

CSOKONAI



KÖNYVTÁR

Nagy Gábor

**„...LEGYEK VERSEDBEN
ASSZONÁNC”**



NAGY GÁBOR
„...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC”

CSOKONAI KÖNYVTÁR
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

23.

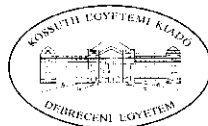
SZERKESZTI:

Bitskey István és Görömbei András

Nagy Gábor

„...legyek versedben asszonánc”

Baka István költészete



Debrecen, 2001

A kötet a Nemzeti Kulturális Alapprogram
támogatásával jelent meg

LEKTORÁLTA:
Márkus Béla
Szigeti Lajos Sándor

© Nagy Gábor, 2001
© Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2001

ISSN 1217-0380
ISBN 963 472 529 5

Kiadta: a Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem
Felelős kiadó: Cs. Nagy Ibolya főszerkesztő
Műszaki szerkesztő: Takács László
A szedés Juhászné Marosi Edit munkája
A nyomdai műveleteket a Kapitális Bt. végezte
Terjedelem 19,25 A/5 ív
Készült Debrecenben, 2001-ben

*Baka Tündének,
Áginak és Tamásnak*

TARTALOM

| | |
|--|-----|
| Előszó | 9 |
| BEVEZETÉS | 11 |
| I. „A LÍRA SZELLEME”: A METAFORA VERSTEREMTŐ EREJE | 19 |
| 1. Egységes metaforarendszer | 19 |
| 2. A metaforával párhuzamos versszervező elemek | 39 |
| 3. Metafora vagy allegória? Tájkép fohással | 65 |
| II. „NÉGY ÉGTÁJ CÉLKERESZTJÉN”: BAKA ISTVÁN NEMZETI ÉS EGYETEMES APOKALIPTIKÁJA | 71 |
| 1. Az apokaliptikus költészetről | 71 |
| 2. Metaforika és apokaliptikus látásmód | 75 |
| 3. Apokaliptikus látomások a korai versekben | 81 |
| 4. Farkasok órája: az apokalipszis kiteljesedése | 103 |
| 5. Apokaliptikus látomások Baká kései költészetéből ... | 117 |
| III. „SEBÉBŐL VÉRZIK EL AZ ORSZÁG”: KÉT KÍSÉRLET: HOSSZÚVERSEK | 125 |
| 1. A hosszúversről | 125 |
| 2. Háborús téli éjszaka | 128 |
| 3. Döbling | 138 |
| IV. „HAMLET KOPONYÁJÁT A TENYEREMEN TARTVA”. SZEREPVERSEK: A DRÁMAI MONOLÓGTÓL A VILÁGTEREMTÉSIG | 147 |

| | |
|---|-----|
| 1. Az alkalmi szerepektől a szerepvers-ciklusig | 147 |
| 2. A világteremtés mítosza | 155 |
| 3. Szövegagyomány és költői hagyaték: Sztjepan Pehotnij testamentuma | 169 |
| 4. Búcsú barátaitól | 191 |
| V. „LECSÖPPEN MARADÉK IDŐM”: | |
| HAGYATÉK ÉS BÚCSÚ | 195 |
| 1. Két kötetkompozíció: aranymetszés és mise-parafrázis | 195 |
| 2. Hármastoltár: szerelem, alkotás és istenkeresés a kései versekben | 209 |
| 3. Utolsó és hátrahagyott versek | 253 |
| UTÓSZÓ | 281 |
| Jelmagyarázat a jegyzetekben használt rövidítésekhez | |
| Baka István verseskötetei | 292 |
| Egyéb versidézetek lelőhelymutatója | 293 |
| Válogatott bibliográfia Baka István költészetéről | 295 |
| Versmutató | 301 |

ELŐSZÓ

E könyv első változata a diplomamunkám volt. Ennek átdolgozott, kibővített, javarészt újraírt változataként védtem meg disszertációmát 2000 októberében.

Munkám létrejöttéért köszönet illeti a Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalmi Intézete PhD-programjának vezetőjét, Bitskey István tanár urat, hogy szervezett képzés formájában, minden szakmai segítséghez hozzáférve írhattam dolgozatomat.

A doktori képzés szemináriumain témámhoz különösen sok segítséget nyújtottak és erőt adtak mind szakmai, mind emberi szempontból Görömbei András és Imre László professzor úr órái.

Külön köszönet illeti a dolgozat írása során nyújtott tanácsaiért Tóth Judit tanárnőt, Tamás Attila professzor urat, illetve a Görömbei András vezette *XX. századi magyar irodalom* PhD-szeminárium valamennyi résztvevőjét.

A könyv végső formájának kialakításához jelentős segítséget nyújtottak a disszertáció opponensei, bírálói: Szigeti Lajos Sándor professzor úr, Márkus Béla, Jánosi Zoltán és Karádi Zsolt tanár úr.

Végül és elsősorban hálásan köszönöm témavezetőmnek, Görömbei Andrásnak a biztatást, a sok, hasznos segítséget, szakmai szigorúságát és végtelen türelmét, emberségét. Miként az ő biztatása nélkül hozzá sem fogtam volna, töretlen bizalma nélkül be sem fejeztem volna e munkát.

BEVEZETÉS

Az 1970-es évek elején induló költőnemzedék (meglehetősen magányos, csoportokhoz nem kötődő) tagja Baka István. Szekszárdon született 1948-ban, egyetemi éveitől kezdve – egy rövid megszakítást leszámítva – Szegeden élt. Hosszú betegség után, 1995-ben halt meg Szegeden, s kérésére szülővárosában, Szekszárdon temették el.

Baka István nem tartozik a nagy újítók vagy éppen a divatot követők közé. Már indulásakor kijelölte azt a kontextust, amelyben értelmezni tudta korát, nemzetét és magát. Első szerepversei, a Petőfi, Vörösmarty, Dózsa György, Liszt Ferenc hagyományát megelevenítő alkotások révén a közösségi érdekű, nemzetéért felelős költők között tarthatjuk számon. Ekkoriban még nem vált lehetővé szélesebb körben a befogadása: az alapvetően József Attila versszemléletére hagyatkozó, azt megújítva értelmező poétikája csak elmélyültebb figyelemnek tárhatta fel újdonságát, eredetiségét, ezért többnyire visszhangtalan maradt. Klasszikus formákba zárt, Vörösmarty, Liszt Ferenc és Ady művészetéből táplálkozó, ironizált¹ romantikája sem keltett feltűnést. A századvég, századelő kulturális hagyományát integráló szemlélete is idegennek hatott a kor viszonyai között. Mindennek jelentősége akkor vált nyilvánvalóvá, amikor poétikáját gazdagítva olyan versnyelvet alakított ki, amely az újabb irányzatok híveit is képes volt megszólítani – noha Baka nem volt posztmodern költő. Poétikájának a kilencvenes évekre tehető részleges módosulása

¹ Vö. FRIED István: *Árnyak közt mulandó árny. Tanulmányok Baka István költészetéről*, Szeged, 1999, 198–199.

azonban feltehetőleg nem független a magyar posztmodern líra hatásától, jóllehet e változás elsősorban Jozsif Brodskij és Viktor Szoszнора költészetéből eredeztethető, illetve az avantgárd eljárásokat termékenyen hasznosító Nagy Gáspár-i poétikával rokonítható. Különösen a kilencvenes évekbeli verseivel Baka István az én elbizonytalanodását, megsokszorozódását kifejező későmodern szereplíra egyik legjelentősebb megújítójává vált. Volt, aki pusztán erre korlátozta lírája jelentőségét², figyelmen kívül hagyva a Kosztolányi, József Attila és Sziveri János halálköltészetével rokon kései lírájának legjelentősebb szövegét, a nyelvjátékok és a többágú mondat szerkezet révén megújítva folytatott poétikájának hagyaték- és búcsúverseit.

A pálya első szakaszának versei Vörösmarty Mihály, József Attila és Ady Endre, a kései versek elsősorban Kosztolányi, Ady és József Attila művével folytatnak párbeszédet. S talán ez Baka lírájának a másik nagy jelentősége: Ady megszólítása, az Ady-olvasás megújítása, éppen akkor, „amikor – a hetvenes években – az Ady-értelmezés megmerevedni látszott”³. S komparatistikai tanulmányokkal lehetne csak felmérni annak a jelentőségét, hogy Baka az Ady-olvasás – és általában a magyar költészet hagyománya – mellé olyan világirodalmi párhuzamot talált, amely történeti és esztétikai szempontból méltán melléje állítható, noha hatása – történelmi okokból – nálunk jócskán késleltetett: a század orosz mártírköltőire, illetve elnémított, elhallgatott költőire gondolok, Jeszenyin, Gumiljov, Ahmatova, Blok, Mandelstam, Cvetajeva, Hodaszevics, Tarkovszkij és mások műveire. Befogadásuk – szemben például a kor német költészetével – egyelőre várat magára, talán Baka István költészetén keresztül kezdődhet meg irodalmunkban.

Költészete egyetlen szöveg gazdag kibontása, ez azonban nem jelenti azt, hogy ne változott volna az idők folyamán. 1969-ben publikált először országos irodalmi lapban: Ilia Mihály támoga-

² L. erről FÜZI László: *Szerepversek – sorsversek (Baka István: November angyalához) = Balvégzetű évtized?*, Kalligram, Pozsony, 1996, 89.

³ SZIGETI Lajos Sándor: *Háborús téli éjszaka. Baka István Ady-maszkjai = (De)formáció és (de)mitologizáció. Parabolák és metaforák a modernitásban*, Messzelátó, 2000, 181.

tásával közölte verseit a Tiszatáj. 1972-ben a Kortársban mutatta be a fiatal költőt Alexa Károly. Az 1975-ben megjelent MAGDOLNA-ZÁPOR a nemzeti-közösségi létkérdéseket a természeti tájba kivetített látomásokként jelenítette meg, és a szerelem fojtott szenvedélyű virágénekeit tudta már ekkor kiérlelt poétikával, tisztán megszólaltatni. A végső sorshelyzetek próbáinak „kitett költőegyénség a történelmi múltba tekintve is a megmaradásért és az értelmes létért vívott küzdelem, a tisztesség példáit látja meg”⁴. Az 1981-es TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM annyiban módosította ezt a poétikát, hogy képi világába már tágabb körből szűrődtek be elemek: az emberi civilizáció, a város tárgyával egészül ki a még mindig tájverset imitáló metaforikus világ. S itt jelenik meg Baka verseiben az irónia hangja, a *Trauermarsch* és a *Háborús téli éjszaka* verseiben pedig a groteszk.⁵ Ez a két vers lesz a pályája első felét kiteljesítő kötet, az 1985-ös DÖBLING szemléleti kiindulópontja. A DÖBLING-ben Baka a végletekig viszi saját szigorú poétikai elvét: az egyetlen központi metaforára épülő vers poétikai elvétől szinte sehol sem tér el, illetve itt közelíti meg legjobban ezt az eszményt. Versvilága szinte magába zárul: az egyes versek is, a könyv is egyetlen szigorú egység, formai jellemzőik a lezárt-ság, kerekdedség, szikárság. Mind a gondolati, mind a képi íveket gondosan lezárja, minden önmagába tér vissza. Az ironikus világszemlélet és a körkörös versszerkezet természetesen kapcsolódik egybe a DÖBLING verseiben: a „belső felépítés mindig visszautal az alkotó és a társadalom világnézetére, s ebből a szempontból döntő szerep jut a lezárt-ságnak: az ismétlés körkörös válfaját mutató alkotások mögött általában ironikus világgép áll”⁶. A TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-ban már markánsan felismerhető apokaliptikus hang itt szinte egyeduralkodó.

A poétika hangsúlyos változása, Baka István költészete második pályaszakaszának nyitánya az 1990-ben megjelent gyűjtemé-

⁴ MÁRKUS Béla: *Három verseskönyv. Bali Brigitta, Baka István, Turbók Attila kötetéről*, Népszava, 1975. december 14.

⁵ SZAKOLCZAY Lajos: *Baka István: Tűzbe vetett evangélium*, Népszava, 1981. július 26. 81.

⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az ismételődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve = Világgép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, 396.

nyes kötet, az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN új verseihez és az ezt követő, 1992-es FARKASOK ÓRÁJA című verseskötvevhöz köthető. E változás lényegi elemei a szigorú metafora-rendszer fellazítása, az ironia és a groteszk mind hangsúlyosabb jelenléte, a kevésbé lekerékített, zaklatottabb, hosszabb lélegzetű mondat egységek⁷ uralkodóvá válása. Fontos változás Baka maszklírájának átalakulása: egyszeri maszksverek helyett olyan szerepeket alkot, amelyekben teljes emberi sorsot, élettörténetet épít fel szerepvers-ciklusokban, a felvett szerep mögé mindig odarajzolva önarcképét, saját költői-emberi karakterét is. A *Liszt Ferenc éjszakai*-ciklus még átmenetet képez a korai és új szerepverser között, s Yorick és Pehotnij teremtett figurája jelenti az igazi fordulatot Baka szereplírájában. A váltás nem olyan éles, hogy ne volnának nyilvánvalók a folytonosság jelei: a metafora csak részben szorul háttérbe, több versben megőrződik a korai verser metaforikájára jellemző egységesség. Az apokaliptikus hang is végigkíséri a költészetét, az utolsó két kötetben, az 1994-ben megjelent SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA és az 1995-ös NOVEMBER ANGYALÁHOZ verseiben a haláltudat, a számvetés, az Istennel perlekedés, a hittel vívódás, a világtól való fájdalmas búcsú hangjával kiegészülve. Már csak a költő halála után, 1996-ban jelenhetett meg a még általa összeállított TÁJKÉP FOHÁSSZAL, Baka István (majdnem teljes) költői hagyatéka.

Dolgozatom vezérfonalául Baka poétikájának vizsgálatát választottam. Igyekeztem a legfontosabbnak vélt poétikai jellemzők kiemelésével kezdeni a Baka-olvasást: elsőként Baka poétikájának két alapvető karakterjegyét, az egységes metaforikát és apokaliptikus világszemléletet követem nyomon, figyelembe véve a költői pálya elmozdulásait, a pályakezdekor kialakított poétika változásait. A Baka-versnek vannak olyan vonásai, amelyek már a pályakezdekor kialakultak, s többé-kevésbé mindvégig megma-

⁷ Vö. Bányai János kritikájával a NOVEMBER ANGYALÁHOZ című kötetéről: „...hibátlanul végigvezetett hosszú versmondatok rendje építi fel a verseket”. BÁNYAI János: *Yorick, Pehotnij (Baka István, 1948–1995)*, Magyar Szó, 1995. szeptember 30.

radtak: az egyes versek egységes metaforarendszere, az apokaliptikus világszemlélet. Előbbi a nyilvánvalóbb, a legkorábbi időktől jellemző, ám a pálya során módosuló alapjellegzetesség. Elsőként Görömbei András hívta föl rá a figyelmet, hogy Baka István „költészetének legfontosabb eleme a hasonlat és a metafora. Bevallottan törekszik arra, hogy a hasonlatokban és metaforákban érzékletes elemet ne elvonttal, hanem másik érzékletes motívummal kapcsoljon össze, így a versben látható világot teremtsen. A két elem között azonban akkora a távolság, és olyan határozott mégis az irány, a szemléleti rokonság, hogy egységes, szemléletes látomás jön létre az erős törvényű társítás révén.”⁸ Az apokaliptikus világszemlélet a kicsit később kialakuló, ám – kisebb-nagyobb szünetekkel – *mindvégig jellemző* vonása e költészetnek. Erre már Görömbei András is utalt kritikájában: „A nem ritkán apokaliptikus jellegű látványvilággal szembeszegül a megmaradni akaró humánus”⁹. Átfogó érvennyel Szilágyi Márton¹⁰ értelmezte ezt először.

Bár egyetértek azzal az óvatossággal, amely a szerzői önértelmezést, a költő vallomását saját költészetéről nem tartja előbbre valónak bármely kritikus vagy értelmező olvasatánál, úgy vélem, a költő önértelmezése esetenként egyenrangú lehet a kritikusok megfigyeléseivel; alkat és tudás kérdése, melyik költő nyilatkozik magáról őszintén és szakértelemmel. Baka István azok közé tartozik, akik többnyire megbízható elemzői saját művüknek. Az Új Forrás egy sorozatában – *Mai költők József Attiláról* – jellemző módon nem csupán a költőelődről, egyik legfontosabb ösztönzőjéről, hanem önmagáról is nyilatkozott: „József Attila költészetében (...) – a magam számára – azt tartom a legfontosabbnak, hogy nagy versei – az ő szavaival élve – *végső szemléleti világegészek*, (...) maguk is világot alkotnak (...), s ez azért van így, mert a versekben felhasznált költői képek szorosan kapcsolódnak egymáshoz, rendszert alkotnak, s ez pontos tükre az álta-

⁸ GÖRÖMBEI András: *Baka István költészetéről – három tételben. 1. Tűzbe vetett evangélium = A szavak értelme*, Püski Kiadó, Budapest, 1996, 214. (A kritika első megjelenése: Tiszatáj, 1981/10. 100–102.)

⁹ Uo. 215.

¹⁰ SZILÁGYI Márton: *István jelenései (Baka István költészetéről) = Kritikai berek*, JAK–Balassi, 1995, 47–57.

luk kifejezett gondolatok rendszerének. Úgy érzem, József Attila életművének e tanulságai még nincsenek kimerítve. Igaz, a képi gondolkodás az ő példája nyomán jutott olyan magaslatokra, mint Nagy László, a korábbi Juhász Ferenc és Kormos István költészete, de náluk – és követőiknél erősen eltúlozva – a képben, a látomásban rejlő lehetőségek bontakoztak ki igazán, a József Attila-i versépítkezés, a költői képeknek először nála kiteljesedő rendszerbe szervezése még továbbgondolható.”¹¹ Az idézet utolsó tagmondata utal konkrétan a rendszerre, valamint a továbbgondolás igényére. E „továbbgondolás” a *hagyomány* fogalmát juttathatja eszünkbe, amelyről a Mozgó Világ körkérdésére adott válaszában így szólt a költő: „Nem hiszek olyan költészet érvényességében, amely hagyományok (elsősorban a nemzeti költészet hagyományai) nélkül akar boldogulni. És én úgy érzem, ebben a században már sok mindent kipróbáltak, ideje valamiféle (illetve többféle) szintézisen törni a fejünket...”¹² Hagyomány, szintézis, József Attila képi világának rendszere – e fogalmakkal írható körül a pályakezdő költő versvilága. A DÖBLING megjelenése után így nyilatkozott: „Én a versben mindig a valóság egészéről akarok beszélni. A valóságot mindig abba a versbe próbálom sűríteni, amit éppen írok. Ezért választok tárgyul mindig egy látványt, s e látvány minden elemének megkeresem a megfelelőjét a verset sugalló életérzés vagy élettény elemeivel. (...) Például a *Circumdederunt* című versemben egy pókhálós pince és a »világ« képe mosódik össze úgy, hogy a »világ« minden eleméhez a »pince« egyik elemét kapcsolom, az egész tehát egy kimondatlan alapmetafora – a világ pókhálós pince – kibontása. (...) *Arra mindig vigyázok, hogy a kimondásul szolgáló látványba ne keverjek oda nem illő, az alapmetaforától idegen képi elemeket.* (...) Én nem egymás mellé rakom a képeket, nem egy gondolatsort illusztrálok velük, hanem a versnek nemcsak képi, hanem gondolati központját is jelentő alapmetafora minden lehetőségét igyekszem kibontani.”¹³ [Kiemelések tőlem – N. G.]

¹¹ *Mai költők József Attiláról* (Baka István stb.), Új Forrás, 1980/2. 16.

¹² *Költők felelnek* (Baka István stb.), Mozgó Világ, 1978/2. 16.

¹³ [VECSERNYÉS Imre:] „*Akkor vagyok a legszemélyesebb, amikor álarcot veszek föl*” (*Beszélgetés Baka Istvánnal*), Tiszatáj, 1986/4.

Ez a „technika” kölcsönöz már a korai Baka-verseknek is olyan intenzitást, ez eredményezi a látásnak azt a nagyfokú összpontosítását, egy pontba sűrítését, amely méltán vívott ki megkülönböztetett figyelmet már a MAGDOLNA-ZÁPOR megjelenése előtt is.

Ehhez társul az a világszemlélet, amely első olvasatra végtelenen szűkített perspektívát kínál, mintha e versekben csak az egzisztencializmus oly jól ismert csüggedt pesszimizmusa visszhangoznék, ám jóval tágabb horizontú a pusztán „pesszimizmus”-nál: Baka világszemlélete alapvetően *apokaliptikus*, ami a költői világtéremtés kettős horizontjában, múlt és jelen tragikus átélésében nyilvánul meg elsődlegesen.

A harmadik fejezet a hosszúvers poétikájának szemszögéből vizsgál két olyan verset – a *Háborús téli éjszakát* és a *Döblinget* –, amelyek a metaforika és apokaliptikusság szempontjaira is kiváló példaként szolgálnak. E két vers első megjelenése idején nagy visszhangot váltott ki, szélesebb körben is ismertté tette a költő nevét. E művekben Baka a hosszúversnek zenei mintákat követő változatát alakította ki.

A negyedik fejezet a Baka költészetében oly fontossá váló szerepversek közül a ciklussá szerveződő szerepeket vizsgálja. Baka István máig „Pehotnijként” számít igazán ismertnek és elismertnek, noha a Pehotnij-ciklus nem egyedüli és nem előzmény nélküli a költészetében. Mind korai szerepversei, mind a *Liszt Ferenc éjszakai* című versciklus, mind pedig a Yorick-versek fontos előzmények, a két utóbbi több is annál: esztétikai megformáltságukban, gondolati gazdagságukban méltó társai a poétikai szempontból talán radikálisabb Pehotnij-ciklusnak.

Az ötödik fejezet a Baka költészetében jelentős poétikai változást hozó utolsó köteteket és a hátrahagyott verseket értelmezi több nézőpontból, figyelmet fordítva mind a kötetek karakterisztikus kompozíciójára, mind az alig észrevehetően, de mégis módosuló poétikára, mind pedig a két kötetet és az utolsó verseket összefűző közös jegyekre: a haláltudat, a számvetés-igény előhívta végrendelet- és búcsúversek szomorú-szép tónusára.

I. „A LÍRA SZELLEME”: A METAFORA VERSTEREMTŐ EREJE

1. Egységes metaforarendszer

A metafora a modern lírában különös fontosságra tett szert.¹ A későbbiekben azonban részben átadta domináns szerepét egyéb versalkotási módoknak: a különböző avantgárd technikáknak, a posztmodern nyelvi játékoknak. Ám a metafora trónfosztása sohasem volt teljes és végleges; a nyolcvanas évek végén némiképp korszerűtlennek tűnő, mert a metafora strukturáló szerepén alapuló Baka-líra éppen a kilencvenes években bizonyult feltűnően közlésképesnek, talán azért is, mert a metafora új értelmezéshetőségeire világított rá.

