Az „oroszsvers” fordítása

Jurij Guszevnek, a magyar irodalom ismert fordítójának köszönhetően elkészült a „fordítás” fordítása, a Sztyepan Pehotnij-versek orosz szövege, és a Tiszatáj Kiadó kétnyelvű kiadásban jelentette meg 2001-ben. Nem volt irigylésre méltó dolga a fordítónak: eleve lehetetlen az orosz szövegben megéreztetni a magyar és orosz költészet, a saját és idegen ilyen mértékű rájátszását egymásra. Ugyancsak nehéz orosz nyelven átadni Baka költészetének sűrített metaforaláncait, illetve a metaforák realizálását. A szovjet-orosz kisvilág reáliáinak, sztereotípiáinak pedig más érzelmi töltettel kell az orosz

fordításban megjelenniük, mint Magyarországon, hisz ez ott saját és nem idegen. Guszevnek ott volt viszonylag könnyű dolga, ahol (gyakran ritmikájával együtt) konkrét műfaj emléke idéződött fel, például a lágerdal esetében, mint az *Immanuel Kant* című versben. Persze ebben az esetben ugyanakkor fennállt annak a veszélye, hogy a fordításból egy újabb orosz lágerdal lesz, mivel a magyar kontextus egy zárt műfajban rendkívül nehezen érzékeltethető. Úgy gondolom, Jurij Guszev jól birkózott meg bonyolult feladatával, minek köszönhetően Baka István „oroszverse” végre bekerülhet a költő számára oly fontos nyelvi és kulturális közegbe, s remélhetőleg a magyar „orosz” költőnek akadnak majd értő orosz olvasói is.

2001

Álommúzeum (Kijárat)