Az újabb metafora-elméletek, mint például Zalabai Zsigmond munkája, a kettősképet nem névátvitelként, nem jelentéseltolódásként, hanem *kölcsönviszony*ként (interakcióként) értelmezik. Zalabai rámutat a trópus „kétsíkúságára, bináris jellegére; ugyanakkor a trópus tagjai közötti oszcillálásra, vibrációra is”². Viszonyításnak tekinti a metaforát létrehozó folyamatot, mert a szakirodalomban meghonosodott korábbi változatok, a hasonlítás és az azonosítás kifejezések „túlértékelik az analógia szerepét, s a különbözőség tényét – amely a metafora feszültségének, újszerűségének nem kevésbé fontos mozzanata, mint a hasonlóság – figyelmen kívül hagyják”.³ Ikonnak vagy köztesképzetnek nevezi a metafora tagjai közötti „közös jegyhalmazt, (...) melyet az in-

¹ Vö. FRIEDRICH, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg, 1956, 206., illetve LAMPING, Dieter: *Moderne Lyrik: eine Einführung*, Göttingen, 1991, 28.

² ZALABAI Zsigmond: *Tűnődés a trópusokon*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1998 (1981), 57.

³ Uo. 87–88.

terakció vált ki, a közös nevezőre hozott hangulatiság és/vagy érzéklelesség és/vagy gondolatiság sajátos kifejeződéseként”⁴. A metafora nem pusztá díszítőelem, ahol a kettőskép egyik tagja csupán színezi vagy érdekesebbé teszi a másikat, s nem is a pusztá helyettesítés a szerepe⁵; a metafora egyik tagja sem rendelhető alá a másiknak, súlyuk hozzávetőlegesen egyforma, szerepük kölcsönös. A metafora kivétel nélkül mindig interakciós természetű, s a különösségre, váratlanra kényszeríti figyelni az olvasót, azaz szokatlan olvasói stratégiát követel meg tőle: a figyelem megkettőzését, a jelentéskalkotás kettős, párhuzamos pályán való haladását igényli; feltételezi ugyanakkor az olvasói figyelem „sűrűsödését”, egy pontra irányítását is: szem előtt kell tartani a két tag „közös halmazát”, szemantikai köztesképzetét, amely – ha több, egymástól eltérő elemből áll – szintén szétszórhatja, megoszthatja az olvasó figyelmét. A metafora különös éberséget, állandó figyelmet és fokozott aktivitást kíván az olvasótól.⁶

Zalabai Zsigmond könyvénel későbbi Gerhard Kurz munkája; ő is az interakciós elméletet veszi alapul. Hangsúlyozza, hogy a metaforát ismerni nem, csak megérteni lehet: „a metafora eltérés – nem a szó szerinti használatától (...), hanem egy szó domináns, jellemző használatától, az alapjelentéstől”⁷. Ehhez kapcsolódik az a megállapítása, hogy a metaforikus kifejezés nem helyettesíthető, csak a jelentés torzításának, elvesztésének árán.⁸ Hiszen a metafora nem díszítőelem, nem másodlagos járulék, hanem olyan összetett szerkezet, amely egyetlen, önmagában érvényes jelentésegységet alkot.

Zalabai Zsigmond az általában hasonlatként emlegetett trópusok egy csoportját, a szó-szó/mondat szintjén megvalósuló ha-

⁴ Uo. 123.

⁵ Részben az ilyen félreértésekből származnak a metafora XX. századi kritikái. Vö. SCHEIN Gábor: *A metafora esetei. Poétikai változások a 60-as évek magyar költészetében*, Alföld, 2000/6. 58–59.

⁶ Itt persze figyelmen kívül hagytam a köznyelvi és szaktudományos metaforákat, amelyekre a fenti megállapítások többnyire nem igazak.

⁷ „Die Metapher ist eine Abweichung – nicht vom wörtlichen Gebrauch (...), sondern vom dominanten, prototypischen Gebrauch eines Wortes, der Standardbedeutung.” KURZ, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1988. 17.

⁸ Uo. 8.

sonlatot metaforának – „*kötőszós motivált-ikonizált metaforá*”⁹-nak – tekinti, s csak a mondat-mondat szinten létrejövő hasonlító szerkezetet tekinti tulajdonképpen hasonlatnak¹⁰. (Hasonló következtetésre jut Gerhard Kurz, hangsúlyozva, hogy az összehasonlító szócska metaforát is bevezethet: metaforikus hasonlatnak, hasonlatként fogalmazott metaforának nevezi az egyszerű hasonlatokat.¹¹)

A metafora Zalabai-féle definíciója megvilágítja a metafora kettős természetét, összefoglalja a metafora fentebb sorra vett jellemzőit: „A metafora kettőskép: két – más-más mezőösszefüggéshez tartozó explicit vagy implicit – jel (fogalom, jelenség) kölcsönviszonya, melyet részben a szemantikai összeférhetlenség, részben a szemantikai összeférhetőség határoz meg, létrehozva a két jel között az analogikus vonásokat tartalmazó ikont.”¹²

Metafora és táj

Az egységes metaforika Bakánál nem egy költészet-egészre, hanem az *egyres versekre* vonatkozik. „Első versei óta a lenyűgözően tiszta szemléletességű metaforikus kép a legfőbb versképző eleme. Kevés, de erőteljes motívumokkal dolgozik. Motívumai világosak, de az ismétlődés, helyesebben a módosított visszatérés ré-

⁹ ZALABAI i. m. 162.

¹⁰ Vö. uo. 162–167.

¹¹ A *mint* hasonlítást kifejező szócskának sok jelentése lehetséges. Funkciója lehet a tertium comparationisra való utalás, de (...) vonatkozhat metaforikus összehasonlításra is. A metaforikus hasonlatok, vagyis a *mint* vagy *akár* szócskával hasonlatként megformált metaforák a romantikus lírára jellemzőek. („Die Vergleichspartikel »wie« kann viele Bedeutungen haben. Sie kann auf ein tertium comparationis abzielen, aber auch (...) auf einen metaphorischen Vergleich. Metaphorische Vergleiche, d. h. als Vergleiche formulierte Metaphern mit »wie« und »als ob«, sind charakteristisch für romantische Lyrik.”) KURZ i. m. 21.

¹² ZALABAI i. m. 111.

vén egyre gazdagodnak, egyre nagyobb dimenziókat nyernek.”¹³ Nem arról van tehát szó, hogy Baka költészete volna néhány alapmetaforára egyszerűsíthető; az egyes versek egységes metaforikája azt jelenti, hogy néhány összetevőre szűkül le *egy-egy vers* teljes metafora-rendszere. Ezek az összetevők soha nem egymást kizáró elemek, hanem egymással tematikus, motívikus vagy érzelmi kapcsolatban vannak. Az egységesség a fogalmazás és a költői látásmód végletes koncentrációját jelenti: a költő mellőz minden olyan asszociációt, amely megtörné a vers önmagába visszatérő, zárt szerkezetét. (Mindezek ellenére, az első kötetéről szólván, jogos a kritikus megállapítása: „...legérdekesebb vonása a MAGDOI-NA-ZÁPOR-nak, hogy benne Baka költői fikciót tár elénk, amely határozottan, sőt merészen, néhány alapvető kép rendszerére építkezik. Mint az erdő, a ráncolódó vadvizek, a gyáva homály, és a fenyegető csillogás, az éj s a sötét [...], a kifent ágak, [...] emberi árnyak stb.”¹⁴ Nyilván a költői fikció e szűkítése nem független az egyes versek építkezésmódjától, ám Baka költői vállalkozása: szintézisreemtő szándéka elsősorban és tartósan nem itt, hanem az egyes versek végletekig tömörített szerkezetében, intenzitásában nyilvánul meg.)

Példaként szolgálhat a második kötet, a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM egy jellemző darabja. Az első versszak még semmi különössel nem szolgál: „Alszol – a takarón kezed” – kezdődik a *Kora-tavaszi éjszaka* szokványosnak tűnő helyzetképpel. A folytatás – metaforikája révén – már expresszívebb: „álmodban csillagok fagyott / rügyeit melengeted.” Ám akkor töltődik igazán energiával a vers, amikor az ágak közeit sisakrésekhez kapcsolja a költői képzelet; tovább fokozza ezt a „holdfény / dárdája” metafora is, és a harmadik versszak végén tetőzik a feszültség: „mellbimbóid hegyekre épült / végvárai a szerelemnek.” A vers tehát a szerelem-óvó, védő végvár alapmetaforára épül, utalva így a kívülről való fenyegetettség légkörére is. S a metafora működési elvéből adódik, hogy a viszonyító (végvár) visszahat a szerelemre is: a szerelmes vers így válik a hazaszeretet, a nemzetföltés versévé is.

¹³ GÖRÖMBEI András: *Baka István költészetéről három tételben. 2. Döbling* = GÖRÖMBEI, 1996, 217. (A kritika első megjelenése: Alföld, 1986/3. 65–69.)

¹⁴ G. KISS Valéria: *Baka István: Magdolna-zápor*, Alföld, 1976/2. 74.

Nem csupán a nő, hanem a haza iránt érzett szerelemről is szól a vers. „A jelentő minden eleme visszavezethető a jelentetre, s ezzel a módszerrel minden vers egy alapmetaforát bont ki”¹⁵.

Ennek az alkotásmódnak a hatása nem kevéssé azon múlik, milyen távolság, milyen feszültség van az alapmetafora két tagja között.¹⁶ A *Kora-tavaszi éjszakában* meglehetősen konvencionális a versmag (ugyanakkor a kötet egész kontextusában, ahol a harc, a végvárok a kompozíciót meghatározó motívumok, fontos szerepet kap). A költő által említett példa, a *Circumdederunt* világ–(pókhálós) pince metaforája már valamivel nagyobb feszültségű, mert a viszonyított tagok között ellentét feszül: a pince alapjelentése inkább a „világ alatti”, alvilági, világtól elzárkózó tartalmakat hívja elő. A cím megidéz egy szakrális műfajt, a zsoltárt – a 17. zsoltár 5. verse kezdődik e szavakkal: „Circumdederunt me gemitus mortis”, azaz körülvettek engem a halál fájdalmai –; megidézi az e szavakkal kezdődő katolikus temetési szertartást is – a vers azonban, a világ–pince alapmetafora következtében, nem illeszkedik e szakrális hagyományba:

e világ-pincében ahol körülkerítnek
Isten-szemét és Sátán-limlomok
mióta várom ki szabadít meg
és rémlík olykor ott fenn láb dobog

(Hogy az alkotó önjellemzése sem teljes mértékben megbízható, azt bizonyítja ez a példa is: az alapmetafora, miként az első kötet verseiben elég gyakran, itt igenis kimondatik.)

E példa arra is rámutat, hogy korántsem láthatjuk *egyedül* a metaforika egységességében a Baka-versek lényegi sajátosságát. A *Circumdederunt* a szakrális műfaj profanizálásával fölerősíti az alapmetafora immanens jelentéskörét; így szakrális és profán állandó, a metaforikus sikon is érzékelhető együttállása-szétválása, vibráló mozgása jellemzi a verset a szöveggközöttiség szempontjából is.

¹⁵ OLASZ Sándor: *Baka István: Döbling*, Kortárs, 1986/3. 165.

¹⁶ Vö. ZALABAI i. m. 118–122.

A *Circumdederunt* az érett, beérkezett költő verse, ez a szerkesztésmód azonban már az első két verseskötetben is uralkodó. A *Petőfiben* a „Hazámmá rothadok” önfeláldozó heroizmusa a harcban elesett költő–Magyarország alapmetaforát rejti:

Piros zászlók, világszabadság –
pipacs gúnyolja versemet.
Hazámmá rothadok – akárki:
barát vagy ellenség temet.

Az egyéni sors összeforr a nemzet sorsával: a beszélő, akár ellensége temeti – ami a szent ügy elvesztését, a vereséget jelenti –, akár barátja – ami a szabadságharc győzelmére utalhat –, a síron túl is vállalja a sorsközösséget hazájával.

Az első kötet versei látszatra tájversek: a „szemhatárunk alatti” természet, gyakran pedig az égbolt, a kozmosz képei szervezik a verset. A már idézett pontos megfigyelés, mely „néhány alapvető kép rendszerére építkező” kötetként láttatta a MAGDOLNA-ZAPOR-t, az induló költő világának egy fontos jellemzőjét tárta fel. G. Kiss Valéria szerint az a kötet költői fikciója, hogy „a valóság, a társadalom és az emberi kapcsolatok jelenségeit és tapasztalt összefüggéseit a tárgyi vagy még inkább természeti világba transzponálja, emberi tulajdonságokat és magatartásformákat visz át oda”¹⁷. A kritikus is hangsúlyozza, hogy ez nem új jelenség, de „Baka szinte önmaga korlátjaként szabja, következetesen ragaszkodik hozzá”¹⁸. Hasonló önkorlátozás ez, mint amellyel egyetlen versen belül az egy jelentéskörből származó metaforarendszert magára kényszeríti. A kötet világát szokatlanul szűkre szabja ezáltal, mind nyelvi-stiláris, mind motivikus-asszociációs szempontból a végletekig egységesíti; innen hamarosan már csak a költői világ kitégítése felé vezethet az alkotói út.

A fiktív világ valójában hol a szerelmi tematika, hol a magyar történelem metaforikus tájképeiből építkezik. Ez az alkotásmód Adyig vezethető vissza. A magyarság történelmét megidéző nemzetföltő versek a „Hazámmá rothadok” élményén alapulnak, és –

¹⁷ G. KISS Valéria i. m. 74.

¹⁸ Uo.

miként Ady magyarságverseiben – a táj motívumai utalnak – metonimikusan – a hazára: „Kikericsok lilája – holtak / földből kiöltött nyelvei” (*Változatok egy kurucdalra II.*); „Ösvények hurkai / fojtogatják az erdőt” (*Vázlat A vén cigányhoz*). A szerelmes verseket a „páros magány” érzése uralja: „A fák csupasz magányukat / emelgetik: párjuk szerelmét” (*Hajnaltól reggelig*).

Baka István önjellemzése szerint kerüli az olyan metaforákat, melyek egyik eleme fogalmi¹⁹, ez azonban nem teljesen igaz: már az első kötetben gyakran az ilyen fogalmi viszonyítás révén nyer a szöveg különleges expresszivitást: „mint ázott ing, hozzám tapadva / csaltog, szorít a rémület” (*Nem vagy itt*) – tárgyiasítja a félelem érzését metalepszissel; „Legenda, hát lehullasz, sorsunkká nyúlt ruha!” (*Legenda, hát lehullasz*) – „vetkőzteti le” a kiüresedett legendát. „Elbújtatja az anyanyelv / szerzetesköntöse hazánkat” – mondja a *Bolgárokban*, az első kötet egyik legszebb részletében.

Az első kötetre a motivikus szűkítés, a metaforikus tömörítés, a végletes képi intenzitás jellemző. A második kötet ezt a „táj” világának tágabb értelmezésével módosítja, aminek a metaforika színesedése, változatosabbá válása a következménye.

Metafora és civilizáció

A MAGDOLNA-ZÁPOR versei szinte kizárólag a természeti táj képeiből építkeznek. A tájba kivetítve éli át személyes érzéseit: szerelmét és kínzó magányát, a közösségi ember vívódásait: féltő aggódását hazájáért, a nemzetért.

A TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-ban már megjelennek a szűkebb emberi környezetből, a társadalom, a civilizáció köréből vett metaforák is. Nem kerülnek túlsúlyba, ám érezhetően érdekesebbé és változatosabbá válik a versek világa. A metaforikus világ veszít

¹⁹ Vö. *Közösségre vágyakozom. Válaszol: Baka István* = GÖRÖMBEI András: *Kérdések és válaszok. Tizenhét interjú a hetvenes évekből*, Lakitelek, 1994, 123.

plaszticitásából, ugyanakkor gazdagodik azáltal, hogy a természeti képeket az emberi lét egy másik szférájához kapcsolja. Az emberi-társadalmi dimenzió révén a költői állítások árnyaltabbak és szélesebb érvényűek.²⁰

Jellemző e szempontból a *Székelemek* című verse. Eredetileg a MAGDOLNA-ZÁPOR-ban jelent volna meg, ám onnan a cenzúra kirostálta.²¹ A vers metaforikája itt is elsősorban a természeti táj rekvizitumaira épül: kalász, szél, rét, jégverés, füvek, egék. Csakhogy ezekhez nemegyszer a társadalom köréből származó viszonyítók társulnak: „Ringunk a szél bölcsődalában” – hangzik a vezérmotívum, a szétszórattatást a közös származás (bölcső) és a dal, az anyanyelv megtartó erejével összekapcsoló kettőskép. „Asszonyaink párnára, ingre / mentik a szűkülő hazát” – idéz fel a vers egy olyan falusi tevékenységet, amely a megmaradás, a *szövetkezés* („szövetkezünk, hogy megmaradjunk”) gesztusává magasztosul. „Oltár az asszonyok öle” – vonja be a vers a megmaradás-összetartozás hitvallásába a szakralitás képzetkörét; „átlobban öleléseinken / Isten teremtő gyönyöre” – rímel rá egy komplex képpel, amely egyrészt szemléletes fogalmi metafora – a gyönyör mint az oltár lángja, azaz gyertyaláng –, másrészt a szakralist, az isteni teremtést – profán képzetkapcsolással – az emberi „teremtéssel”, a gyermeknemzéssel – és nem mellékesen a teremtés és nemzés *gyönyörével* – összekapcsoló erőteljes kettőskép. S a szentenciózus, csattanószerű zárlat is az emberi körébe vonja a természeti jelenséget: „Villámlik – martalóc-vigyorba / rándulnak újra az egék” – utal az antropomorfizált tájképpel az elnyomattatásra, börtön-létre.

A szemléletváltás karakteresebb példája a *Szárszói töredék*. Itt a város veszi át a táj szerepét: „Városaid bogok a hálón, / mit kivetett reám az Úr.” A költői én mitikusan felnagyított hal, amely

²⁰ Hasonló változást észlel Tarján Tamás Nagy László utolsó pályaszakaszánál: „A költői képalkotás alaphálója változatlanul a természeti képrendszer, ám ez most már a technikai, a civilizatorikus, a fogalmi stb. világot is befogja s önmagával egyenrangú szerephez juttatja.” TARJÁN Tamás: *Rütyögtől gyümölcs-rogyásig látó. A természet mint líraszervező elem Nagy László költészetében* = Nagy László *tekintete*, Budapest, 1994, 145.

²¹ Erről a költő is nyilatkozott. Baka István irodalomóráját idézi ÁRPÁS Károly: *Baka István Vörösmarty-képe*, Életünk, 1993/2. 176–182.

a város szákjában vergődik: „Hozzám nőttek cseréptetőid: / ne hánts le pikkelyeidet!” A József Attila-i sors szakralizálása (hal-motívum) erősödik azáltal, hogy a hazához fohászzkodás az Istenhez könyörgés attribútumait ölti magára. „Tarts meg – a Semmi-be ne úszsam, / ha benned szomjan is veszek” – könyörög a hal az életéért; az ezt követő kipontozott sor érzékelteti a könyörgés hiábavalóságát, amely után a halálra készülő lírai én már vakmerőbb kérdésekkel fordul Isten-hazához: „Úgy halok meg, hogy igazi / szép arcod nem láttam soha. / Vagy arcod volna címered: / e felpuffadt bankárpofa? // Pénz kell? Mint halott koldus szalma- / zsákját, feltépem az eget, / fogadd el: zsugori kezedbe / csillag – a *vashatos* – pereg.” Itt nyílik meg nagyobb távlatoknak Baka alkotói módszere: a táj sokszor konvencionális, nehezebben megújítható toposzai mellé a társadalmi környezetből vett képek szokatlanabb, kevésbé kiszámítható hatása járul. A metaforika ugyanakkor továbbra is egységes: a József Attila-hal alapmetafora mindkét tagját mindvégig fenntartja, logikusan végigviszi a vers. Az alapmetafora mindkét oldala transztextuális távlatot ad a szövegnek: a más költők által is kedvelt József Attila-szerep nemegyszer sztereotíp, itt azonban egyénien megalkotott asszociatív rendszeréhez izgalmas feszültséggel járul a hal bibliai képzete (különösen, hogy a József Attila-kultusz közismert eleme József Attila krisztusi tulajdonságokkal való felruházása²²). Ráadásul a mesék aranyhala is a versbe olvasható: az aranyhal, aki az életéért könyörög – s így a vers kipontozott strófája egyben a mese szokásos menetének kifordítását, az aranyhal kérésének elutasítását is jelzi, fölvetve ezáltal a gondolatot: hálátlan, kegyetlen az Isten-haza. Ha a mesei és biblikus értelmezést egybeolvassuk, különös feszültségű történetet kapunk, amelyben a hal, Jónás története révén, a krisztusi (József Attila-i) halál előképe, tehát a lírai én hal volta egyben áldozati szerep, fogság, akárcsak a mesében, ahol szintén emberi lény rejtőzik külseje mögött, tehát a lírai én számára csupán kényszerű állapot, büntetés, amelyből itt – ellentétben mind Jónás és Jézus sorsával, mind az aranyhaléval – a lírai én számára nincs menekvés, nincs megváltás.

²² Vö. TVERDOTA György: *A homor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*, Pannonica, 1998, 122–129.

A vers más irányú olvasatra is ösztönöz. A „vashatos” intertextuális motívuma révén a vers úgy is olvasható, mint az *Íme, hát megleltem hazámat* egyéni értelmezésváltozata. Egyéni, mert rámutat arra, hogy a József Attila-vers címe ironikusan is olvasható: a költői én úgy leli meg „hazáját”, hogy valójában elveszíti azt („Úgy halok meg, hogy igazi / szép arcod nem láttam soha”). Ám a haza–Isten viszonyítás itt is elképzelhető: a „Tarts meg – a Semmibe ne ússzam” felkiáltás József Attila *Bukj föl az árból* című versére utal: „Ijessz meg engem, istenem, / szükségem van a haragodra. / Bukj föl az árból hirtelen, / ne ránts on el a semmi sodra.” A *Szárszói töredék* e két József Attila-vers egymásra olvasása révén megteremti intertextuálisan is a haza–Isten viszonyítást. Így terjeszti ki a hazátlanság, a haza által megtagadottság élményét transzcendens távlatokba: a költői én tragédiája Istentől való eltaszítottóságában teljesül ki.

A kötet címadó verse, a *Tűzbe vetett evangélium* a civilizáció tisztítóbb köréből veszi képeit. A vers intenzív képisége révén egyszerre láthatunk egy szeméttelpepet, illetve a költői én szemefehérjét:

Mint papírhulladékkal teli réten
ételt keresgélő kutya,
futkos pupillám a szemfehéren,
de Istenre nem talál soha.

Most, hogy a költői én szemébe „költöztünk”, az ő nézőpontjából – illetve az éhező kóbor kutyaéból – láthatjuk a vers gondolati tájképét:

Vágóhíd szemétgödrei, ti véres-
tályogos koldusszemek,
ti láttátok Őt, aki egykor
kigondolt bennetek?

Vadnyulak, akiket a róka
úgy lóbál fogai között,
mint tömjénfüstölőt – utolsó
percekben láttátok Őt?

A látomás allegorikus állatfiguráit az *áldozat–pusztító erő* polaritásaként olvashatjuk. Az áldozat a nyúl, a pusztító erő a róka. A róka az álnokság, „alattomoság, képmutatás és az árulás megtestesítője”; „keresztény értelmezésben [...] a rókák az Egyházat [...] fenyegető eretneknek”²³. A vers metaforája („mint lőmjénfűstőlöt”) révén a róka papi attribútumokat vesz fel. A viszonyított szimbolikája szerint viszont ellentétesen értelmezhető: álnok, képmutató pap, (ebből következően) eretnek. Isten földi szolgálója, a pap, illetve az általa képviselt értékek, a hit fölött mond a vers súlyos ítéletet azzal, hogy a róka–pap pusztítja el a nyulat, az új élet, a feltámadás megtestesítőjét.

Az allegorikus képsort Magdolna alakja követi a negyedik versszakban. Magdolna az előző szakasz képeihez képest a tisztaság, a szentség megtestesítője lehetne, ám az ő mosolya is „eszélősboldog”. A korábbi *Szakadj, Magdolna-záporral* szemben itt a „démoni, apokaliptikus menyasszony”²⁴ szemantikájában értelmezhető alakja, kiteljesítve a vers megváltást, a feltámadás reményét és összességében a hitet tagadó jelentéselemeit.

A vers Ady szerepét magára öltő lírai énje, aki a vers nyitó-pontján egy éhező kóbor kutyához hasonlít, ráirányítja a figyelmet a *Szárszói töredék* nem említett, szintén Adyra emlékeztető metaforájára, a Haza „bankárpofá”-jára²⁵. Ott a zsugori elnyomó–szegény rab kettőse a pénz–szabadság metaforikus kapcsolatra utal, itt viszont az étek, élelem transzcendens szférákba emelkedik, istenhítként, istenszerettként értelmezhető. A kötetben egymás után olvasható versek tehát felerősítik egymás hatását, átértelmezik egymást: először a szabadságot, majd – mintegy

²³ ANTAL Bernadett: „róka” szócikk = [Pál József–Újvári Edit szerk.]: *Szimbólumtár*, Balassi Kiadó, Bp., 1998, 392.

²⁴ EKLER Andrea: *Bibliái szerepmotívumok. A Magdolna-szüzsék motívumai*, [kézirat] 7.

²⁵ L. ADY Endre: „Óh, Baál, állj mellénk lelked kegyelmével. / Minden-Pénzeknek trónján valahol / Fordítsd felénk fényes, kegyetlen arcod.” (*Ima Baál istenhez*), ill. *A nagy Pénztárnok* című versét, valamint *A márciusi Naphoz* e sorát: „pénn-szag sehol így nem kábit”. Adynál fokozatosan lett mind negatívabb jelentéstartalmú a pénz motívuma. Baka kifejezése stírtítés révén képes Ady e képeit felidézni.

fokozati sorrendben – az istenhitet fogalmazva meg létkérdés-ként. Mint a szabadság, Isten országa is illúzióknak bizonyul:

A hold-tonzúrás éjszakában én is
prédikáljam hülye vizeknek,
hogy a Mennyek Országa ők,
hol ponty-arkangyalok lebegnek?

Futkos pupillám, mint a réten
szemét közt turkáló kutya,
papír, papír – Isten nevét nem
írom reád többé soha.

Még árnyaltabb értelmezést tesz lehetővé, ha figyelembe vesszük, hogy a *Tűzbe vetett evangélium* pretextusa – akárcsak a *Szár-szói töredék* esetében – egy József Attila-vers, az 1924-es *A kutya*. A korai József Attila-vers kutyája eleinte „kenyérháját meggyaszt / keresgél”, s ez a keresgélés csak a vers végére vált szakrális tartalmúvá:

Egyszer csak előbúvik
Nappali rejtekéből,
Belőlünk,
Az az oly-igen éhes,
Lompos, lucskos kutya
És Istenhulladékot,
Istendarabkákat
Keresgél.

József Attila expresszionista ihletésű, életképszerű versét Baka István egyetlen összetett, tömör metaforába sűrítette; minden motívum adott volt a szövegelőzményben: a kutya, a szem, a hulladék, Isten; s ami kimaradt: az életkép-jelleg, a közvetlen reflexiók, a túlírttság érzését keltő jelzők. A metaforapárok – szemételep–a szem fehérje, kutya–pupilla, étel–Isten – mögött felsejlik egy harmadik értelmezés: a szemételep–a „táplálkozás”, a boldogulást nyújtó eszmék tere; kutya–ember, Isten(hit)–a szemét

közt lelhető étek (ami maga is hulladék); e hármasság, egymást ki nem oltva, állandó feszültség forrásává válik. A hatodik, utolsó versszak látszólag egyszerű variációs keret; ám ha bevonjuk látómezőnkbe a József Attila-verset is, a szövegek közötti játék érdekes lehetőségét teremthetjük meg: „papírhulladék”-kal indít a Baka-vers, „Istenhulladék”-kal zár a József Attiláé. S a *Tűzbe vetett evangélium* zárata összevonja e kettőt: a papír(hulladék) az alkotás terévé válik – az alkotás azonban megfosztatik Istentől, a legfőbb teremtőtől. A legkérlelhetlenebb és legkietlenebb *alkotói magány* kinyilvánítása, vállalása ez. Dacos, adys gesztus (amilyen a címben megidézett tett, a Biblia elégetése) – József Attila költeményén átszűrve.

Metafora és látomás

A poétika változását legfrappánsabban a *TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM* két utolsó verse jelzi: a *Trauermarsch* és a *Háborús téli éjszaka*. A későbbiekben részletesebben értelmezem e verseket, ám a *Trauermarsch*, Baka lírájának e jellegzetes, élete első évtizedének emblematisztikus verse metafora és látomás összefüggésében is fontos alkotás.

Szembetűnő, hogy ez a szöveg mily radikálisan más hatású, mint például az *Éjszaka, fekete ménes*, ahol a vers csupán egy sajátos játékszabály (éjszaka–ménes viszonyításának) elfogadását követeli az olvasótól. A *Trauermarsch*-ban a groteszk látomásosság minduntalan kizökent a kényelmes referenciális olvasatból. Nem azt állítom ezzel, hogy a vers alapviszonyulása nonreferenciális, hanem azt, hogy egy olyan önálló világot teremt, amely minduntalan megtorpanásra készíti a valóság-analógiát kereső olvasót: nem „megszünteti” a valóságot, nem zárja ki a szövegvilágból, hanem rádöbrent arra, hogy a tudatunkban megképződő valóság állandó (újra)értelmezések következménye. Ezt többféle, egymást látszólag kizáró valóságdarabok egymásra montírozásával éri el. Nem egymás *mellé* montíroz, mint azt a modern iroda-

lom montázstechnikájában gyakran megfigyelhetjük²⁶, hanem *egymásra*: az egymásba fordított metaforák tulajdonképpen egymást kizáró, egymást tagadó jellegűek. Ez a technika Nagy László látomásköltészetére vezethető vissza, Baka annyit módosít ezen, hogy nem a valóságdarabok zuhatagszerű áradata²⁷ adja a látomást, hanem (az egységes metaforika eszményéhez híven) csupán két-három valóságdarab egymásra vetítése. A kaleidoszkópszerű teljességigény helyett egy szelektívebb, konstruáltabb világot épít fel így, vállalva annak a veszélyét is, hogy az olvasók egy része azért fordul el tőle, mert a művész „kéznyoma”, a „csináltság”, „szerkesztettség” nyilvánvalósága megrendíti a hitelességbe vetett hitét. (Az alkotó „ösztonossága” ugyanis eléggé általános olvasói sztereotípiák; nem mintha Nagy László ösztönösen alkotott volna, az ő látomásai azonban valóban spontánabb hatásúak).

A *Trauermarsch* a gyászhoz fűződő olvasói sztereotípiákat vonja kétségbe azáltal, hogy szó szerint nem jelölve, de metaforikusan annál erőteljesebben sugallva a *nász* képzetkörét kapcsolja hozzá. Halál és születés kettősének fázisa, gondolhatnánk, ám itt a násznak nem emberi, hanem durván ösztönös, állatias jellegéről van szó:

Közeledik a gyászmenet,
gyászfátyol-napfogyatkozás
a hölgyek arcán s rettenet,
de gyászlülükben izgalom:
nyirkosodnak a gyászbugyik

²⁶ Vö. LAMPING i. m. 33.

²⁷ Vö. „*Zuhatag* című verse igen alkalmas terminust kínál annak megnevezésére, miként működött ekkor [a korai pályaszakasz idején] a természet, és az egész élet Nagy László költeményeiben: *zuhatagszerűen*. Termékeny áramlás, özönlés káprázat, pillanatnyi szünet nélkül él, dolgozik (sőt: termel) a természet...” TARJÁN i. m. 143. Tarján Tamás a későbbi pályaszakaszok képalkotási technikáját is hasonló terminusokkal jellemzi: „hullámszerűen” (144.), ill. „gejzírűszerűen” (145.) áradnak a képek.

A „gyászfrakkos urak” csökkent szexualitását jellemző kép, ha lehet, még frivolabb: „gyászos nemiszervük combjuk / között lélekharangozik”.

A vers másik rétegét a katonáskodás és a szerencsejátékok egymásra vetítése adja: a „gyászkancán” ügető tábornok „gyászzebében a pakli kártya, / s azt látja, ha álmodozik: / a kártyalapok figurái / egymásnak lábbal fektetett / véres katonatetemek”. S e sivár, visszataszító földi világ vetítődik az égre is: „rulettgolyóhold körbefutja / az eget, csillagzsetonok / gyűlnek az Isten asztalára”, s bár itt e kép megszakad, az értelmezés logikája szerint Isten nem más, mint krupié.

Mind gyász és nász jelentéseinek ironikus egymásra vetítésében, mind a háború és a nász látomásos összekapcsolásában fontos előzménye Baka versének egy kései Ady-vers, az *Egy háborús virágének*, amely már címében is ironikus ellentétet tételez. Itt is apokaliptikus látomásban jelenítődik meg – nem a gyász-, hanem a „nász-menet”: „világ-nász nép közt néz szét / A Halál és a Szépség.” A második-harmadik versszakban Ady néhány vonással tudja érzékeltetni a háború örületét:

Halál és Szépség násza
Soha ily óriásra,
Íly szörnyűre nem nőtt még:
Valami katedrális
Keres a nagy vér-szőnyeg
S ők átlejtik a Földet.

E nagy nász, ki volt semmi,
Most akar teljesedni:
Eddig csábitott s csábult
S most bánattal társultan
Szárnyal szárnyas szerelmen,
Vágtat át minden lelken.

Az első versszak – „Ím, hogy sűrűbb az átok, / Szárazabb szemmel látok: / Ni-ni, ez itt menyegző” – nyilvánvalóvá teszi az ironiát, ami Baka látomásának is éppígy sajátja: nem a látomás válik

ezáltal elsődlegessé, hanem a figurativitás: ahogy a nyelv – mind az Ady-, mind pedig a Baka-versben – létrehozza a látomást és annak nyelvi „látványát”, ironikus olvasatát.

A *Trauermarsch* a harmadik kötet, a DÖBLING *Mefisztó-kerिंगő* című ciklusában alkot párversével keretet. A cikluscímadó és -záró *Mefisztó-kerिंगő* hasonló poétikai eljárással kettőzi meg a látomást: a táncmulatság képei fokozatosan válnak egy kísértetjárás szorongató víziójának részeivé. Az ünnepi egyik ellenpontját itt is az érzelemtől megfosztott, kiüresedett erotika képezi:

a párok döbbenetn megállnak
de nem bír tiltakozni senki
mert ólomsúlya lett a túllnek
s a hölgyek izzadt szirmai
mint pázrás közben megfagyott
csigák lapadnak össze és
belőlük mégis oly bizsergés
fut szét a dermedett tagokba
hogy koszorúvá borzolódik
a hajzatuk...

A DÖBLING verseinek többségét már ez a módosult, a *metaforát látomássá fokozó* technika jellemzi. E poétikai módosulás összefügg a költői igény változásával: a dalokban koncentráltan megjelenített élmények helyébe az élményen túli, látomásos, teremtett világ, a teljességre törekvő – de legalábbis a világra szélesebb ablakot nyitó, a civilizáció kellékeit is szemügyre vevő – költői látásmód lép. Baka István „kamerája” egyre nagyobb világdarabokat fog be, a vers egyre nagyobb érzelmi feszültségeket képes érzékeltetni. Akad persze példa a MAGDOLNA-ZÁPOR-ból ismerős kimerőbb és kiegyensúlyozottabb versalakítására is. Kiemelkedő e nemben az *Éjszaka* című vers, amely a borospince–mennyország metaforából indul ki, s a bor-fény, éjszaka–hordó sötétje viszonyításokon át váratlanul bár, de logikusan jutunk el az Istenpatkány blaszfémikus metaforájáig: „s valami furcsa percegés / a mennybolt dongái mögött / talán egy patkány rágicsál / talán Isten zörög // vagy talán egy patkány az Isten”.

Éles kontrasztot alkot e verssel az *Ady Endre vonatán* nagyszabású látomása, „nemzethalál-vízió”²⁸-ja, amely az erotikussá ajzott természeti táj víziójától („az alkony fellegei mint asszonyi öl / piros redői szétnyílnak magába / fogad az éj”) a démonikus-szorongató látomáson át („fekete szűz égő vörös szemekkel / fekete csapzott hajzata vonódik / utána sátán vasszűze hová fut”) jut el az utazás–élet (halál) – fokozatos előkészítése révén kataritikus – viszonyításáig, a megváltástól megfosztott ember tragikus magányát megérezkítő látomásig:

s ki tudja hogy kik ülnek itt velem
[...]
csak mosolyognak s áttetsző kezükben
fojtó illatú súlyos koszorúk
ki tudja hogy a vonat hova fut
meddig fúródik a párnás sötétbe
mint rozsdás szög a Krisztus tenyerébe
talán aludni kellene igen
nem tarthat már nagyon soká az út
hamarosan megérkezem

Lator László, aki kritikájában hangsúlyozza, kevésbé kedveli Baka e „Felhő-korszakát”, mutat rá arra, hogy e „romantikus-szecessziós ajzottság”-ú korszak magával hozott egy nagyon fontos változást is: ekkoriban „töredezték szét, lazultak fel pályakezdő költészetete megejtően artisztikus, de súlyos drámai tartalmak közvetítésére kevésbé alkalmas formái.”²⁹ A szabad vers megjelenését, a strófászerkezetek fellazulását, a nyelvi szerkezetek nyitottabbá válását, a „gondolkodás természetéhez” igazodó mondatokat említi a kritikus. Igaz ez az *Ady Endre vonatán* szabálytalan strófászerkezetére, központozás nélküli, áthajlások szabdalta, kanyargó mondataira. Ez a képekbe is átsugárzó ajzottság azonban nem csupán manír: ebben az Ady-szerepversben például indokolt, a

²⁸ GÖRÖMBEI, 1996 [1986], 221.

²⁹ LATOR László: *Baka István égtájai. Baka István: Égtájak célkeresztjén*, II. kötet, 1991/10. 1367.; és = *Szigettenger*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1993, 306.

beteg és vívódó Ady felkavart lelkiállapotát tökéletesen érzékeltető poétikum.

A Graves-díjas *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban* is már e módosult alkotói módszer markáns jegyeit viseli magán. A két szabálytalan strófán belül lassabbak, kimértebbek, kiegyensúlyozottabbak a mondatok, mint voltak az *Ady Endre vonatán* strófáiban. Az első szakasz minden mondata egy-egy metaforikus állítás. Az első két mondat szinte azonos időtartamú, szerkezetű; ezeket egy rövidebb, majd egy jóval hosszabb mondat követi. A versszak sajátos zeneiséget kap így, a mondatvégi szünetek lüktető ritmikája által:

A gyertyaláng – rózsálló asszonyöl –
ellobban a sötétség összezáruló
combjai között. A levetett reverenda,
mint kidőlt tintatartó, éjszakával
szennyezi be a szobát. Némán fénylik
Isten díszkardja: a Tejút...

Az antropomorf, érzéki nyitóképet szemantikailag kiegészíti a második, a rövid mondat képe viszont ellenpontoszza ezeket: (ellobbanó) fény – sötét – sötét – fény a „színpadi” világítás ritmikája. A strófa mindvégig teljes (kötőszó nélküli vagy kötőszóval összekapcsolt) metaforákból építkezik, ez azonban nemhogy csökkenjené a feszültséget, a metafora két tagjának közel egyforma hangsúlyossága ide-oda billenti az olvasó értelmezési szándékát. Miként a fény a sötétiséggel, a metaforák viszonyítói és viszonyítottjai is minduntalan küzdenek egymással. S e küzdelmet zárja le, végérvényesen, kegyetlenül, a versszak utolsó mondata: „Most kellene / meghallanom a szférák zenéjét, de a / mennybe, mint ősszel felázott talajba / a krumpli, belerohadtak az angyalok.” Megállíthatatlan a pusztulás: mind a földi, mind az égi szférát fenyegeti. Bakánál gyakori az angyal motívumának összekapcsolása a pusztulással, jelezve, hogy a pusztulás „öntörvényű: e determinált létből még egy isteni lény sem tud minket kimenekíteni, hiszen fölötte is győzedelmeskedni látszik az abszolút rossz”³⁰.

³⁰ SZIGETI Lajos Sándor: „*Iszonyú mindegyik angyal*”(?) (A civilizáció poklából a belső végtelenségbe) = SZIGETI L., 2000, 145.

A második strófa a rövidebb-hosszabb mondatok még szélsőségesebb változatainak ritmusváltásaival halad előre. Az utolsó mondat szinte feltartóztathatatlanul hömpölyög a megdöbbenő záróképig, amely mint a lecsapódó zongorafedél a zenét, zárja le a verset: „a kokárda a lőlap közepe.”

A második szakaszban megjelenő egyes szám első személyű nyelvtani alany maga Liszt Ferenc, szekszárdi tartózkodása idején. A romantika nagy zeneszerző-zongoraművésze azért lehet egy nemzet identitásán töprengő, vívódó vers roppant érdekes alakja, mert világhírű művésze révén egyszerre volt a magyar nemzet büszkesége és egész Európa művésze, aki bár zenéjében magyar hagyományokból is táplálkozva valóban a nemzet fia volt, nem tudott jól magyarul. Franz Liszt volt vagy Liszt Ferenc – nem ez a vers kérdése. Hanem az, hogy milyen szolgálatot tett hazájának Liszt a magyar rapszódiaikkal: „a rapszódia / arany-sújtása megfakult molyette / díszmagyarodon, én szegény hazám.” Kívívhatjuk-e méltó rangunkat Európában sajátosan magyar kultúránk által? Liszt személyes tragikumai is, hogy mint nemzetehez fordulva vallja:

Bemuzsikáltalak az Európa
Grand Hotelbe, s nem vettem észre, hogy
neked a konyhán terítettek. Most már
mindegy. Aludj hát, és csak álmodd
viszontcsókját az égnek. Én
fől nem riasztlak többé. Kulcsra zárva,
mint koporsó, a zongora.

Művészi kudarc is, ami a nemzet kudarca: ezt sugallja a zongorakoporsó metafora. S a teremtés kudarca egyben a Teremtés, az isteni alkotás kudarca: „A gyertya / megunt kísértését kioltva, némán / nézek a fenn rozsdásodó Tejútra”. Ez kapcsol vissza a gyertyaláng-asszonyöl metaforához. Isten mint magányos, nők által, illetve a nő által be nem fogadott „férfi” – Liszt mint (elutasított, teremtésre képtelen) Isten: így montírozza egymásra a vers a művész és Isten alakját. Többek között erre utal a vers elején e mondat is: „A levetett reverenda, / mint kidólt tintatartó, éjszakával / szennyezi be a szobát.” Rendkívül összetett ez a kettős-

kép. Egyrészt utal Liszt valós életének egy mozzanatára; másrészt – a reverendát metonimikusan értelmezve – a hitről beszél, amit viszont profanizál: a vers első mondata szerint a sötétség női princípium; a *Csongor és Tündé*ben is „az Éj a mindenség eredője, minden belőle keletkezik és belé tér vissza”³¹. A sötétség tehát egyrészt éjszaka, másrészt nő(i) princípium), harmadrészt az isteni, a hit megtestesülése. A reverendával a vers beszélője, Liszt nem csupán a hitről mondott le, de a nőről is: „A gyertya megunt kísértését kioltva...”, a gyertya ugyanis a sötétség része, vagyis a nő öle. S ehhez az idézethez montírozza a „rozsásodó Tejút” képét, ami, mint korábban tudjuk, Isten díszkardja: vagyis Istennek is le kell mondani a nő(i)ről, tehát – a metaforika alapján –, bármennyire hihetetlen és blaszfémikus gondolatmenet, amit a vers figurativitása kirajzol, a hitről is. Ezért oly kietlen, megváltás nélküli e világ és a menny: „sejtetőre állított / Mindenség, amelyben az angyalokból / keményítőt főznek vagy krumpliszeszt”. A levetett reverendának azonban van egy hasonlatban kifejtett viszonyítója is: „mint kidőlt tintatartó”. Ez értelmezhető a kottaírássra való utalásként: annak lehetetlenségét tételezi, hiszen a kidőlt tintával nem hozható létre műalkotás; vagyis az írás, az irodalmi alkotás lehetetlenségét, megghiúsulását is jelzi.

A vers tehát az alkotás, teremtés három változatának kudarcáról szól: az emberi szexualitás mint magas fokú kommunikáció, kapcsolatletteremtés és önmegvalósítás lehetetlenségéről; a művészi alkotás kudarcáról; az isteni teremtés, a hit, és ezáltal egy nemzet megújulásának megghiúsulásáról. S a metaforika különös oszcillációja, vibráló széthangzása révén e „kudarcterületek” egymásba úsznak, összemosódnak, hangsúlyozva ezáltal összefüggésüket, óhatatlan egymásra hatásukat.

Az isteni szféra romlását tetőzi be a Mindenség, a halaskofák standjainak halbüze, az alvilág győzelme a világ fölött. A hal motívuma már a címben megjelenik: ott még hiteles történelmi adatként Liszt életéből. A halbüzös standok azonban előhívják a mo-

³¹ Vö. *Szimbólumtár*, PETHŐ Ildikó: „éjszaka” szócikk, 117–118.

tívum egy másik értelmét is, ami már a *Szárszói töredék* kapcsán is felvetődött: a hal Krisztus halálának az előképe itt is.

A már említett csattanóval kapcsolódik össze a zárlatban egyetemes és nemzeti pusztulás: „a kokárda a lőlap közepe”. E pusztulás kettősségét testesíti meg Liszt alakja: egyszerre magyar és nemzetközi, egyetemes; teremtő művész, aki – a nemzet szolgálatában is – kudarcot vallott (ha nem is saját hibájából: „nem vettem észre, hogy / neked a konyhán terítették”). A nő, a női princípium elérhetetlensége, illetve a róla való lemondás, amely – a metaforika összjátéka szerint – egyúttal lemondás a hitről, a megváltás, az újjászületés reményéről, a nemzet romlását fejezi ki. S hiába kap isteni jellemzőket a művész alakja, Baka gnosztikus felfogása szerint ebben is csak tehetetlensége, küldetésének kudarca testesül meg.

2. A metaforával párhuzamos versszervező elemek

„Nagyon nagyot tévedtem fiatal koromban. Azt hittem, ha fordítok – elvesztem önmagam. Nem mertem fordítani. Félttem, hogy a fordítás elvon attól, hogy saját magammal foglalkozhassam. Ez nagy tévedés volt. [...] ...a fordítások után kezdtem a szójátékot is használni. Persze én ma is a metaforát tartom magasabbrendű eszköznek – a neoavantgárdot is a szójátékai miatt tartottam elfogadhatatlannak –, de aztán rájöttem, hogy ennek is lehet művészi értéke. Azt is az oroszoknál fedeztem fel, hogy *a költészet: zene!* A saját – szándékoltan darabos – költészetemet is átalakította ez a felfedezés. Ma már nem tartok a dallamtól.”³² Ez az interjúrészlet rávilágít, milyen mozgatórugók változtatták meg a költő versszemléletét. A változás nem gyökeres: a metafora továbbra is „magasabbrendű eszköz”-e marad. Mégis, felfedezi a

³² *Nyelv által a világ. Baka Istvánnal beszélget Balog József*, Magyar Napló, 1994. március 18., 7.

szójátékban és a verszenében rejlő lehetőségeket, elsősorban a fordítások hatására, a nyolcvanas évek elején³³.

A metafora versalkotó szerepét csökkentette valamelyest a Yorick-versekben uralkodóvá váló, egész versekre, ciklusokra kiterjedő *ironikus látásmód*. Az irónia nem itt jelent meg először³⁴: a *Trauermarsch* óta hangot kapott alkalmanként Bakánál, ám pontos az önjellemzése, amikor a Yorick-versekről beszélgetvén így szól: „Azok voltak az első kimondottan nem a metaforára, hanem az iróniára épülő verseim.”³⁵ A metafora azonban nem itt és nem egy csapásra vált másodrendű fontosságúvá Baka költészetében. S a változás nem is volt végérvényes. A folyamat az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN új verseinél indult el: ezekben a metafora már nem kizárólagos, illetve nem kiemelt érvényű; más eszközökkel, a költői látásmód más lehetőségeivel *együtt* alkotja, szervezi a verset. Mint maga is hangsúlyozta: „A DÖBLING-et én nem azért tartom sikeresnek, mert a világszemléletem tökéletesen kifejeződött benne, hanem mert szakmailag ott jutottam el arra a szintre, hogy végig tudtam csinálni egy metaforából tökéletesen egy verset.”³⁶ Nem véletlen, hogy ezután új utakat, újabb módszereket keres – nem mondva le poétikájának eddigi eredményeiről.

Tárgyias kifejezésmód és metafora

A „civilizáció vigasztalan hulladéka”³⁷ a Baka-vers folyamatos módosulása során lopakodott a versekbe. Ez a későbbiekben – a

³³ Vö. uo.

³⁴ A költő önjellemzésével egybevág, amit a kritikus ír erről: „...a belső táj (...) morális birodalom. Ennek tisztasága, biztonsága nyitotta meg előtte a kísérletezésnek az ironikus, tehát távolságtartó, külső álláspontból ítélkező esztétikai minőségeit olyan versekben, mint a (...) *Trauermarsch* és a (...) *Me-fisztó-kerिंगő*.” GÖRÖMBEI, 1996 [1986], 220.

³⁵ *Nem tettem le a tollat... Zalán Tibor beszélgetése Baka Istvánal (1994 nyara)*, Tiszatáj, 1997/9. 26.

³⁶ Uo.

³⁷ LATOR, 1993, 307–308.

nagyszabású látomások széttöredezésével egy időben – együtt járt a dikció megváltozásával: „Baka szókinccse tulajdonképpen kicserélődött. Igaz, már korai verseibe is be-bekerült egy-egy köznapi szó, szerkezet. De az arány nagyon megváltozott. S a próza nemcsak a szavakban van, hanem a közbeszéd pongyolaságaival elnehezített mondatokban is. [...] Megtanulta ezt is, a *szétdúlt mondatokat*, a töredezett mégis-formákat, a vers legmélyére rejtett, alig-alig hallható, mégis hatásos zenét.”³⁸ A köznapi szavak, a közbeszéd fordulatainak megjelenésétől nem független a látomásos „közjáték”-ot felváltó új látásmód, a tárgyias kifejezés felé fordulás³⁹. Bármennyire is szembetűnő azonban e változás, különösen az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN gyűjteményes kötet új verseiben, inkább csak a kifejezésmód tárgyiasabbá válásáról, mintsem objektív líráról beszélhetünk. Ha nem is minden versben, de a ciklusszerkezet révén a személytelen darabokra is visszaható érvénnyel jelen van, hangsúlyosan jelen van a lírai én. Ha maszkot ölt is olykor, a maszk mögül „előtűremkedik” a tapasztalati én egyes jellemzőit magán viselő lírai én⁴⁰.

A tárgyias kifejezésmód felé mutat az *Angyal* című vers. „Szívesen tekinteném az *Angyalt* a Baka-líra önjellemzésének – mondja róla Lator László. – Úgy roncolta össze, gyúrta meg első versei szép lírizmusát, úgy tette rögzösebbé a vers felszínét is, mélyebb rétegeit is, hogy meghagyta benne az elemi költészetet.”⁴¹ Elvethetjük a feltételes módot: az *Angyal* tényleg önjellemzés, ars poetica. A megváltozott alkotásmódban is tovább élő metafora-eszmény allegóriája az angyal. Erről a harmadik versszak egyetlen mondatrésze árulkodik: „és ő üveglő szárnyakkal vonul // a rozsdáette konzervdobozok / elázott csikkek *szétdúlt mondatok / között* de mégis mindenektől távol / akárha jőne száz évvel korábbról” [kiemelés lólem – N. G.]. A montázsszerű felsorolás-áradat ismét, mint a *Tűzbe vetett evangéliumban*, de sokkal sziká-

³⁸ Uo. 308.

³⁹ Uo. 306.

⁴⁰ D. Rác István – angol szakirodalmi példák mintájára – a lírai szöveggel kapcsolatban háromféle ént különböztet meg: a tapasztalati-, a lírai ént és a beszélőt. = *Költők és maszkok. Identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben*, Debrecen, 1996, 19.

⁴¹ LATOR, 1993, 309.

rabban, tárgyiasabban, Pilinszky János *A szerelem sivataga* című versére emlékeztetően („Mint gyűrött gödör feneke a táj”) egy *szeméttelep* látványát eleveníti meg:

A rozsdaszeplős konzervdobozok
nedvedző csikkek papírcafatok
között a fénnyel drótozott eget
elhagyva tán egy angyal lépeget

Az angyal, a szeméttelep kellei között, fenségesen („üveglő szárnyakkal”) lépegetve olyan, mintha „jönne száz évvel korábbról”: idegen, nem evilági lény. A „szétdúlt mondatok” metonimikus értelmezése szerint a szeméttelep a „mai” (a vers megírási ideje szerinti) irodalom: az a korszak kezdődött ekkor, amelyet Margócsy István így jellemez: „a nyelvkritikus költészet [...] a *szavak* elkopásával és elértéktelenedésével szembesülvén, a *szavak* önálló poétikai szerepét fogja korlátozni, s a *szavak* körülírására, egymás közötti összefüggéseire, kontextusára, azaz a mondatokra fog koncentrálni. A *szavak* szerepét a mondatok fogják átvenni.”⁴² Bár Margócsy jövő időben beszél, az általa hipotézisnek nevezett folyamat már az *Angyal* megírásának idején, tehát 1984-ben éreztette hatását⁴³. Visszafogott mértékben Baka versein is megfigyelhető. Az *Angyal* a poétika kettősségét tematizáló vers: a költői én kénytelen tudomást venni „az alkony felborított pléhedény”-ről, azaz a megváltozott, szeméttelpre emlékeztető, minden reményt elveszejtő világról (hisz e sor is módosított Pilinszky-idézet *A szerelem sivatagából*: „Esztenedők múlnak, évek, s a remény – / mint szalma közt kidöntött pléhedény”). S kénytelen a vers formáján,

⁴² MARGÓCSY István: „névszón ige” (*Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról*) = „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, 1996 [első megjelenés: Jelenkor, 1995. január], 260.

⁴³ Vö. „A magyar költészet a nyolcvanas években elsősorban a lírai nyelv alulretorizáltságával, a nyelvjátékok lehetőségeinek kiaknázásával, az ironikus-groteszk beszédmód felerősítésével és a versszerűség kritériumainak átértelmezésével közelítette meg ezeket a [nyugat-európai fejlemények által meghatározott] pozíciókat.” KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1993, 171.

anyagán is érzékeltetni a világról szerzett tapasztalatát. Nem hajlandó azonban lemondani az angyalról: a költészet túlvilági szelleméről, a metaforáról. Miként ezt az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN új verseinek egy másik darabjában, a *Mágikus szonettek*ben megfogalmazza:

S ha duzzadón a dúlt emlékezet
már szűkül és feszíti lényedet,

sikerrel jártál – napsugár ha érint,
elmédben, metaforákkal tele,
megjelenik a líra szelleme!

Állítsuk szembe a „napsugár ha érint” kifejezést az *Angyal* e sorával: „és sűrű egyre sűrűbb a sötétség”, nyilvánvaló, hogy a metaforákkal teli líra szellemét előhívó napsugár ellentéte, a sötétség a „szétdúlt mondatok” költészetének kedvez.

Hogy a *Mágikus szonettek*nek a zárlatban megfogalmazott ígérete illuzórikus, azt a 2. szonett oktávája második felének ironiája sugallja: „... a hamuból kivont szót / az emlék párlatával összegyúrd, / az öncsalás bóraxával bedugd / az enszennyedtől gőzölgő flaskót”. Nem csoda, hogy eltávolodott valamelyest saját költészeteszményétől, ha annak megvalósítását már csak öncsalás révén látja elképzelhetőnek.⁴⁴

Az *Angyal* szövege azonban még mindig lecsupaszítható egy alapmetaforára, a mai költészet–szeméttelep kettősére, amelynek ellenpólusa az önreflexív alapmetafora: angyal–metafora, metaforikus költészet. A dikció, a szókincs viszont valóban erős változáson esett át: bár a szerkesztettség hangsúlyozásáról nem mond le, sőt az „ősdi” párrímes versformával mintha ironizálná is azt, a versmondatok szaggatottsága, a szókincs jórészt taszító jelen-

⁴⁴ Vö. „[A *Mágikus szonettek*] a költői teremtés (...) megszokott fennkölttségét vonja vissza, teszi olyan ironia (és önironia) tárgyává, amelyhez hasonlatos radikális és őszinte – költői és emberi – ars poéticával napjainkban ritkán találkozunk...” SZIGETI Lajos Sándor: „*Metaforákkal tele, megjelenik a líra szelleme. A palackba zárt szonett szabadulása* = SZIGETI L., 2000, 31.

téskörből vett rétegei a „szeméttelép” kellékeiből építkező verset hoznak létre.⁴⁵

A „szétdúlt mondatok” viszonyítója azonban nem oltja ki a viszonyítottat, a szeméttelépet és kellékeit, a civilizáció mindent ellepő és magával rántó hódításának nyomorúságos tanújeleit, amelyek kozmikus méreteket öltve, az égi szféráig felhalmozódva, valóban „az abszurd huszadik századi ember immár menthetetlen világállapotáról, lélekállapotáról”⁴⁶, a megváltatlanság katasztrófájáról tudósítanak.

Egy vers két változata

A DÖBLING utáni Baka-versek lárgyiasabbak, a metafora kizárólagos versalkotó szerepe helyébe a metafora és a metaforával *párhuzamos* egyéb versépítő elemek együttthatása lép. E változást szemléletessé teheti két vers összevetése: az *Átutazóként* és nemrégiben előkerült korai változata, az *Anyakönyvi kivonat*⁴⁷ összehasonlítása. A mottó szerint Baka „P. J. emlékének” szentelte a verset. A monogram minden bizonnyal Pilinszky János nevét rejti. Pilinszky bevallottan fontos volt számára: „Olyan létélménylírát szeretnék művelni, mint Pilinszky János. Csak az én létélményeim nem olyan »magasak«, mint az övéi. Más a kiterjedésük – a mélységük nem akkora, de a kiterjedésük nagyobb.”⁴⁸ A maga elé tűzött cél, a József Attila-i hagyomány újragondolása nyilván nem lehetséges anélkül, hogy számot vetne a József Attila hagyományát közvetlenül folytató Pilinszkyvel. Baka *Anyakönyvi ki-*

⁴⁵ Vö. „[Az *Angyalban*] a formába zárt nyelvi-költői anyag töredezettebb, gomolygóbb, ezt csak tovább tetézi mintegy a vers egyetlen hosszan kanyargó, indázó mondatfolyammá alakítása, amelybe mintha csak botladozva betolakodnának a köznapi nyelv prózai szavai, törmelékei.” SZIGETI, 2000, 142.

⁴⁶ Uo. 143.

⁴⁷ Közölte az Új Dunatáj 1998. szeptemberi száma, 5.

⁴⁸ Idézi: BALOG József: „Én mindig képekben láttam a világot” (*Baka István-kazetták*), Forrás, 1996/5. 42.

vonata e számvetés költői letisztulása, behelyezkedés Pilinszky szerepébe, egyéniségébe.

Pályakezdő költészetének – és Pilinszky korai költészetének is – gyakori versformája tér vissza itt: négysoros jambikus strófa, hangsúlyos, az alaphangot megadó felütéssel, a zárlatban visszatéréssel az indítóképhez, ám némely mozzanatában jelentősen módosítva azt. Baka e jellegzetes, szonátaformára emlékeztető verseiben „ami a nyitányban látvány, az a záróképben már dinamikus viszonyban van a cselekvő lírai alannyal. A cselekvés nem különül el a látomástól, hanem abból bontakozik, annak szerkesztésének részeként jeleníti meg az életakaró, a lehetetlennel is szembenéző, etikus magatartást.”⁴⁹ Az első strófa összefoglalja az alaphelyzetet:

Mint aki egy kihűlt váróterem
padján riad fel téli reggelen
zsibbadt tagokkal feltápászkodik
körülnéz és nem érti mért van itt

A pályaudvar várótermében feltápászkodó ember a vers második-harmadik strófájában mintegy közérzetét, jelenlegi nyomorúságos helyzetének reflexióit közli:

vacogva vaksin úgy születtem én
hideg a csarnok és a pad kemény
idegen nyelven szól a megafon
és elfeledtem régi otthonom

mért hagytam el csak szárnyacsonkom sajog
s csak azt tudom átutazó vagyok
bár hova honnan nem emlékezem
de elrongyolt kabátom a jelen

Csak a zárlatban ismerjük meg *ítéletét* e világról, ahová idecsöppent. A vers szinte végigköveti gondolkodásának útját: hogyan

⁴⁹ GÖRÖMBEI, 1996 [1981], 216. A kritikus a tárgyalt vers ismerete nélkül vázolta e versalkotás-módot, ám megállapítása találó e műre nézvést is.

jut el a helyzet felismerésétől a *cselekvésig*, a sorsába való aktív – noha kétségbeesett – beleavatkozásig. Jellemző az indító- és záróstrófa cselekvést kifejező igéje közti különbség: feltápászkodik – elrugaszodom. (Az elsóban ráadásul még kívülről, idegenként tekint magára.) A zárlatban nyílik ki a vers horizontja a pályaudvar csarnokának zárt terétől egészen az égboltig:

lefoszlik egyszer és az olajos
padlóról elrugaszodom zajos
világotok légypiszkos üvegét
kitörve és visszafogad az ég

Hogy a vers nem a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM idejéből származik, az érzékelhető abból, hogy az egymástól elszakítva idézett strófák magukban nem mindig egész mondatnyi egységek, azaz Baka itt már strófákon átívelő áthajlásokkal tördeli szét a versszakokat. A vers metaforikája a civilizáció, az emberi társadalom köréből veszi elemeit (összekapcsolva azokat a transzcendens szférával), s a szókincs is – „anyakönyvi kivonat”, „megafon” – arról árulkodik, hogy a vers valószínűleg a DÖBLING utáni időszakban íródott, tehát az *Átutazóként* közvetlen előzményének tekinthető. Baka mégis elégedetlen lehetett a verssel, hiszen jelentősen átdolgozta; talán azért, mert maga is korábbi költészeteszménye kifejeződéseként értékelte. Mindenesetre a vers átdolgozva sokkal szerveesebben illeszkedik az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN új verseinek világába, s válik ott az egyik legérdekesebb, kiemelt jelentőségű alkotássá.

Az első két sor megegyezik a két változatban. Az *Átutazóként* megtartotta a páros rímeket, a sorok többsége szintén 10-es jambus, ám a vers egyes helyein, többnyire a vers fordulópontjain, a 10-eseket 11-es sorok, a hímrímeket nőrímek váltják fel. Eltűnik a strófákra tagolódás, a vers egy nagyobb és egy kisebb tömbből áll; utóbbi mintegy a vers „újraindítása”, a már említett indító-kép-zárókép viszonylata szerint.

Az *Átutazóként* legfőbb különbsége az első változattal szemben a *zeneiség*. Ez három tényező együtthatásának eredménye. A strófászerkezet elhagyásával a vers kevésbé „darabos”, a dalla-

mot nem törik meg strófavégi szünetek, hanem a reflexív betétek gátolta felsorolásáradat változatosabb ritmikáját követi. A vers egyetlen mondat, egy óriásira duzzadt, a második tömb elején mintegy újraindított, ismétléssel visszaidézett hasonlító mellékmondat és egy ehhez képest rövid főmondat kapcsolata. A zenei hatás harmadik eleme, hogy a mellékmondat felbomlik több, hosszúság szerint váltakozó ritmikájú és a különböző nyomaték révén változó intenzitású kérdőmondatra. „M(i)ért”, „mi”, „mily(en)”, „honnan”, „hova”, „miféle”: e kérdőszók (némelyikük többször ismétlődve) tagolják a szöveget kisebb egységekre.

A főmondat késleltetése egyre nagyobb feszültséget kelt az olvasóban. A versnek erős sodrása van ezáltal, amit növel a felsorolások áradata. A felsorolás gazdag és változatos elemei pedig a szókinccs erőteljes változásáról is tanúskodnak:

honnan fröccsennek szét a részegek
bicskás vagányok bekecses kofák
ingázók szabadságos katonák
rikkancsok pályamunkások kopott
disznóbórtáskás hivatalnokok
törülközőket áruló polyák
batyus cigányok ténfergő diák
papírzacskót durrogtató bolond
pufajkás fáradt géppisztolyosok
borostás vén csavargó lányanya
soványka mellén síró kisbaba
rendőrök szajhák prédikátorok
mily óriási ágyék vagy torok
okádja őket s mért futnak vakon
ha parancsot recseg a megafon
mért rajzanak milyen vonatra várnak
miért vajúdnak és agonizálnak

Egyetlen massa e tömeg: hol folyadékként buggyan, fröccsen, hol rovarseregként rajzik. Ha emberi formát ölt, akkor pedig vagy a mindennapi élet alantas vagy fárasztó küzdelmét folytatja: lökdösődik, siet, vagy pedig az élet határhelyzeteit szenvedi meg: vajúdik, agonizál.

Ki a vers beszélője? Az *Anyakönyvi kivonat* lámpontjai itt hiányoznak. Ott a mottó, illetve a „szárnyacsonkom sajog” árulkodó félmondata sugallja a választ: „Pilinszky János”, angyal képében visszatérve a túlvilágról. Vagyis „Pilinszky, a költő”, az égből küldött angyal, aki halálára vár: arra, hogy az ég visszafogadja. Az *Átutazóként* elhagyja az útbaigazító jeleket, *eltakarja* a beszélő személy(iség)ét, tárgyiasabbá és egyszersmind általánosabbá téve ezáltal a létfilozófiai mélységű vallomást; lemond az anygali attribútumokról, így *általános* emberi vonásokat ad a beszélőnek. A zárlat az emberi lét, e csupán *átutazóként* való létezés értelmére kérdez rá:

mint aki egy kihűlt váróterem
padján riad fel téli reggelen
átutazóként úgy születtem én
s hideg a csarnok és a pad kemény
s ma sem tudom hogy honnan és miért
űztek ki mily halálos bűnökért
vezeklek míg lesújt vagy megbocsát
az Isten és utazhatom tovább

Az Átutazóként nem metaforikus vers. Bár itt-ott metaforával vonja össze az evilági és transzcendens szférát – „a pirkadattól átvérző üveg- / tető alatt”, „a hajnal romlott vére átszivárog” –, s az egész látomás visszavezethető arra az alapmetaforára, hogy az egész élet egy utazáshoz viszonyítható, a világ pedig állomásokhoz, pályaudvarokhoz – a verset mégsem az alapmetafora szervezi elsődlegesen, hanem a zenei dallammenetet követő szintaxis.

Ismétlés és metafora

Az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN új verseiben Baka az ismétlés alakzatának egy jellegzetes változatát alkalmazza versalkotó elemként: az ismétlődő elemek, felidézve, imitálva a zenei ismétlésformá-

kat, egymástól távol, a vers jól elkülöníthető szakaszainak (többnyire: strófáinak) meghatározott pontjain tűnnek fel. Ezáltal a vers egyes „tételei”, a dallam (variációs) ismétlésének hatását keltve, vissza- és előreutalnak egymásra. Így az ismétlés vagy megkérdőjelezi a vers gondolati előrehaladását – pontosabban a körkörösség, magába záródás érzését kelti –, vagy külön kiemeli azt, lépcsőzetessé, fokozatossá téve a gondolatok egymásutánját. „Az egyszeri elhangzás – információ; ugyanazon szó ismétlése a pusztán információadáson túl már érzelmi, nyomatékosító funkciót is kap.”⁵⁰

Az ismétlésnek e válfaja, amely tehát a vers szerkezetét alakítja ki, korábbi versekben is megfigyelhető: a *Trauermarsch*, a *Mefisztó-keringő*, a *Döbling* is ilyen a korábbiak közül. Az *Átutazóként* struktúrája is erre épül, miként az *ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN* új versei közül a *Helsingör*, *Balcsillagzat*, *Caspar Hauser*, *Rachmaninov zongorája*, *Halál-bolero* és a *Thészeusz* is.

A formalista iskola a vers általános jegyeit kutatva alkotta meg a „domináns elem” kategóriáját. Jakobson így definiálja e fogalmat: „ez a mű gyújtópontja: irányítja, meghatározza és átalakítja a többi elemet. A struktúra összetartó erejét, kohézióját is ez biztosítja.”⁵¹ Baka költészetének domináns eleme eleinte legtöbbször a gondolati centrumot is képező alapmetafora. Később azonban, mint a *Thészeuszban* is, a metafora és az ismétlés egyidejű érvényét figyelhetjük meg, így a struktúra nem rajzolható föl egyértelműen valamilyen, domináns elemként meghatározható centrum köré.

Abban az esetben, ha elfogadjuk, hogy „a romantikus művészetben [...] a legfőbb értéket a zene jelentette, ezért a romantikus költészet maga is a zene felé orientálódik: a vers zeneileg szerveződik; a vers intonációja a muzsika melódiáját utánozza”⁵², akkor érthetővé válik, hogy Baka, aki a romantikához különösen

⁵⁰ SZÖRÉNYI László–SZABÓ Zoltán: *Kis magyar retorika*, Helikon Kiadó, 1997, 113.

⁵¹ JAKOBSON, Roman: *A domináns elem = A költészet grammatikája*, Gondolat, Budapest, 1982, 16.

⁵² Uo. 18.

vonzódott, zenei formákat keresett a költészetben. „Első könyvem négy-öt strófás verseinek felépítésére bizonyosan hatott a szonátaforma, terjedelmesebb versezetekkel pedig kicsit az újonnan megismert Mahler hatására kísérletezem” – nyilatkozta 1977-ben⁵³.

Különösen szembetűnő a *Thészeusz* zenei szerkesztettsége, ha összevetjük *A hazatérő Thészeusz*⁵⁴ című verssel. A két vers feltételezhetően egymáshoz közeli időpontban keletkezett. Hogy a kötetben nem publikált mű a *Thészeusz* egy korai változata-e, vagy egy versciklushoz készült volna a két vers: nehéz eldönteni. Mindkettő mellett szólnak érvek. Ha Baka tervezett egy ciklust a görög mitológia témáiból merítő verseiből, mint amilyen ebből az időből az *Aeneas és Dido* is, akkor talán azért nem valósult ez meg, mert *A hazatérő Thészeuszt* nem találta elég jónak. Ha viszont e vers harmadik versszakában olvasható sorra gondolunk – „s ki látja embermaszk alatt / a bikaarcú szörnyet engemet” –, akkor valószínűnek tűnik a feltételezés, hogy *A hazatérő Thészeusz* csupán egy korábbi változata az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN hasonló témájú versének, amelynek harmadik sora kimondja: „a bika-szörny is énbennem lakik”.

Ez a kijelentés a vers alapmetaforájából következik: „a labirintus én vagyok”; olyan, minden versszak élén ismételt motívum ez, amely egyre vészjóslóbb, egyre erősebb hangon szólaltatja meg a vers „alapszólamát”. Ebből az alaphelyzetből bontható ki az egész vers; s így tulajdonképpen allegóriáról is beszélhetnénk, ha a jelentéstulajdonítás nem volna sokkal összetettebb, mint az allegorikus értelmezésben feltételezett kettősség. E sor azonban nemcsak a vers alapmetaforája és domináns eleme, hanem poétikai önmetaforája is: az értelmezést zsákutcába vezetí a metaforikus jelentés állandó átváltozása, így a vers maga az „olvashatatlanság” trópusa: a magába és magára zárt én nem számíthat autentikus olvasatra, azaz megértésre, így végletes magányra van ítélve.

A vers szerkezete – és ebben különbözik leginkább a hagyományos négysoros, egyenes vonalban előrehaladó verstől, *A hazatérő*

⁵³ „Közösségre vágyakozom” = GÖRÖMBEI, 1994, 128–129.

⁵⁴ Megjelent: Forrás 1989/5. 14.

rő *Thészeusztól* – a labirintus térszerkezetét imitálja. A labirintus kanyargó útjait, elágazásait a strófák első sorai képezik: az első strófában „A labirintus én vagyok csalás”, hangzik az első sor. A másodikban az ismételt kijelentéshez ez csatlakozik: „az éj”. A harmadikban ennek egy fonetikailag alig módosított, szemantikailag azonban jelentősen eltérő változata szerepel: „a kék-”, a sor végén megtörve, utótagját a következő sorba elágaztatva: „,vágó”. S miként a labirintusban tévelygő, az olvasó is visszatér a kiindulóponthoz: az első sor „csalás”-ához mintegy visszakapcsol – hasonló hangzása révén – a negyedik strófa „csak én”-je. A körkörösség érzetét az is erősíti, hogy az első és negyedik (utolsó) strófa záró sora megegyezik: „én Thészeusz Athén királyfija”. A vers-labirintus Ariadné-fonala az „én” sokszor ismételt motívuma (és változatai: „önmagam”, „magam[ra]” és az egyes szám első személyű igei személyrag). Ezzel a vers fonalat ad az értelmezés labirintusában haladó olvasó kezébe: az értelmezés „vezérfonala” az én, a személyiség, individuum kérdése, keresése. Az „én” a mitológiai történelem tere: az én a labirintus, az én a Minótaurusz, az én Thészeusz. Pontosabban: a test – tehát metonimikusan az én – a labirintus, a szív – tehát metonimikusan az én – a Minótaurusz, az erekben a vér Ariadné fonala, s az önértelmező, vívódó (ön)tudat maga Thészeusz. Csakhogy a vers azért labirintus, hogy e pontos értelmezési stratégiát zsákutcába vezesse: „a hős vagyok ki vasfegyvert ragad / s a szörny akit meg kell gyilkolnia / én Thészeusz Athén királyfija”. Vagyis Thészeusz – a tudat? – lesz itt Minótauruszá. A szerepek nem oszthatók ki: felcserélődnek, egymásba mosódnak. Ez nem is olyan meglepő, ha arra gondolunk: minden az „én”-en belül van. A szerepek megoszlása összekavarodik a labirintussá váló tudatban, az örület határán tévelygő én tudatában. Csak egy a biztos: ennek az „én”-nek pusztulnia kell.

Az „én” fölemészti, fölfalja önmagát. A tudathasadás e kaotikus állapotában, amikor „az éj / sötétje megtölt és csupán a kék / villámai világítják utam”, ez bár tragikus, mégis motivált reakció. A 10-es jambusi sorok monotóniája egyetlen ponton szakad meg, a vers második versszakának utolsó két sorában, ahol a 11-es sorok ritmustörő szerepe megvilágítja e tudathasadásos álla-

pot, az örületig fokozódó rettegés okát: „s ha ez a fény is ellobban örökre / elmerülök a bűnbe és csömörbe”.

A vers szimmetrikus és jóval zaklatottabb hatást keltő aszimmetrikus motívumisméltlései a zenére emlékeztető módon szervezik a verset. Ahogy a zene érzékelteti a teret és a gondolatot, úgy ábrázolja a labirintust és a benne vergődő én tudatát e vers is: nem leírással, nem verbálisan, hanem az isméltlések ritmikájával. A zenei és metaforikus szerkesztés egyenrangúságának példája e vers.

A *Thészeusz* kétségtelenül szerepvers, ám túlzott következtetés volna az objektív líra személytelen versei közé sorolni⁵⁵. A maszk mögül foltárulkozó érzelmeknek igenis arcuk van: a *Thészeusz* vallomáslíra, mindamelllett is, hogy a szerepvers nem enged a biografizáló olvasat kísérleteinek. Személyes hitelét nem a „személytelen előadás”, hanem a maszk, vagyis a beszélő és a lírai én közötti szerves összeforrottság és folyamatos áttűnés-összemosódás szavatolja.

Irónia és metafora

Az egységes metaforarendszer elve fokozatos módosulásának másik jele, amely a zenei isméltlés verssszervező jelentőségűvé válásához képest később, a *FARKASOK ÓRÁJA* verseiben lesz jellemző, a metafora és az *irónia* együtthatása Baka István verseiben.

„Az *irónia* (*simulatio*) valamely tárgy, személy, tulajdonság, esemény stb. meghatározása, jellemzése az ellentétét jelentő szó tagadó formája vagy olyan szövegösszefüggés révén, mely a valóságosan mondott ellentétét jelenti. A szó (illetve szó szerkezet) valódi jelentését tehát a kontextus, a hangsúly vagy a szituáció határozza meg. Általában valamely dolog vagy jelenség értéktelenségét, jelentéktelenségét teszi nyilvánvalóvá.”⁵⁶ Tágabb érte-

⁵⁵ LATOR, 1993, 309.

⁵⁶ SZÖRÉNYI-SZABÓ i. m. 142–143.

lemben az irónia a „trópusok allegóriájának permanens parabázisa”, azaz a szöveg ironikus olvasata a „saját narratív koherenciával” rendelkező metaforikus jelentésrétegét minduntalan megtöri, kimozdítja, tulajdonképpen az értelmezés koherenciáját „szakítja meg és bolygatja fel”⁵⁷. Ez történt a *Thészeusz* ironikus szövegterében, ahol az irónia egybevonta a különböző terekhez-szférákhoz tartozó metaforikus síkokat, rákényszerítve az olvasót, hogy a képi világ helyett a vers figurativitására összpontosítson.

A FARKASOK ÓRÁJA egyik újdonsága a korábbi kötetekhez képest az ironikus hangú költemények megnövekedett száma és súlya. Különösen a *Yorick monológjai* és a *Farkasok órája* ciklusokban, illetve a *Sztyepan Pehotnij versesfüzetében*. *Irónia és metafora együttes dominanciája* – s ezáltal fokozott feszültsége – a *Farkasok órája* verseiben valósul meg legtisztábban.

A ciklust keretező „évszak-versek” másfél éves időszakot foglaltak át. Az *Esős tavasz* 1989 májusát, az *Őszi esőzés* 1990 novemberét idézi meg. Jelentősége van, hogy a költő, szokásával ellentétben, jelzi a versek keletkezési idejét. Tulajdonképpen ez az irónia egyik forrása: a vers írásának idejére irányítja a figyelmet, ugyanakkor csalatkozást kelt az olvasói várakozásban: 1989 májusa az olvasó tudatában feltehetőleg mint reménykedésekkel teli, a szabad lélegzés mámorát hozó tavasz él. 1990 novembere pedig a rendszerváltás utáni első hónapokat idézi; a független magyar kormány megalakulása után vagyunk. A versek azonban nem dicsőséges időkről szólnak: „a nóta / ugyanaz, ami rég”, állapítja meg rezignáltan az *Esős tavasz* személytelen beszélője; „csörge-dezik patakokban a lusta, / szürke habú mocsok-ár” – tudósít az *Őszi esőzés*.

Az *Esős tavasz* a címer és a nemzeti színek hagyományos jelentésének kifordításával mond ítéletet a nemzet helyzetéről, állapotáról. Ironikus hatást kelt a fenséges, tiszteletet érdemlő, büszkeséget keltő nemzeti szimbólumok és a kisszerű, jelentéktelen s akár undort keltő közszavak metaforikus viszonyítása:

⁵⁷ DE MAN, Paul: *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia*, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 196–197.

Kenyeret kotorász a kukából
a biciklis öreg.
Teli szatyra a címer a zászlón,–
hol a régi színek?

Parizer, nem vér, a piros ma,
a fehér meg a géz;
s mi a zöld? Kenyerünkbe torozva
bevonult a penész.

Éles irónia rejlik a jelzős szerkezetekben: az öreg „teli szatyra” valójában kukából előszedett penészes kenyérral van teli. A penész – akár egy diadalittas hadsereg – torozva vonul be kenyérünkbe.

Az *Őszi esőzés* a várost ábrázolja, a kettősképek ambivalens, egymásnak feszülő tagjaival keltve ironikus hatást:

Szálas eső pereg: égi spagetti,–
tála a tér, köd a szósz,
falja csatornanyílás. De a resti
sörszagu mennybe hajóz.

Égi: a jelző valami magasztosat ígér, ám rögtön érvényteleníti azt a spagettivel. Magasztos és alantas összekapcsolása a „sörszagu menny” is; menny és kocsma, szakrális és alantas szférák összekapcsolása mint apollóni és dionüszoszi kettősség él együtt Baka költészetében. (Ám e kettősség nála – paradox módon – kibékíthető, sőt egymásba mosódik és szétválaszthatatlanná válik: miként a szakrálisban alantas és az alantasban transzcendens távlatokat lát meg, úgy fedezi fel Baka az apollóniban a rútat és a dionüszosziban a szépet – gondoljunk csak például a *Philoktétész* című versre, ahol Apollón válik a Múzsza lemészárlójává.)

Az *Esős tavasz* a tort fizetők becsületességét és vezeklésének őszinteségét vonja kétségbe a főnévi igenév megtörésével és az erre szándékosan keresetten rímelő idegen kifejezéssel:

Ma akadnak, a tort akik állják,
de utána vezekl-

eni kell, ha – benyújtva a számlát –
jön a *fin de siècle*.

Mindkét vers zárata ironikus szójátékokkal foglalja össze a századvégi, megújulni látszó Magyarországról alkotott képet. Az *Esős tavasz* kancsalító belső rímekkel – rom-rím, rög-rag –, a rímzavak között feszülő ellentéttel – mint a vers-nyers belső rím, valamint: magyaros-takáros – fokozza az ironikus hatást, amelynek egyik fő kiváltója a virtuóz anapesztikus ritmus és a romlást festő főnevek ellentéte, s a záró sor tautologikus kijelentése: „ami régi, se új”. Az *Őszi esőzés* szintén két versszakban ad összefoglalást. Kijelentései: „Lágy ez a vers”, „ágy ez a vers” – nem vehetők szó szerint, sőt éppen értelmük fordítottjaként olvashatók a szegénység „körképét” nyújtó versszakok után.

A *Századvégi szonettek* az ezredvégi ember hitéről, civilizált világról (1-es szonett) és hazaszeretetéről, identitástudatáról, nemzeti kultúrájáról (2-es szonett) mond ironikus hangnemben kemény ítéletet. A pátosz és tragikum helyébe lépő ironia a metaforikus viszonyításokat kibillenti, a „kényelmes” olvasatot elbizonytalanítja, az olvasót állandó felülvizsgálatra, újraértelmezésre készíti.

Az eső kozmikus látomásával kezdődik a vers. Blaszfémikus ironiával tölti fel a metaforika a menny szemantikáját: a személytelen beszélő az ég sárkányát dögnek nevezi, amelyből, ha a templomtornyok felsebeznek, „ragályos, / megromlott vér, genny, kén-sav permetezne”. A kén-sav a pokol képzetéhez tartozik – a menny tehát önnön ellentétébe fordul a versben.

Noé bárkájába „még csak a szű-pár költözött be”: ironikusan leplezi le a századvég világát, amelyben sem az özönvíz, sem Noé bárkája nem hordozza eredeti, szakrális jelentését. Már-már gúnyba hajló ironia zárja az 1-es jelzetű szonettet: „Lel-e uszadékfát az Ararát vad / csúcán a szű-civilizáció?”

Az ironia a 2-es jelzetű szonettben uralkodik el igazán. Az októva első felének idillikus képeit a második négyes teszi ironikus-sá:

Terülj-terülj asztal volt a világ.
Kemenceként duzzadt a város: benne

kalácsfonat futott a végtelenbe;
a Főtér jószagú sütőlapát.

Zabáltuk hát, amíg tartott a készlet;
tej-méz folyók és porka hó: cukor;
a térkép volt az étlapunk, s komor
főpincér állt hátunk mögött: a végzet.

A hazává nagyított éléskamra, térképpé nagyított étlap viszonyítói teremtik meg azt a képzetet, amely egyben az irónia kifejezője is: hazánkban nem éltünk, hanem *föléltük* azt; másképp fogalmazva: életterünk, életmódunk annyira csak a vegetatív szintig terjedt, hogy végül saját hazánkat zabáltuk föl. A „térkép volt az étlapunk” autotextuális motívum; a *Pohárköszöntő*ben olvashatjuk nem kevésbé ironikus változatát: „többé nem fűzzük a primás / vonójába a térkép lapjait / bankó helyett”.

A szextett az ironikus kicsinyítés alakzatával folytatja a gondolatsort: mintha csak ennyi kárunk lenne, a „vérmocskolta abrosz”. S a panglossi elégedettség: „Hiszen itt legjobb a konyha.” A második terzina a gúnyig fokozott csattanós zárlattal búcsúztatja a századot és – metonimikusan – a század magyar emberét:

S az Eszme? Egérfogóban szalonna.
De asztalt bont, feláll a jóllakott
század, s búcsúzva szellent egy nagyot.

Mint a *Prófeciák* Sziveri Jánosát parafrázáló idézet utal rá (Sziverinél, Kosztolányi *Hajnali részegségét* travesztálva: „Mértékegységet bont / – s asztalt – a báli / gyársereg”), a FARKASOK ÓRÁJA verseiben (különösen a Yorick-ciklusban) érezhető hangváltás: a groteszk megjelenése, az irónia, a szabadszájúság, szókimondás, a Baka-verseknek ez az attitűd-váltása eredetében talán Sziveri költészetéhez is kapcsolható, lényegét tekintve azonban mindenképp irodalomtörténeti rokona, változata.

Transztextualitás és metafora

„Az intertextualitáson kívül az irodalmi mű egész egyszerűen észrevehetetlen volna, éppúgy, mint egy még ismeretlen nyelven megszólaló beszéd.”⁵⁸ Ez a tétel, amely rámutat, hogy bármely szöveg csak más szövegek felől, más szövegek ismerete által irányítottan olvasható, nem csupán az intertextualitás elméletének, de magának az irodalomnak is alaptétele. „Az irodalom befogadása és értelmezése a legtágabb értelemben teljesen intertextuálisan kondicionált.”⁵⁹

A fenti megállapítások az intertextualitás – korántsem egységesen értelmezett – fogalmát tágabb jelentésében alkalmazták, vagyis az intertextualitás körébe utaltak „egy szövegben bármilyen jelként felfogható, más szövegekre utaló nyelvi elem felismerésével létrejövő befogadási szituációt”⁶⁰. Gérard Genette elméleti konstrukciója „funkcionálisan is alkalmazható szempontokat kínál”⁶¹. Elméletének egyik sarokpontja, hogy az intertextualitás alapfogalmát a *transztextualitással* váltja föl, amit a transzcendencia válfajaként értelmez, s amelyről megállapítja: „itt tisztán terminus technikus jellegű: az immanencia ellentéte”⁶². Az alapfogalmat így definiálja: „a poétika tárgya a *transztextualitás*, azaz a szöveg textuális transzcendenciája, amit nagyjából egyszer úgy határoztam meg, hogy »mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel«”⁶³. A terminológia fontos következménye, hogy az *intertextualitást* „két-séggel kívül korlátozó módon, két vagy több szöveg együttes jelentéséből fakadó kapcsolatként, azaz [...] egy szövegnek egy másik

⁵⁸ LAURENT, Jenny: *A forma stratégiája*, Helikon (*Intertextualitás*) 1996/1–2. 23.

⁵⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció? = Hagyomány és kontextus*, Universitas Könyvkiadó, Budapest, 1998, 12.

⁶⁰ Uo. 8.

⁶¹ Uo. 24.

⁶² GENETTE, Gérard: *Transztextualitás*, Helikon (*Intertextualitás*) 1996/1–2. 83. (10. lábjegyzet)

⁶³ Uo. 82.

szövegben való tényleges jelenléteként”⁶⁴ határozza meg. Így tud az egyes szövegek közötti eljárások megkülönböztetésére sokkal árnyaltabb rendszert alkotni.⁶⁵

A genette-i értelemben vett intra- vagy *autotextualitás* olyan szövegek közöttiség, amely az egy szerzői név alá tartozó utalásviszonyt, az önidézt jelöli. Ez az eljárás tulajdonképpen fontos kohéziós összetevője egy életműnek, jelentősége ugyanakkor más szempontból is megnövekedhet az értelmezés során: gyakran forrása az önróniának. S Baka költészetében különösen fontos szerepet játszik egy további transztextuális eljárás, amit *extratextualitás*nak nevezhetünk. Arról van szó, „amikor a szöveg nem az irodalmi szöveg univerzumra utal”⁶⁶. Ez történik a társművészetek (zene, képzőművészet, előadóművészet) kódjainak megidézésekor, vagy az irodalmi szöveg és a történelem, szociológia stb. horizontjának összekapcsolásakor⁶⁷.

A transztextualitás „az irodalmi hagyomány »létmódjának« alapvető jellemzője”⁶⁸; ez azonban nem jelenti azt, hogy egy szöveg „rétegzettségében” ne lehetne fokozati különbségeket megállapítani. Elsősorban persze nem az a kérdés, hány szöveget „tartalmaz” egy szöveg kontextusa – ez amúgy sem állapítható meg kimerítő teljességgel⁶⁹ –; nem is az a kérdés, ezek a szövegek mi-

⁶⁴ Uo. 82–83.

⁶⁵ Genette négy további kategóriát állapít meg a transztextualitás változataként. A *paratextualitás* a szöveg és címe, mottója, előszava stb. közötti viszony; a *metatextualitás* a szöveget egy másik szöveg egészéhez kapcsolja oly módon, hogy interpretálja, kommentálja azt; a *hipertextualitás* egy pretextus átirása, imitálása, parodizálása, folytatása stb. révén létrejövő utalásviszony, amely tehát szintén a pretextus egészét érinti; s végül az *architextualitás* egy rendszerbeli hovatartozást, műnemi-műfaji stb. kapcsolatot jelöl. Nyilvánvaló, hogy ezek a kategóriák többnyire nem különülnek el élesen, átfedik vagy érintik egymást. Vö. uo. 84–86., ill. GENETTE, Gérard: *Polimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 9–18.

⁶⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán i. m. 22.

⁶⁷ Ezzel kapcsolatban Kulcsár-Szabó Zoltán hívja fel a figyelmet az „extra-” előtag problematikus voltára: „Ha a történelmi és ehhez hasonló utalásokat nevezzük extratextuálisnak, szembekerülünk avval, hogy ezekről is csak szövegekből lehet értesülni (...), ám itt már dominánsan nem az adott »pretextusra«, hanem az általa jelölt referenciára vonatkozik az utalás.” Uo. 23.

⁶⁸ Uo. 12.

⁶⁹ Vö. „egy szöveg intertextuális játékerét sem lehet kimerítően feltárni”, uo. 19.

lyen kánonhoz, a hagyomány „fontosabb” vagy ismertebb szövegeihez kapcsolódnak-e, hanem az, hogy a szöveg milyen mértékben vet számot saját szövegközöttiségevel, nevezetesen hogy *funkcionális-e* az idézés, jelöli-e a szöveg a pretextus(ok) jelenlétét, egyáltalán kérdésként tételezi-e a szöveg a funkcionalitást, vagy önként lemond róla. Ha funkcionális az idézés, akkor e funkció milyen elmozdulásokat hoz létre a hagyománytörténésben: miként hat vissza az előszövegre és milyen olvasói magatartást kondicionál a szöveg értelmezésekor. Ha jelölt az idézés, milyen irányba téríti (el) a befogadást. A transztextualitás jelöltségének egyik következménye a befogadási folyamat „deautomatizációja”: a „befogadó [...] az elvárasi horizontja és a szöveg »felhívó struktúrája« közötti interakció révén folyamatosan szembesül a nyelvi kódváltással. [...] Azok a jelölt szövegelemek, amelyek deautomatizálják a befogadási folyamatot, így kitüntetett helyzetbe hozzák”⁷⁰ a transztextualitást.

Baka István költői életművében is mindvégig szerepet kapott, természetesen, a szövegközöttiség. A *Petőfi* már címével utal arra az extratextuális kapcsolatra, amely a Baka-vers és Petőfi élete, sorsa között jön létre. Itt nem annyira szövegek közötti kapcsolatról van szó, mint inkább a Petőfi sorsában megtestesülő *történelmi hagyományról*: ennek figyelembevételére ösztönzi a cím a befogadót. A *Circumdederunt* ennél összetettebb utalásrendszert hoz létre: a cím révén utal egyrészt az azonos című szövegekkel, így például Szilágyi Domokos versével létesített kapcsolatára. A Szilágyi-verssel való összevetés feltárja a két szöveg szorosabb kapcsolatát: „mióta várom már ki szabadít meg”, fogalmazza újra a Baka-vers a Szilágyi-szöveg dilemmáját: „Körülvettenek engem a világ dolgai, / és nincs erő közülük kiszabadítani. / Talán nem is akarnám.” A TÁJKÉP FOHÁSSZAL ugyan már elhagyja, a korábbi közléseknél azonban még a *mottó* is felhívta a figyelmet a szövegközöttiségre: „H[ervay]. G[izella]. emlékének”. A *Circumdederunt* tehát intertextuálisan és paratextuálisan is megidézy egy költői hagyományt, ráadásul a cím megnyitja az értelmezést a liturgikus szövegek hagyományának irányába is.

⁷⁰ Uo. 28.

A Szárszói töredék és a *Tűzbe vetett evangélium* szintén már címükkel felhívják a figyelmet a transztextualitásra. Mindkét cím extratextuálisan utal – akárcsak a *Petőfi* – egy-egy paradigmaticus költői sorsra, József Attila és Ady Endre életére. S mindkét szöveg intertextuálisan idéz meg verseket József Attila – és, távoli utalással bár, Ady Endre – életművéből. Előbbi vers inkább funkcionálisan, hiszen az idézett József Attila-versek szoros összefüggésbe hozhatók a cím által felidézett és a szövegben kifejtett emberi sorssal. A *Tűzbe vetett evangélium* a posztmodern idézés-technikára emlékeztető módon⁷¹, mert a cím által megidézett referenciális univerzum – Ady sorsa, istenhite, mely persze főként versei révén „olvasható”, hozzáférhető, s így nonreferenciális-, szöveguniverzum is – csak nehézkesen hozható értelemadó összhangba a „pretextussal”, József Attila fiatalkori versével.

Jellemző általában a szerepversekre, így a *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban* című szövegre is a többszörös transztextualitás. Mind Liszt Ferenc mint egykor élő személyiség extratextuális, mind az általa alkotott zenei univerzum – szintűgy extratextuális – jelenléte hangsúlyos Baka versében. A *Thészeusz* – miként az *Angyal*, az *Aeneas és Dido* stb. – egy más technika, a hipertextualitás révén – egy szöveg egészére utalva tematikai szinten – idézi meg az antik mitológiát. A *Thészeusz* az antik mitológiát idézi szintén tematikai utalásrendszerrel. Az *Angyal* – vagy éppen az *Anyakönyvi kivonat* – a keresztény mitológia képzetkörébe vonja – az angyal hipertextuális motívuma révén – a vers szövegét.

⁷¹ Vö. „A radikális meghatározatlanság elvén nyugvó szövegszerkesztés (...) nem adja meg az egyes idézetek önidentitását, ám – s ebben rejlik a posztmodern esztétika legfőbb »pozitivitása« – mégis életre kelti azokat (...) azáltal, hogy »olvassa« és így értelmezi őket – decentráltóságából következően mindenképpen új, más értelemösszefüggésekkel felruházva, s így az esztétikai kommunikációba »visszavezetve« az »eltüntetett« múltat.” Uo. 53–54. A *Tűzbe vetett evangélium* József Attila-idézetei rejtve maradnak, jelöletlenek, a cím még földre is vezethet a „visszakeresés” során, hiszen nem József Attilára, hanem Adyra utal, mégis felidéz így a szöveg, újraolvas egy valóban „eltüntetett”, alig olvasott múltat, József Attila korai költészetének egy darabját.

Ha tehát azt állítom, hogy a FARKASOK ÓRÁJA Yorick-ciklusától kezdődően Baka költészetében mind fontosabbá válik a szövegközöttiség hagyományteremtő szerepe, az nem jelenti azt, hogy korai költészete ne volna a transztextualitás szempontjából vizsgálható. Ám míg a Yorick-versekig a metafora az egyik legfontosabb strukturáló tényezője maradt verseinek, addig a Yorick- és Sztjepan Pehotnij-versek *elsősorban* a transztextualitás által szerveződnek.

A Pehotnij-versek *utáni* időszakból hozhatók példák arra, amikor a transztextualitás és a metaforika nagyjából egyenrangú versszervező elem. Ez igazolja azt az előzetes feltevést, hogy Baka a metaforikus írásmódról sohasem mondott le véglegesen, olykor háttérbe szorította ugyan, máskor azonban igyekezett lehetőségeit más eljárások párhuzamos alkalmazásával kitágítani.

Jellegzetes a SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMÁ-ból a *Változatok egy gyerekverse*. Címe⁷² transztextuális jelölő: hipertextuálisan utalja a befogadást a gyerekversek – itt: gyerekek által írt versikék – univerzumába. E versikék naív szövegvilága segít elfogadni a vers alapmetaforáját, a macska–Isten viszonyítást. Ez a hipertextuálisan előhívott naivitás és ártatlanság teszi lehetővé a fenntartások nélküli odafordulást Istenhez: „Macska-isten, meddig ér az éhed?“, „Macska-isten, macska-úr, mióta / leskelődsz az oduink előtt?“ A gyermeki perspektíva által ellensúlyozódik, vagy inkább súlytalanodik, válik bocsánatos bűnné a blaszfémia: „Hízol rajtunk, dögszagú; sugárból / hāj lesz benned; a Galaktika / tekerődző bél-spirálisából / ürüled rottyan: éjszaka.“ A költői én mintegy a felvett szerep által biztosítja magát jó előre Isten haragjával, bosszújával szemben. Ez azonban nem szerepvers: a transztextualitás hívja az értelmezői horizontba a gyermeki perspektívát, amely azonban nem fedi el a költői én arcát: figyelmeztet erre a cím, illetve az első és utolsó versszak idézőjellel és dőlt szedéssel is jelölt intertextuális jelölője, az idé-

⁷² Érdekes, hogy Baka három másik verse is a „Változatok” jelöléssel kezdődik. A *Változatok egy kurucdalra I-II.* és a *Változatok egy orosz témára* is egy más nyelvi kódra hívja fel a figyelmet; a „gyerekversek” és a kuruc dalok naív irodalmiságot kölcsönöz a szövegnek, az „orosz téma” pedig egy, a magyartól jelentősen eltérő kulturális és nyelvi kód használatát „írja elő”.

zet a gyermekversből, valamint az erre utaló lábjegyzet: „Az idézett két sort Svetics Ildikó, egy akkor 13-14 éves, előszállási kislány írta az 1977. évi Kincskereső-táborban.” Az intertextus egyszerre széttartó és összekapcsoló kettősséget, nem azonosító, hanem viszonyító kapcsolatot teremt, miként a metafora: a vers nem olvasható egy gyermek verseként, de a gyermeki, naiv-ártatlan perspektíva folyamatos jelenlétét hívják elő a transztextuális elemek.

A *Szturnusz gyermekei*-ciklusban olvasható a *Fém hőmérők* is, amely szintén „játékba hozza” a gyermeki perspektívát. Itt is a vershez csatolt magyarázat paratextusa lendíti új irányba a befogadást. Intertextuális jelölő is ez, hisz Kormos István *Szegény Yorickjára* utal (s ezáltal talán – autotextuálisan – a *Yorick monológjaira* is). Kormos anekdotájának elemeit felhasználva Baka a *teremtés* allegóriáját írja bele – Kormos visszaemlékezésébe, életművébe is. A fém hőmérőkbe játékból homokot töltő kétéves kölyök a Kormos-szövegből kölcsönzött misztikus jelek sugallatára („ugrándoznak a ház előtt a tehének, bögve-rugdosva egymást”) krisztusi alakot ölt. A Kormos-próza falusi életképét csodálatos metaforikával lényegíti át a vers:

Ki jár a kert alatt kinek a dé-
útja vonul fehér penész a tájon
kődöt a megsodort diólevél
szivarkafüstjét ki tudózi le

kinek a könnye szélroham-bevágta
ablak szilánkjá elkoszlott telek
pulóverét koszorúba ki gyúri
borostájával a virradatot

fényesre mint egy nadrágfeneket
ki smirglizi fémtokjába ki gyűjti
a Karakumot és a Szaharát?

A táj metaforikus, antropomorf átlényegítése tapinthatóvá teszi Krisztus jelenlétét. A vers egy pontján felvetődik az a lehetőség is, hogy Krisztus alakjába beleolvad Kormos István köl-

tői-emberi portréja is: „ő az [...] / ki az időt mint EKG-papírt / vers-szívritmusgörbékkel teleírta”. A „vers-szívritmusgörbék” extratextuális, tehát Kormos István életére és (hipertextuálisan) költészetére utaló értelmezhetőségét a vers már említett paratextusa támogatja. A szöveg mértani közepén, mintegy a szívében jelennek meg a „vers-szívritmusgörbék”, centrális helyzetből motiválva az értelmezést.

A vers második fele visszakapcsol a táj és Krisztus – a krisztusi táj – alakjához, de itt már nem a köztünk jelenlévő Krisztusról van szó. Krisztus „magárahagyott”-ságába vetíti ki a vers az emberi magárahagyottság szorongató érzését. Páratlan érzékenységgű kettősképekben rajzolja meg az égbe költözött (Kormos-)Krisztus alakját:

a világ közepén szürkére izzadt
kisingben most is töltögeti még
s kiönti az évszakokat csücsülve
Háromkirályok csillaga alatt

nyáluk uszályán üstökösfejekkel
kerülgetik az ártatlant a marhák
ki fémtokjába hűvös égi ujjba
kapaszkodva oly magárahagyott

hogyan elszorul a torkunk és a tömjént
aranyat mirhát elhoznánk neki
és hódolnánk előtte míg a földre
kirázogatja a Tejút porát.

Nincs Bakának verse, amely a keresztyéni Krisztus-képhez így közel állna. A szeretet vallása sugárzik minden sorból, a vers ugyanakkor, transztextuális elemei révén, a költőelőd iránt is megnyilvánuló fiúi szeretet csodálatos, megkapóan szemérmes megvallása.

Az utolsó kötet, a NOVEMBER ANGYALÁHOZ versei között is szép számmal találunk olyat, amely a transztextuális és metaforikus olvasat kettősségén alapul. A *Fém hőmérőtok*kal a krisztusi szerep felvételében is rokon a *Gecsemáné*, amely már címével is a

bibliai hagyományt idézi meg hipertextuálisan. A szerepvers jellegzetességei által teremti meg a költői én–Krisztus alapmetaforikus viszonyítást, amelyet azonban a köznapi, Krisztustól idegen tárgyi világ ironizál, sőt kétségbe is von: „a bőrdöng / Becsomagolva és lezárva áll az / Ajtóm előtt”.

A *Zsoltár* egy blaszfémikus alapmetaforára épül: Isten nem más, mint az „Egek bürokratája”. E metafora azonban – allegorikus kifejtettsége révén – olyannyira „kiterjeszkedik” a szövegre, hogy extratextuális értelmet kap: a transzcendencia a hivatalnokki, esetleg jogászi világ képeiben fejeződik ki. „Csak vártam míg aktáid tologattad”, teremti meg az első versszakban a viszonyítást, s ezt végigviszi a versen. „Kráterek pecsétnyoma”, „stempliztél”, „hajbókoló klienseid”, „külön beadványt”, „egy-két paragrafust”, „alpontok”: a metaforika végig egységes marad. A hivatalnoknyelv pedig éles ellentétben van a cím által megidézett architextuális nyelvi kóddal, a zsoltárköltészet hagyományával.

A *Klepszidra* a *Fém hőmérő*okra emlékeztető enigmatikus-szimbolikus címmel teremti meg a metaforika alapját. A klepszidra: vízóra, ősi időmérő eszköz. A betegség létállapota képezi annak a szövegközöttiségnek az alapját, amely kapcsolatot teremt a vers és Molnár Ferenc regénye, *A Pál utcai fiúk* között. Baka csak a szimbolikus helyszín és néhány szereplő, Nemecek és a pipás Janó említésével utal a regényre:

S nem tudtam még: ott volt az Éden,
Pál utca farakásain.

Jó volna Nemecekként végül
Elhinni, hogy értelme volt...
A grund, mit védtem, rég beépült,
S kirúgták a pipás Janót.

A motívumidézések révén a regény egésze kerül a vers értelmezésének horizontjába. Az első versszakban fölillantott létállapot, a betegség a haldokló Nemeceket helyezi a vers középpontjába, az ő visszaemlékezéseként szituálva az eddigieket. Így nem csupán hipertextuális, hanem metatextuális is a szövegek közti kapcsolat, hiszen a vers a betegség előtti időszak Édenné minősí-

tésével a regény kommentárjaként is olvasható. És „folytatja” is a regényt, amennyiben a betegség utáni időszakot elképzeli, s az Éden pusztulását („A grund, mit védtem, rég beépült”) rajzolja meg. Az utolsó versszak e számvetés után már csak lezáró, mindent bevégző szerepű. A második és harmadik sor mégis új, ön-reflexív mozzanatot visz a versbe, élet és költészet határait törölve el:

Fekszem, infúzióba kötve,
Papír fehérén – lepedőn,
Mint vers, félbehagyott örökre.
S lecsöppen maradék időm.

3. Metafora vagy allegória? Tájkép fohással

Baka István egyik 1994-es nyilatkozatában szemléletesen foglalja össze a metaforára építő versalkotás lényegi vonásait: „Régebben én úgy voltam, hogy amit képpel, metaforával, hasonlattal, tehát költői képpel nem lehet elmondani, az nem versbe való. Mint amit a zenében hangszínnel vagy dallammal nem lehet elmondani, az a zenétől idegen dolog. Tehát – mondjuk – a dallam volt a metafora. Bár, mint minden hasonlat, ez is sántít. Ma már nem annyira fontos. De a látvány ma is nagyon fontos. [...] És nem feltétlenül szükséges az embernek leszűkítenie magát arra, hogy egy metaforasorral mondjon el mindent. Ez körülbelül olyan leszűkítés, mint a zenében a dodekafónia. [...] Tehát olyan szabályokat adtam meg magamnak, amelyeket én ugyan be tudtam volna tartani, más már nemigen.”⁷³

Ez az alapmetaforából kibontott látomásos költészet valóban ritkán valósult meg teljesen tiszta formában. A MAGDOLNA-ZÁPORban együtt járt a látvány tájjelelmekre való leszűkítésével. A TŰZBE

⁷³ *Nem tettem le a tollat...* Zalán i. m. 26.

VE-TETT EVANGÉLIUM-tól fokozatosan bővült a látványelemek köre a városi, civilizációs képekkel, groteszk látványelemek versbe emelésével, ironikus hangvétellel. Az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN új verseiben a plasztikus versszerkezet fellazítását hozta a tárgyiasabb szemléletmód, a zeneiség és az ironia belopakodása a versekbe. Ezek a versalkotó tényezők a metaforával többé-kevésbé egyrangú jogot vívtak ki maguknak. A FARKASOK ÓRÁJÁ-tól kezdve a transztextualitás is mind hangsúlyosabb szerepet kap Baka költészetében.

Az egyes versalkotási módok által kijelölt poétika nem rögzíthető egyetlen pályaszakaszhoz. Miként a MAGDOLNA-ZÁPOR versei között is olvashatunk olyan verseket, amelyek önnön transztextuális olvasatukat kondicionálják (a történelmet idéző extratextuális versek: *Temesvár. Dózsa tábora, Változatok egy kurucdalra I-II., Vázlat A vén cigányhoz* stb., illetve a hipertextuális *Szakadj, Magdolna-zápor*), s az ironikus olvasat kitüntetett szerepére példa a második és harmadik kötetből a *Trauermarsch* vagy a *Mefisztó-keringő*, úgy az utolsó kötetekben is vannak versek, amelyekre a metaforikus szerkesztés elsődlegessége jellemző. A FARKASOK ÓRÁJA *Öröksége az égbolt-Isten halott koponyája* alapmetafora következetes végigvitele. A Pehotnij-versek közül a transztextuális olvasatra is ösztönző *Alászállás a moszkvai metróba* szintén értelmezhető a moszkvai metró-alvilág, Hádész alapmetafora alapján. A NOVEMBER ANGYALÁHOZ *Szekér* című verse a szekér-költői én alapmetafora egységes végigvitele. Megállapítható azonban, hogy pályájának középső szakaszában, az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN új verseitől – s itt szoros párhuzam vonható Baka és Ady pályájának alakulása között – mind nagyobb teret nyer a szövegekben az analitikusabb, a látványt gondolati reflexiókkal kísérő szemléletmód.⁷⁴

Árulkodó Baka nyilatkozatából az „egy metaforasor” kifejezés. Fölveti azt a lehetőséget, amelyről eddig nem esett szó, mert elsősorban terminológiai probléma. Az alapmetafora egységes végigvitelét megvalósító versek az *allegória* kettősképére épülnek. „Az allegória (R: más értelmű szólás) gondolatalakzata a

⁷⁴ Vö. KENYERES Zoltán: *Ady Endre*, Korona Kiadó, 1998, 66.

metafora szóalakzatával rokon. A kettő különbsége mennyiségi: az allegória az egész mondaton, versen, történeten végigvitt metafora. Kétféle formája van: a teljes allegória, melyben a rejtett gondolatnak nincs lexikális nyoma (ezt nevezik implicit allegóriának is), és a vegyes allegória, melyben a gondolati sík egy része a megfogalmazás egy részében lexikálisan is jelen van (melyet explicit allegóriának is neveznek).⁷⁵ Az allegória fogalmával azonban csak akkor írható le Baka poétikája, ha nem ragaszkodunk ahhoz, hogy az allegória *egyetlen* elvont jelentést fejez ki⁷⁶: Baka alapmetaforikus szerkezetei nem a jelentés szűkítése, hanem éppen megsokszorozása felé hatnak. Az ilyen versekben, mint ezt Zalabai József Attila *Nyár* című versére vonatkoztatva megfogalmazza, „a hagyományos, az egyetlen elvont jelentést kifejező allegóriák szemantikailag erősen módosított változatát kell látnunk”⁷⁷. A kérdés tehát, hogy metafora vagy allegória, nyitva hagyható.⁷⁸ Válasz helyett vegyük szemügyre Baka István egy olyan versét, amely az alapmetaforára épülő, „kvázi-allegorikus” versalkotás egyik legszebb példája.

A *Tájkép fohással* kétszeresen is kitüntetett szerepet kapott a költői életműben. Egyrészt az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN záró verse, másrészt az egész költői életművet reprezentáló összegyűjtött versek címadó darabja. Mindenképpen jelképes, hogy ez a vers képviseli (címével) Baka István költészetének teljességét. Különösen figyelemreméltó e kitüntetett szerep, ha arra gondolunk, hogy az összegyűjtött versek címadójaként olyan – szintén ars poetica-jellegű – kései versek is szóba jöhettek volna, mint a *Csak a szavak* vagy az *En itt vagyok*.

⁷⁵ SZÖRÉNYI-SZABÓ i. m. 162.

⁷⁶ Vö. ZALABAI i. m. 206.

⁷⁷ Uo. 206–207.

⁷⁸ A nyitott értelmezéseket indukáló, interaktív metaforarendszer jellegéhez nem illeszkedik az allegória tágabb, esztétikai jelentése, amely a századok során ráadásul erősen leértékelődött. (Vö. GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, Gondolat, Budapest, 1984, 69–76.) Az az allegóriaértelmezés, amely szerint valami konkrét (nemegyszer elvont fogalom) helyett van jelen az azonnal érthető, egyféleképpen értelmezhető allegorikus kép, inadekvát Baka poétikájában. Ezért volt célszerűbb ehelyütt az allegória szűkebb fogalmáról is lemondani.

A metaforika viszonyítottja itt is, miként a korai versektől kezdve (ha módosulva is) az utolsó versekig: a táj. A viszonyított pedig a költészet, a versírás különböző képzeleti alkotják: írógépszalag, szavak, ritmus, képzelet, ékezet, strófa, rímek, írógép. Mintha két egymásba fonódó képsor vonulna szemünk előtt.

Az első öt strófa a *tájkép*:

Vonul a szürke téli ég:
kopottas írógépszalag,
sorjázna a havas vidék
lapján a halovány szavak:

tanyák, zúzmarakoszorús
gyümölcsfák, bokrok, csenevész
akácok és a szigorú s
ritmikus kerítés,

vasút, ahol vonat rohog,
villanva, mint a képzelet,
csapszékettető, min tántorog
a kémény-ékezet,

a jéggel – hályoggal – lepelt
tehén szemű tavak,
a horhos és a nyárliget:
szavak, szavak, szavak,

szavak, s belőlük összeáll
a strófa – rímei rögök,
zárójel-szárnyú varjú száll
barázda-verssorok fölött.

Az egész képsorban két olyan metafora van csak, amely közvetlenül nem kapcsolható az alapmetaforához: a „zúzmarakoszorús” és a „tehén szemű”. Utóbbi a táj két látványelemét vonja össze egyetlen kettősképbe, így nem „lóg ki” a sorból; előbbi pedig értelmezhető úgy is, mint – ironikus – utalás a babérmagkoszorúra, a költő hagyományos jutalmára.

Szembetűnő, hogy a pozitív jelentéstartalmú „képzelet” érvényét mint vonja vissza rögtön a „hályog” viszonyító, ami a költő vakságára utal és úgy értelmezhető, hogy az igazi lényeg (hiába az élénk képzelet) a költő előtt is rejtve marad. A tájkép baljós hangulatú. E baljós képzet „hordozója” maga a szürke téli évszak, a „szigorú” kerítés, a hó és jég hidegsége, a fekete tollazatú varjú.

A tájkép öt versszakát – amely egyetlen kanyargó mondat – három versszaknyi fohász követi:

Vonul a téli szürke menny,–
mögötte ki hajol
a gép fölé, mely szüntelen
cseng, sort vált, zakatol?

Talán te írod, Istenem,
a föld színére versedet?
Hozzád fohászokodom – nekem
add meg, hogy benne rím legyek!

És hogyha rímnek engemet
elég tisztának nem találsz,
beérem azzal is – legyek
versedben asszonánc!

A fohász első sora majdnem megegyezik a tájképével: mintegy újraindulni látszik a vers, a második sor azonban a szemlélődésből gondolati szférákba vált. E váltást kiemeli a 8-as jambus felváltása 6-ossal, miként a zárlat csattanószerű utolsó sorában is.

A fohász azzal a részlettel egészíti ki a tájat, amelyet először csak kérdésként vet fel a szöveg, majd elfogad: a táj-vers alapmetafora párja az Isten-költő metafora. Így az allegorikus képsor teljessé válik, anélkül hogy szűkítené az értelmezés lehetőségeit. Költészet és a világ egybefonódása ugyanis nem csupán azt jelentheti itt, hogy a teremtett világ olyan, mint egy isten-költő által írt vers. Hanem azt is, hogy e különböző szférák közti határok elmosódnak: a világ – költészet, s a költészet – egy egész világ. És a határok ilyen eltüntetése a teremtő létállapot jellemző

velejárója: a teremtés/alkotás során nincs a teremtésen túli (objektív) valóság. Nincs más, csak a papír. Az irodalom önálló életre kelt és mindent kiszorít az érzékelés köréből. A világ átlényegül költői művé. Valóság és képzelet megkülönböztethetetlen. Ki merné kétségbe vonni, ha Balzac halálos ágyán azt állítja, egyetlen jó orvos van, aki talán segíthetne rajta: *Bianchon doktor*. Saját teremtett figurája.

Azért válhatott éppen ez az *ars poetica* a Baka-életmű címer-versévé, mert ez fogalmazza meg talán legteljesebben (de Baka lírájában mindenképpen elsőként) irodalom és élet szoros összetartozását, a költői szemléletben megvalósuló eggyéválását. S azzal a szemérmes, megható szerénységgel, hogy a költői én beéri a kevésbé tisztán összecsengő rím, az *asszonánc* szerepével is. Így is megvalósultnak tekinti vágyát: az isteni teremtés részévé, sőt részesévé válni, a mindent magába foglaló Nagy Mű egy szerény alkotóelemévé átlényegülni. S a zárlat e váratlan, átszellemült melegsége visszasugárzik a tájra, s elfeledteti annak hideg, baljós képzetét.

II. „NÉGY ÉGTÁJ CÉLKERESZTJÉN”: BAKA ISTVÁN NEMZETI ÉS EGYETEMES APOKALIPTIKÁJA

1. Az apokaliptikus költészetéről

Több kritikus is hangsúlyozta Baka István költészetének apokaliptikus jellegét, s maga a költő is nyilatkozott erről: „Valóban apokaliptikus líra az enyém – válaszolta Darvasi László kérdésére egy 1990-es interjúban. – Mégse mondanám katasztrófistának. Pontosabb az apokaliptika kifejezése, mert egyetemesebb. A katasztrófa egyedi jelenség. Az apokalipszist ugyan kísérik katasztrófák is, de az előbbi inkább folyamat.”¹

Az apokalipszis mint az ókori héber és az ókeresztény irodalom műfaja nem azonos azzal, amiről az idézett interjúrésztletben szó van; a különbség talán (és jobb híján) szakrális és világi irodalom kettősében ragadható meg: bár a világi apokaliptikus irodalom forrása és táplálója a szakrális apokalipszis, annak műfaji jellemzőit nem kérhetjük számon rajta. A szakrális apokalipszis bibliai személyek kinyilatkoztatása; jövő idejű eseményeket mond el látomásos formában. A szakrális apokalipszis műfaji jellemzői nem érvényesek minden szempontból a világi irodalomra. Hogy milyen is a világi apokalipszis, azt fentebb is emlegetett rokona, a katasztrófizmus felől közelítve világíthatjuk meg. A katasztrófizmust „leginkább az avantgarde ellenpólusaként lehet jellemezni: annak naiv optimizmusával szemben a katasztrófizmus központi kategóriája a tragikust és komikust egyszerre és egységben látató *groteszk*; [...] nagy szerepet kap a különböző allúziós rendszerek, mítosz-újraértelmezések, *szimbólumok*, *archetípusok* segítségével felidézett múlt. A jövő csak mint a pusztulás, a ka-

¹ DARVASI László: „Nem tudok egy gonosz Istenben hinni!” *Beszélgetés Baka Istvánnal*, Magyar Napló, 1990. április 26., 6.

tasztrófa időszaka, mint »negatív utópia« jelenik meg.”² A katasztrofizmus egyik jeles képviselője, Czeslaw Milosz szerint „a katasztrofisták költészetében időről időre megszólal az irónia a sorssal szemben, amely osztályrészükül jutott, de van benne vágyódás is a rend, a szépség után, amelyben részesülnie kell a megmenekült embernek”³.

Katasztrofizmus és apokaliptika között szoros kapcsolat van tehát; elkülönítésük talán túlzott precizitásnak hat, mégis visszatérek a Baka-interjú gondolataihoz: az apokaliptikus világi irodalomban hangsúlyosabb a folyamat jelleg, a szakrális apokaliptikus irodalomhoz szorosabban kötődik, a társadalomkritika viszont (ami a katasztrofizmus gondolati magja tulajdonképpen) csak gondolati háttérrel jelent itt, illetve nem annyira konkrét, mint inkább kinyilatkoztatás jellegű, s elvont, általános síkon jön létre.

Az *apokalypsis* görög szó jelentései: „1. leleplezés, feltárás, 2. láthatóvá válás, látomás, 3. kinyilatkoztatás, tanítás”⁴. Adamik Tamás szerint „az apokaliptika [...] a kinyilatkoztatásiirodalom alfaja; a hamarosan bekövetkező végső időkről és/vagy a túlvilágról közöl titkokat azzal a céllal, hogy büntetéssel fenyegetsen az elkövetett bűnökért a szimbólum és a fantasztikum képes nyelven, mely a megértés végeit gyakran igényli [...] a magyarázó angyal szerepeltetését. [...] Azok, amelyekben csak egy vagy néhány elem lelhető fel, nem tekinthetők igazi apokalipszisnek, hanem csak olyan munkáknak, amelyek apokaliptikus elemeket tartalmaznak.”⁵ Az apokaliptikus irodalomban sem a hagyományos értelemben vett apokalipszistről, csak *apokaliptikus jelleg*ről van szó; az apokaliptikus irodalom kölcsönvesz az apokalipszisek eszközkészletéből, világlátásából, szemléletéből; kinyilatkoztatás jellegű, látomásos költészet, olykor biblikus-profetikus, máskor groteszk hangnemű; a múlthoz jövőértelmezés céljából

² BOJTÁR Endre: „katasztrofizmus” szócikk = *Világirodalmi Lexikon* 6. köt. 108.

³ Czeslaw MILOSZ: *Szülőházam, Európa*, Kalligram–Vigilia, Pozsony–Budapest, 1993, 176.

⁴ ADAMIK Tamás utószava in: *Apokalipszisek*, Telosz, Budapest, 1997, 182.

⁵ Uo. 189.

nyúl. (E jellemzők persze nem feltétlenül jelennek meg egyszerre, némelyik óhatatlanul domináns a másik kárára.)

Fontos, hogy maga a szó: *apokalipszis*, „negatív előtaggal kezdődik”, akárcsak az ’igazság’-ot jelentő *alétheia*, „ami arra utal, hogy az igazságra eredetileg szintén úgy gondoltak, mint valami felfedésére, mint a feledés függönyének föllebbentésére. Modernebb fogalmazással az igazság és a kijelentés útjában talán nem annyira a feledés áll, hanem az elfojtás.”⁶ További szöve Frye gondolatmenetét, kijelenthetjük, az *elfojtás* kényszere a korszak Közép-(Kelet-)Európájában politikai-hatalmi befolyásként is érvényesül. Az apokaliptikus jellegű irodalom, mint ahogy sohasem illeszkedett a szocialista rendszer üdvtörténetébe, jellegénél fogva a hatalmi renddel való nyílt szembenállást is jelentett: a kinyilatkoztatás-feltárás semmilyen hatalmi rendnek nem érdeke. Innen is eredeztethető a közép-európai apokaliptikus irodalom kritikai történelem- és társadalomszemlélete.

Hangsúlyozandó, hogy „az apokaliptikus vízió mindenképpen egyike a nagy elbeszélések legerőteljesebb európai hagyományainak”⁷. Egyetérthetünk Angyalosi Gergellyel, amikor kijelenti: „az apokaliptikus diskurzus bizonyos elemei jóformán minden jelentős írónknál és költőnkél fellelhetők”⁸. Ez annál természetesebb, mondja Angyalosi Jacques Derridára hivatkozva, mert „a nyugati, tehát a zsidó-keresztény tradíción alapuló diskurzus [...] *nem lehet nem apokaliptikus*, következésképp az apokaliptikus örökségen belül beszélünk – tehát élünk –, s hogy ez természetesen irodalmainkra is rányomja a bélyegét”⁹. Baka István költészetében azonban nem a Derrida által hangsúlyozott feltárlásról mint beavatódásról van szó: a szó eredeti jelentése kevésbé aktivizálódik – annál inkább az azóta ráarakódott kulturális jelentésréteg, amely a szó módosításával közelebb vitte azt a „tragikus” jelentéseihez, katasztrófák *folyamataként* értelmezve azt.

⁶ FRYE, Northrop: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, Európa, Bp., 1996, 233.

⁷ ANGYALOSI Gergely: *Az apokalipszis víziója és a poszt/modern magyar próza = A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 86.

⁸ Uo.

⁹ Uo. 89.

Németh G. Béla az apokaliptikus irodalom forrása felé két, esetünkben is fontos nézőpontból közelített. *Filozófiai-antropológiai* szempontból az apokalipszis alapsajátsága az az érzés, hogy „az ember *leszakadt valami egyetemesséről s magára maradt lett*”¹⁰, valamint az, hogy „a létezés magára maradottságában és céljavesztettségében a létezés időbeliségével, jövőidejűségével, levés-, azaz cselekvéskényszerével szemben *kozmosz aggodalom nehezedik rá*”¹¹. A *történetfilozófiai* nézőpont „az apokalipszis műfaját a történelem változásának, szakaszos váltakozásának érzékeléséhez köti”, vagyis „jó és rossz, könnyű és nehéz, ember-séges és embertelen”¹² váltakozásához. A magyar irodalomban több okból – Herder, Trianon stb. – fontos mozzanat a gyakran „gigantikus temetésként szcenírozott”¹³ nemzetihalál víziója, amely összekapcsolódik a világvége-látomásokkal. Nálunk túlnyomó többségben – s így Baka István költészetében is – a történelmi folyamatok sötét oldala, a tragikus fordulatok, a pusztulás jelenítődik meg a versekben, noha nem ritka a tragikus mozzanat eltolása a groteszk irányába¹⁴. Részben Bakára is igaz Leonhard Goppeltnek az a tétele, miszerint „az apokaliptika úgy tekint a történelemre, mint ami a végkifejlet felé tart”¹⁵, mert a céljavesztett vagy talán eredendően céltalan történelmi folyamatok kikerülhetetlen végpontja a Semmibe-hullás. A Semmi kozmosz rettenete és az istenkeresés közti tépelődő ingadozás Baka egész költészetének egyik fő témája.

¹⁰ NÉMETH G. Béla: *Az apokalipszis közelében (Egy ősi műfaj újraalkotása. Piliinszky J.: Apokrif) = 11 + 7 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984, 401.

¹¹ Uo.

¹² Uo. 404.

¹³ ANGYALOSI i. m. 89.

¹⁴ Vö. „A posztmodern szemlélet érvényesülése az apokalipszis vagy az eszkatologikus szemlélet tragikus mozzanatait a groteszk és az abszurd irányába tolja el, de anélkül, hogy kilépne abból, amit »apokaliptikus paradigmának« nevezhetünk.” Uo. 96.

¹⁵ [Fabinyi Tibor szerk.]: *Tipológia és apokaliptika. (Rudolf Bultmann, Gerhard von Rad, Leonhard Goppelt)*, Hermeneutikai Füzetek 11. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1996, 10.

2. Metaforika és apokaliptikus látásmód

Baka István poétikája a *metaforán* alapszik. Ez azt jelenti, hogy nem „csak” alapvető eszköze a metafora, hanem önértelmezésében sokáig a versszerűség legfőbb kritériuma. Hogy e kezdetben rendkívül zárt, egyetlen központi metaforára visszavezethető versvilág a későbbiekben kitágul, nyitottabbá válik, az nem utolsósorban az apokaliptikus látásmód következménye; Tolcsvai Nagy Gábor állapította meg Nagy László költészetéről szólván, hogy „az apokaliptikus versek esetén beszélhetünk valóban látomásról [...]: a képzelőerő e szövegekben a valóban nem látottat, a nem tapasztaltat, még hozzá az egyetemes érvényű nem látottat képzel(tet)i el látványként.”¹⁶ A látvány, a látomás kitágulása, egyetemes látványa nyitja meg a Baka-vers zárt metaforikáját; az apokalipszis „nagy elbeszélés”-éhez kapcsolódva a metaforika „magánvilága”, önmagába záródó térídeje *allegorézis*-jellegűt. „Az allegorézis a szövegnek pótlólagos mélység-dimenziót kölcsönöz”¹⁷, azaz a szöveget az allegorikus értelmet kapó metaforika kiemeli zárt világából. Az allegorézis itt az apokaliptikus (szöveg)hagyományhoz való kapcsolódás eredménye; e hagyomány, a pretextus, szövegelőzmény „az előfeltételezett jelentés, a már mondott, ismert, a tudott és emlékeztető”¹⁸. Az allegória „történelmi tudatot, folyamatosság-tudatot hoz létre, amennyiben a régít újként, az újat régiként meséli el”¹⁹. Ilyen szövegelőzmény Bakánál a Biblia, a magyar történelem emlékezete, a magyar irodalom apokaliptikus hagyománya. Ezek a hagyományok nyitják meg és teljesítik ki a Baka-vers világát, így válik a pályakezdés többnyire monologikus versvilága dialogikussá, a különböző szöveghagyományok egyidejű összjátéka révén összetettebbé.

¹⁶ TOLCSVAI NAGY Gábor: *Nagy László*, Kalligram, Pozsony, 1999, 103.

¹⁷ KURZ i. m. 45.

¹⁸ Uo. 42.

¹⁹ Uo.

Az apokalipszis hagyománya a magyar költészetben

Baka apokaliptikus látásmódjának gyökere a magyar romantika évtizedeibe nyúlik vissza. Géczy János írta az ÉGTAJAK CÉLKERESZTJÉN recenziója fölé címnek: „A klasszicizálódó romantikus”²⁰. Láttelele azért is pontos, mert bár rámutat a versvilág klasszicizáló, letisztuló stílusjegyeire, nem veszíti szem elől e líra továbbra is jellegadó sajátosságát, a romantikus képvilágot és hangvételt, amely már a kezdetekkor *Vörösmarty* hagyományához kapcsolódik. *Az emberek*, az *Előszó*, *A vén cigány* Vörösmartyjával (és persze a *Szózat*tal) folytat párbeszédet Baka apokaliptikus költészetével. Vörösmarty pesszimizmusa, sötét árnyakkal terhes villódzó látomásai és többszálú, polifón képvilága éled újra Baka verseiben.

Ady Endre apokaliptikája – meglehetősen közvetlenül, hanem Juhász Ferenc-i közvetítéssel is²¹ – különösen a *Háborús téli éjszakában* él tovább: az első nagy világháború poklával egybemosódva térnek vissza. A *Tűzbe vetett evangélium* heves gesztusa Adyt idézi, de a zárlat dacos eltökéltsége is hasonló az Ady-versek felnagyított lírai énjéhez. Ugyanakkor az Istennel perlekedő, átkozódó-esengő lírai én is a – József Attila poétikáján átszűrt – Ady-versvilágra emlékeztet.

Igazán ott kezdődik a *hagyomány újraírása* Baka verseiben, amikor az apokaliptikus hagyományhoz közvetlenül nem kapcsolódó *József Attilát* különböző intertextuális eljárások, idézés és

²⁰ GÉCZY János: *A klasszicizálódó romantikus*, Élet és Irodalom, 1990. 06. 29.

²¹ Vö.: „Az érzelmi-indulati telítettségnek, a képteremtés színességének, bujaságának, a végső összefüggésekben látásának, a magyar múlt mélyrétegeivel való azonosulásnak (mely ugyanakkor nem mond ellent az egyetemes-ségre irányulásnak) van annyi közös vonása kettejük [Ady Endre és Juhász Ferenc] munkásságában is, hogy jogos föltételezni: rokon egyéniségek érlelték ki ezt a két életművet.” TAMÁS Attila: *Az Ady-hagyomány élő költőink munkásságában = Értékkeremtők nyomában*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1994, 49.

palimpszeszt-technika által bekapcsolja ebbe a hagyományba. Példa erre a *Tűzbe vetett evangélium* és a *Vörösmarty-töredékek*.

Az időben legközelebbi és vitathatatlanul inspiráló példa Nagy László költészete. Ha a látomások sötéten fenséges hangjai Vörösmartyra emlékeztetnek, a dac Adyt és József Attilát idézi, a *helytállás és keserűség kettős modalitása* és a *groteszk* megjelenése minden bizonnyal Nagy Lászlóhoz (is) köthető. A különbség is beszédes: a kisszerű világgal Bakánál nem egy felnagyított lírai én áll szemben, hanem egy esendő, dacosságában inkább gyermeki én.

A kortársakat csak jelzesszerűen említve: a nem sokkal idősebb pályatárs, *Szepesi Attila* főként Hieronymus Bosch képeire írt verseivel inspirálhatta, különösen a Goya-kép alá írt *Szaturnusz gyermekei* esetében. A nemzet romlásának gyötrő látomása Baka István nemzedékének, Kormos István tanítványainak közös tapasztalata: Nagy Gáspár, Pintér Lajos és mások, például Döbrentei Kornél, Bella István verseiben hasonló víziókban válik látvánnyá a nemzetpusztulás gyötrelmes veszélye. Az az olykor keserű, máskor groteszkbe hajló irónia, amely Bakánál csak ritkán válik fő versszervező erővé, de ott bujkál sok verse hátterében (például *Trauermarsch*, *Mefisztó-keringő*, *Esős tavasz*, *Őszi esőzés*, *Századvégi szonettek* stb.), erősebb színekkel megfigyelhető *Orbán Ottó*, illetve *Sziveri János* verseiben. S EGYIRÁNYÚ UTCA című kötetével *Rakovszky Zsuzsa* mintha továbbírná a Baka-vers e fontos szólamát. A kulinaritás hangsúlyos szerepét illetően szoros a rokonság Petri György és Baka költészete között; Petri György AMÍG LEHET című kötete a kulináris-blaszfémikus képzetek és haláltudat egybefonódottságát tekintve pedig szinte továbbírja Baka kései verseit.

Az apokalipszis-változatok összetettsége

A Dózsa-versekkel tette meg az első lépést az apokaliptikus líra irányába Baka István költészete. A történelmi hagyomány beszédét olvashatta itt egybe a befogadó korának viszonyaival, a törté-

nelem jelenével. Ez az egybeolvasás, vagyis maga az allegorézis Vörösmarty-verseiben valósult meg legteljesebben.

A TÚZBE VETETT EVANGÉLIUM a gnosztikusan értelmezett transzcendencia és a megváltás lehetőségéről még nem lemondó apokaliptika paradoxijára révén alkot összetett versvilágot, melyet a történelmi emlékezet ébrentartása is tovább árnyal. Az apokaliptika itt szinte még csak idézőjelben érthető: a teljes feltárlást – a pusztulás végső kiteljesedését – éppen a krisztusi jelenlét korlátozza. A DÖBLING kitüresedett transzcendenciájában tárulhat majd fel a Semmi szférája, Baka korai költészetének apokaliptikus végpontja: ennél tovább – vagy inkább e végletesség távolából eggyel visszább – a FARKASOK ÓRÁJA apokaliptikus versei jutnak. A Liszt-versek történelem és gyász motívikus hálóját terítik a jelenre, amelynek a *Farkasok órája*-ciklus és különösen a címadó vers ad apokaliptikus távlatot. Az *Apokalipszis szakácskönyvből*-ciklus vegetációs-kulináris, erősen deszakralizáló, illetve blaszfémikus képvilágát a József Attila-i gyermeki perspektíva igyekszik ellensúlyozni. A ciklus létfilozófiai síkjára a SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA és a NOVEMBER ANGYALÁHOZ apokaliptikus verseiben jut teljesen érvényre. E kötetekben az *antik mitológia* a meghatározó szövegelőzmény, valamint az újszövetségi, *János Jelenések könyvéhez* kötődő allegorézis kap jelentős szerepet.

Baka szemléletének rokonítása a gnoszticizmussal nem indokolatlan, ám annál felületesebb a kapcsolat, semhogy gnosztikusnak vagy éppen manicheusnak nevezhetnénk őt. Ellentmond ennek a *Három apokrif* első darabjában hangsúlyos *várakozás*-motívum, amely Baka makacs istenkeresésének bizonyítéka; a kései Bakára általában nem igaz az állítás, miszerint teljesen a Gonosz hatalma alatt álló világgépet rajzolna verseiben²². Vannak persze motívumai, amelyek valóban a gnosztikusok alapvető szimbólumai közé tartoznak, ezek közül az alvás, a részegség, a fogság, a bukás, a honvág²³. Baka egész művészetét meghatározó motívumok. A világtól való elidegenedés, a nemzeti történelem és hagyomány szintjén is érvényesülő kirekesztettség valóban rokonítható a gnosztikus világgépekkel. A magyar nemzet kirekesz-

²² Vö. RÁBA György: *Sátán és Isten foglya (Baka István: Tójkép fohással)*, Holmi, 1997/2. 285.

²³ E motívumok gnosztikus hagyományáról l. ELIADE, 1995, 299.

tettségét fogalmazza meg a *Liszt Ferenc éjszakájában*. Egzisztenciális és nemzeti érvényű üldözöttség-érzés szólal meg a *Balcsilagzatban*: „mint földi üldözött, // kitől házat, hazát és anyanyelv / elvettek”.

A teremtett világot – akár a gnosztikusok – rossz, romló anyagi világgé értelmezik a versek: „széthull odafenn / és ideleenn a Világegyetem” (*Sirálytő*); az egyén száműzetésnek éli meg evilági létét: „én nem tudom ki száműzött e földre” (*Caspar Hauser*), „ki száműzött, mint enmagamba én” (*Post aetatem vestram*), „a labirintus én vagyok” (*Thészeusz*), „Erdő vagyok – eltévedek magamban” (*Hurok-sonett*).

Test és lélek kettéválasztottsága is jellemző a gnosztikusokra, miként Baka gondolkodásmódjára is: „Vesd le a húsod! / Így a tiéd ez az ünnep.” (*Halál-boleró*). Lírája erős erotikus hangoltsága, a szakralitás és az erotika metaforikus összekapcsolása is a testiséget hangsúlyozza: „nyirkosodnak a gyászbugyik” (*Trauermarsch*), „az alkony fellegei mint asszonyi öl / piros redői szét nyílnak” (*Ady Endre vonatán*), „Reád köszöntöm – félig már vakon – Isten borát, [...] tajtékos öled // örvénylik benne” (*Trisztán sebe*).

A gnosztikusoknál a világtól való fokozatos elidegenedés egyfajta beavatottság is lesz, beavatottság valamilyen ezoterikus tudásba; ami Bakánál eltávolít a világtól, az a nem-tudás tudása, a bizonytalanság, a fájdalom, a tehetetlenség; ahová eljut, az nem a beavatottak külön világa, hanem a pokol, a csend: „Csend van tán Isten elharapta nyelvét” (*Döbling*); ahová eljut, ott az érzékelhető világon túli semmi van: „Mi is lehetne még az ablakon túl / ne lássak semmit ne lássam a semmit” (*Döbling*), „nehogy / kiüvöltsem hogy már a semmi sincsen / s még ez a semmi is fogy egyre fogy” (*Circumdederunt*).

Baka Isten-képe, az isteniről alkotott felfogása is apokaliptikus természetű. Végreirányultsága csakis a halál, pusztulás, rothadás, a semmi felé mutat²⁴: nemegyszer tagadja a megváltás le-

²⁴ Ebben Szilágyi Domokossal rokon szemléletű, vö. „Szilágyi Domokos (...) is folyton a »határokon« jár, de azokon túl csak a Semmit tartja számon, számára tehát nincs tartalma a transzcendenciának.” Cs. GYIMESI Éva: *A pajzán angyal (A szent és a profán Dsida költészetében)* = *Kritikai mozaik*, Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 1999, 196.

hetőségét, miként tagadja a hitet is: „Kutattalak s nem leltem rád Uram” (*Én itt vagyok*). „Számomra az Isten egy metafora. Sőt, fiatalkoromban nem is a jónak, hanem a gonosz erőknek volt a metaforája, vagy a mindenség közönyének” – vallotta a költő.²⁵ A TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-ban Isten és Sátán küzdelmét egyenrangúnak látja („Isten és Sátán kártyáznak” – *Körvadászat*), sőt többnyire a Sátán kerekedik felül: („Isten veszít s fizet” – *Körvadászat*). A DÖBLING-ben már eltűnik Sátán, ám amit képvisel, az nem: Isten és Sátán egybeolvadnak, Isten sátáni vonásokat ölt s lassan minden isteni lefoszlik róla: „Ő / jár-kél közöttünk, és szeméből / ólomsörét pislog, s mi kushadunk” (*A Nagy Vadász*), „soká rejtőztél tőlem Istenem / most végre szemtől szemben állsz velem / FELISMEREM VADKANPOFÁDAT” (*Zrínyi*).

E sátáni isten képe rávetül az egész kozmoszra: az *Örökség*-ben a világ Isten koponyája. „Sírolt a menny” – kezdődik a *Haltottak éje*. E megbolydult, megrothadt, sátáni erők által uralt világban a költő nem érzi, nem érezheti otthon magát. A kétes létű udvari bolond maszkjában így szól magához: „ez nem a te világod már Yorick”.

Mégis, e sátáni Világmindenségben is megcsillan a remény, a hit, a Megváltás reménye: „Megszabadultam tőled mégis árvád / Vagyok Uram ki várva várva vár rád” (*Én itt vagyok*).

Műfajok, verstípusok változatai

Az apokalipszis Bakánál a verstípusok meglehetősen széles skáláján szólal meg. A korai versek többsége „tájvers”: az idézőjel persze arra utal, hogy ez csak az első olvasás szintjén igaz. A táj sohasem valóságos (kivétel a *Képeslap 1965-ből*), hanem egy érzéki-gondolati elemekben gazdag látomás része, mely a hétköznapi tájélményt – Ady látomásos tájverseihez hasonlóan – irracionális vízióvá varázsolja (például *Örökség*, *Ősz van az úrben*). Ezek a versek többnyire elégikus hangneműek.

²⁵ *Most, hogy az Istenről beszélünk*, BENYIK i. m. 19.

Az első két kötet verseinek egy jó része *dal*, a későbbiekben viszont a *rapszodikus* vagy *elégikus látomásversek* válnak jellegadóvá. Az apokaliptikus nagyszabású, freskószerű látomásai nehezen viselnék a dal könnyedebb szerkezetét, s ezt felismervén jelentősen gazdagította a költő az első kötetek kissé szűk verstípus-készletét. Még *balladát* is találunk a vizsgált versek között (*Tépéscsinálók*, illetve a szintén apokaliptikus karakterű *Balcsilagzat*).

Az erősen *zenei* töltésű, többnyire *rapszodikus* menetű darabok nagy száma szembeötlő: ide sorolható a Gustav Mahler 5. szimfóniájának első tételét idéző *Trauermarsch*; a kései Liszt-zenemű parafrázisa, a *Mefisztó-keringő*; a *Halál-boleró*, *Farkasok órája* vagy a *Háborús téli éjszaka* is. E verstípus Vörösmartytól eredeztethető, de József Attila vagy épp Weöres Sándor (gondoljunk szimfóniáira, zenei műfajokat imitáló darabjaira) is említhető. Szintén jelentős, egy másik szempontot, a lírai én pozícióját figyelembe véve, a *drámai monológok* száma – ez persze következik Baka szerepjátszó hajlamából, de igazi oka, hogy e forma alkalmas a személytelen gondolati költészet és a személyes, benső vívódás ellentétes hangoltságának egyidejű visszaadására.

3. Apokaliptikus látomások a korai versekben

Fegyverletétel: az első apokaliptikus vonások

A Baka-recepció már korán felfigyelt e költészet apokaliptikus vonásaira. Zalán Tibor az első kötet kapcsán írja: „alapélménye a szorongás, a pontos rajzú tájakba menekített emberi félelem, olykor rettegés”²⁶, Görömbei András a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-ról

²⁶ ZALÁN Tibor: *Baka István: Magdolna-zápor*, Forrás 1976/4. 86.

írott kritikájában jut arra a következtetésre, hogy „Baka István költői szemlélete illúziótlan, veszteségeket, omlásokat, tragédiákat számontartó”²⁷, maga a kötetzáró *Háborús téli éjszaka* pedig „pusztulásvízió”²⁸. Szintén e versről szólván említ Grezsa Ferenc „apokaliptikus víziók”²⁹-at. Az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN tanulságát így foglalta össze G. Kiss Valéria: „Baka István válogatott versei feltárják és láthatóvá teszik azt a megkülönböztető sajátosságot, amivel ez a költészet részt vesz a századvég magyar irodalmában: intellektuálisan az egész felbomlásának fogalmi, a művészi szemlélet irányultsága és tárgyválasztása felől nézve a végzetes romlás empirikus képzeteinek metaforikus megformálásával.”³⁰

Összefoglaló érvennyel először Szilágyi Márton beszélt Baka István költészetének apokaliptikus vonásairól. A MAGDOLNA-ZÁPOR-ról szólván rámutatott, hogy „az abban az időben tipikus, sőt közhelyes Dózsa-versekben [...] az első lépést tette meg az Apokalipszis állapotának egy egész kulturális hagyományra való kivetítése felé.”³¹ A *Temesvár. Dózsa tábora* beszélője egy katona Dózsa táborából, s nem maga Dózsa. Ez az „alulso” nézőpont biztosítja a heroikus pátoz elkerülését – ha nem is mindvégig teljes sikerrel. Épp ott fordul üres heroizmusba a vers, ahol általánosító érvennyel fogalmaz: „Ha győzünk – vértől részegen / királlyá tesszük Dózsát. / S ha nem, hát egy marad velem, / holtunkig osztva sorsát.” A vers összetettebb szemléletű korábbi szakaszait végtelen keserűségből sarjadó önirónia hatja át. Az apokaliptikus látomás – „a virradat tüzes / billoggal csontig éget” – háborzongató fenségességét az irónia illúziótlanságával ellenpontozza: „De ma – ma győztesek vagyunk, / jövőtlenek, de bátrak. / Hazudj hát még szebben, papunk! / Erjedj borrá, gyalázat!” A választott szerephez – egyszerű katonaember – nem illő hangsúlyos megalakotottság, a háromszoros alliteráció – „bakó, bilincsek, börtön” – a beszélő mögött rejlő másik énre – a beszélőről a lírai énre –

²⁷ GÖRÖMBEI, 1996 |1981|, 214.

²⁸ Uo. 216.

²⁹ GREZSA Ferenc: *Baka István: Döbling*, Alföld, 1985/2. 82.

³⁰ G. KISS Valéria: „Lenn fürtelem, fennem köszöny”. *Baka István: Égtájak célkeresztjén*, Alföld, 1991/7. 71.

³¹ SZILÁGYI i. m. 51.

irányítja a figyelmet. Ez pedig óhatatlanul figyelmezteti az olvasót a különböző személyekhez kapcsolható különböző korok kölcsönhatására: arra, hogy a hajdanvolt történelmi esemény egy, a lírai énnel itt legalábbis „rokon” tapasztalati én korával is kapcsolatban áll. Hogy a (Dózsa-féle) szabadságharc és leveretése az időben nem pontszerű és állandó, hanem történelmünk folyamán újra és újra visszatérő jelenség. Így értelmezem Szilágyi már idézett kijelentését, hogy itt Baka „az első lépést tette meg az Apokalipszis állapotának egy egész kulturális hagyományra való kivetítése felé”. Így lesz az állapotból folyamat, az egyszer volt katasztrófából apokalipszis.

A költő kihagyta válogatott és összegyűjtött kötetéből (feltehetőleg a kritikusok kifogásait is figyelembe véve) Dózsa-versei közül a *Temesvár után. Az erdőn* című verset, e rosszul összerakott, kicsit mesterkéltnak ható alkotást. A Dózsa-sorozat (mert ciklussá sohasem állt össze) harmadik darabja az *1514* – bár egységesebb szerkezete miatt megkímélte a kirostálástól a költő –, egy meglehetősen túlterhelt képre – *Ady Lelkek a pányván* című versének újrafogalmazott frázisára – épül: „Szelek pányváján messze kószál / sorsomtól elkötött lovam.”

A Dózsa-verseknél jelentősebbek³² a Vörösmartyt idéző versek. Hogy soha nem álltak össze nagyobb ciklussá, csak sajnálhatjuk; mind a keletkezési idő, mind a költő által szerkesztett összegyűjtött kötet szerint két csoportra oszlanak: az első két kötetben publikált művek, illetve a jóval későbbi, 1986-ban íródott *Vörösmarty-töredékek* alkotják e két csoportot. Hogy Baka nem szerkesztette ugyanabba a ciklusba a későbbi verset, annak – a kronológia tiszteletben tartása mellett – az lehet az oka, hogy az első csoport művei – a *Vörösmarty. 1850 I–II.* és a *Vázlat A vén cigányhoz 1–2.* – még kiforratlan alkotásmódról tanúskodnak, hangvételük elüt a későbbi és érettebb versekétől.

A *Vörösmarty. 1850 I.* része a börtön–Magyarország alapmetafora kibontása: a kiinduló szituáció – „A cserjés börtönrácsba horgad” – tágul fokozatosan országnyivá. A pusztulás itt az öregedés – látszólag melankolikus, valójában hátborzongató – meto-

³² Vö. uo.

nímiájában jelenik meg; a semmi szorongató réműlete kap félelmetesen konkrét – bár szintén metaforizált – formát: „És megszállják az eget szürke / egyenkabátos fellegek...” A vízió itt azonban még időhöz-térhez kötött: erre utal „Magyarország” többszöri említése, illetve az első versszak „virrasztok – parasztok” rímpárja, amely József Attila *Falu* című verse rímpárjának – ehelyütt nem szerencsés – megismétlésével olyan intertextust von a maga szövegébe, amely inkább szűkíti, mint tágítja az értelmezés lehetőségeit, rögzítve azt egy szociológiai síkra (mintegy: Magyarország – nagy falu – elnyomott parasztok – börtön-lét). (Lehetséges persze, hogy a „parasztok” motívuma még a Dózsa-versek hangulatából került ide. Mindenesetre fölöttébb idegen az 1850-es év(ek) Vörösmartyjától, vagyis a vers beszélőjétől.)

A II. rész (mely a MAGDOLNA-ZÁPOR-ban még egyedül állt *Vörösmarty. 1850* címen) az I. rész legerősebb képét konkretizálja tovább: „Zsandárköpenyként gyűretik / a víz a szélben – nádasok / őrláncai állják körül / a benne bujdosó napot.” A folytatás – „E tó az ég kifolyt szeme / vagy Istené” – a természet képeibe vetített pusztulást emeli transzcendens síkra, hogy a zárlatban ismét a társadalmi kataklizma kapjon hangsúlyt, a Dózsa-vers „jövőtlenek”-jének újrafogalmazásával: „Bánatunk üres szemgödör – hiába / néz farkasszemet vélünk a jövő.”

A *Vázlat A vén cigányhoz* első része Vörösmarty önvádoló monológjaként indul, s a reflexió a megtorlás időszakát megidéző természeti *pusztulásvízió*vá bomlik ki. A szorongás és szorongatás tömör képben kap kifejezést: „Ösvények hurkai / fojtogatják az erdőt.” Erre következik a jövőtlenségnek – az eddigieknél plasztikusabb – képe: „Tisztássa irtódott a holnap.” Az első rész végén felcsillanó esély – „E tájba / volna még visszaút, tudom” – a második részben rögtön szertefoszlik: „Sortűz elé?” S egy Vörösmarty végleteket egyberántó látásmódját³³ idéző, nagyszabású látomás bomlik ki fokozatosan:

³³ Barta János elemezte részletesen Vörösmarty költészetének poliifóniáját, a különböző síkok közötti mozgást: „hiába keresünk nála egyetlen uralkodó valóságstílust”. „A metafizikus hajlamot jelzi a tér- és időbeli végtelenség keresése, (...) az egyes emberben bizonyos embersors megérzése és az embersorsnak a kozmosz szempontjából való felfogása” (kiem. tőlem: N. G.). BARTA János: *A romantikus Vörösmarty = Klasszikusok nyomában*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1976, 421., illetve 423.

[...]

Fogaim közt virág vacog;
tán azt hiszi, havasok őrlik.

Zöld szárát rágom – keserűség
itatja át minden szavam.
De hát miféle havasok közt
őrölsz te engemet, Uram?

Mint én e gyomot, úgy szorítod
összezárt szádba sorsomat.
Csillogjatok keserű nyáltól,
virág-kínlődású szavak!

A virágot rágó ember és az őt rágó Isten hármassága a *Darázs-szonettek* hasonló – darázs-ember-isten – hierarchiáját előlegezi. Az egzisztenciális és közösségi fenyegetettség – sőt megnyomortottság – e hatalmas víziója *A vén cigány* egy szállóige jellegű sorát eleveníti fel, a *Szózat* nagy temetkezés-motívumára is utalva:

Oda az emberek vetése. –
Míg gyászba varrják az eget
az éj vastúí, rongy virágom
szorongatom és rettegek.

Baka korai Vörösmarty-versei a történelmi katasztrófát a természetbe vetített apokaliptikus látomások révén kísérik meg egyetemessé tenni – a *Vázlat...* második részében már jelentékeny sikerrel. Versbeszéde ekkor még gyakran túlságosan egynemű, egyenletes, kevésbé igazodik a gondolati tartalmak feszültségéhez. Változás ebben – mint költészete más vonatkozásaiban – az *ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN* új verseinél következik be; ennek egyik jellemző példája a *Vörösmarty-töredékek*, amit majd – hűen a költő ciklusépitkezéséhez is – e művek kontextusában tárgyalok.

A Vörösmartyt idéző versek első csoportja – a Dózsa-versekkel és a kurucdalokkal együtt – a *TÁJKÉP FOHÁSSZAL Fegyverletétel* című ciklusába került. A *Vázlat...*-ot a cikluscímadó vers követi és a *Végvári dal* zárja a ciklust. Előbbi a jövőtlenség gondolatát is-

métli bátor szókimondással (és József Attila *Eszméletére* emlékeztető képekkel); nem véletlen, hogy az első kötetből cenzúrázták³⁴:

Azt hittük, sorsunk szálait
jövendővé szövi e kor.
Megszótték szőnyeggé, mire
a hódító tipor.

A *Fegyverletétel* a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-ban jelent meg először, a *Vörösmarty. 1850* II. részeként. A *Végvári dal* ugyanitt, *Balassi-ének* címmel. Utóbbi a (vesztett) háború utáni csendet növeli egy jellegzetesen romantikus: egyszerre mívesen cizellált és hátborzongató képpel apokaliptikussá:

Csend lámadt – a feldúlt vidékről
a zivatar már elvonul,
s ágak ínyéről vicsorít ránk
esőcsepp-fogsorral az Úr.

Joggal állapította meg e versről Szigeti Lajos Sándor, hogy az *Előszó* Vörösmartyjának csendjét idézi, a „vershelyzet a történelmi csend állapotá”³⁵.

Mindkét vers egy olyan magatartásmodell felelevenítésével zárul, amely egyrészt háttérbe szorítja az apokaliptikus hangot, másrészt egy kora romantikus eszmét idéz fel: a cselekedeteivel a történelembe beavatkozó, esetleg azt irányító ember eszméjét. A *Fegyverletétel* még vörösmartys hevülettel:

Mint sziklák közt a tűz, lapuljon
fogaink mögé a nyelvünk!

³⁴ Vö. Baka István nyilatkozatával: „ebből a kötetből hat verset kicenzúráztak – melyekből kettőt úgy csempészttem vissza a másodikba –, és eléggé rossz hírem támadt azokban a körökben, ahol akkoriban még sok mindenről dönthettek volna.” *Nem tettem le a tollat... ZALÁN, 1997, 24.*

³⁵ SZIGETI Lajos Sándor: „Tűzbe vetett evangélium”. *Baka István indulásáról és istenkereséséről = Evangélium és esztétikum*, Széphalom Könyvműhely, Bp., 1996, 59.

Égessen, mit kimondani
nem lehet, legalább mibennünk!

– a *Végvári dal* már ironikusan, idézőjelbe téve az eszmét:

Annak oltalmazzuk, ki tőlünk
elhódította – legalább
kardunk élén csillogjon ez az
esőcsepp-gyöngysoros világ!

A *Fegyverletétel*-ciklus verseiben a pusztulásvízió mellett (és ellene) a költő a szerepei által vállalt magatartásmodellre irányítja a figyelmet; arra a magatartásra, amely a nyelvi-, nemzeti- és egzisztenciális pusztulás veszélye ellenében a szó, a hazaszeretet és a szuverén individuum fegyvereit kínálja. Romantikus (bizonyos vonásaiban váteszi) magatartást állít szembe a jövőtlenség rémlátomásával.

Tűzbe vetett evangélium: transzcendencia és apokaliptika

Pilinszky *Apokrifjében* a történelemhez és a transzcendenciához kötődő apokaliptikus gondolatok összefonódnak ugyan, a történelem azonban inkább csak háttérül szolgál a vallásos-egzisztenciális apokalipszis-érzésnek. A *Fegyverletétel*-ciklusban éppen fordítva: a történelem apokaliptikus átélését a transzcendencia kiüresedése mintegy csak felerősíti. A későbbiekben azonban megfordul az arány: a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-tól kezdődően „kiktatódott a versekből Krisztus s ezáltal az isteni és az emberi természet közötti közvetítés lehetősége. A transzcendencia így egy tényezőre, Istenre szűkült le, ám a menny nem egy magasabb létsíkot, hanem a kisszerű földi világ tükrözését jelenti csupán.”³⁶

³⁶ SZILÁGYI i. m. 51.

A MAGDOLNA-ZÁPOR-ban még így ír a költő: „Szakadj, Magdolna-zápor, / szoknyáiddal suhogva, / akácfa-Jézus Krisztus / lábát fűröszd zokogva!” (*Szakadj, Magdolna-zápor*). E versben „Krisztus-sebek fakadnak / a meggyfák lombjain”, s az *Erdő, erdő* motívumai is a krisztusi szenvedéstörténetre utalnak: „Ösvényeid korbácsütések / mindig kiújuló nyoma”.

Ehhez képest a második kötet címadó verse (és a TÁJKÉP FOHÁSSZAL ciklusépítkezésében az azonos című ciklus záróverse), a *Tűzbe vetett evangélium* már Isten létét is megkérdőjelezi.

A második kötet *Miért hallgatsz, tavaszi erdő* című ciklusának (amely az összegyűjtött művekben, mint említettem, a *Tűzbe vetett evangélium* címet kapta) alapmotívuma az „Istennel való küzdelméhez vagy a meneküléshez lehetőséget kínáló”³⁷ erdő. A ciklus mozgását pedig a természet ciklikus körforgásának rendje írja elő; „egyrészt megfelel a várhatóságnak, a konvencionak, amikor például a [...] ciklus címadó versének évszakától halad az *Ősz*, a *November*, majd a *Jövendölés egy télről* című verse felé, hogy azután újra a megújulás évszaka szólaljon meg a *Tavaszdalban*. Csakhogy, másrészt: tudatosan ellentmond a költő a konvencionaknak, amikor a megújulás képzeteit hordozó motívumok (tavasz, hajnal, reggel) nem az eredeti jelentésükben szerepelnek, hanem annak épp a fordítottjával.”³⁸ A természet megszokott rendje felborul³⁹, s ez az emberi egzisztencia egyik legszilárdabb fogódzójának elvesztését, a természetes iránytű megzavarodásából következő iránytévesztést jelenti. Eltévelyedést, bizonytalanságot – s végül beletörődést. „Imádkozom vagy átkozódom, / mindegy nekem. Mindegy neked.” Az otthonosság-érzet helyett veszély leselkedik mindenütt: „holnap nem porzósál: fullánk / mered reám minden virágból”. E világban Isten félelmetes és megközelíthetetlen hatalom: „a felhő Isten árnya”; „E földön Isten vállain / leomló sodronyong a zápor”. S már-már a *János Jelenések*

³⁷ SZIGETI L., 1996 |Evangélium| 62.

³⁸ Uo.

³⁹ Szintén az évszak hagyományos jelentéseinek kifordítására mutat rá Konesol László Vörösmarty *Előszó*jának értelmezésekor. Vö. KONCSOL László: *Magyar jelenések (Három változat az apokalipszisra)*. Vörösmarty Mihály: *Előszó = Kísérletek és elemzések*, Madách, Bratislava, 1978, 107–108.

könyvébe illő képek villannak fel: „Esik – ezer Szent György hajít / dárdát a sárkány-diófára. / Esik – a pokol köreit / rajzolgatja a pocsolyákra” az *Ősz*, s még hátborzongatóbban a *Jövendölés egy télről* zárlatában:

Ez lesz az erdő. De a réten
ököllé fagy a rög, s az égbe
varjakat hajigál a kínok
s dühök vad feketesége.

Isten vagy a természeti erők fenyegető csapásaiban van jelen, vagy éppen unott és kegyetlen játékairól kapunk hírt; dominózik a lírai alany gyermekének: holt fiának rovasára (*Rekvium-töredék*), kockázik vagy épp a Sátánnal kártyázik. Szintén a blaszfémikus Isten-metáforák előképe, korai változata olvasható a *Sátán és Isten foglya* című versben:

Rám kattan, mint fénylő bilincs,
a reggel horizontja,
világ priccсэн felébredek:
Sátán és Isten foglya.

Rába György értelmezése szerint „a költő a manicheizmusra esküdtött föl... A gonosz hatalma nem kisebb a jónál, Isten és az ördög kettős királysága alatt élünk, hirdeti a manicheizmus. [...] Ahogy Baka eljut a történelem, a társadalom olyan ábrázolásához, mely a világot a gonosz munkahelyének észleli, a gnosztikusok tanítványának bizonyul.”⁴⁰ A jó és rossz szembenállásának – nem csak a gnosztikusokat, de az apokalipszisek íróit is foglalkoztató – gondolatát következetesen végigviszi a vers: „Lenn fürtelem, fennen közöny”. Az ötödik versszak pedig egy szemléletes enallagéval viszonylagosítja, mossa össze a sátáni és isteni határait: „vadnyúl-irhámon hajbakap / sátánhad, angyalhorda”. A *Körvadászat* ezeket a motívumokat fogalmazza újra: „Isten és Sátán kártyáznak”, „Isten veszít s fizet / lerogyó szarvast, felbu-

⁴⁰ RÁBA Gy. i. m. 285.

kó nyulat.” A természet képeibe ágyazott világszemlélet itt tá-
gabb háttérrel nyer, a történelem apokaliptikus szemlélete is fel-
villan újra, ha csak egy versszak erejéig is:

S jönnek a vadászok, puskacsőtorkolat
szemük is, a véráztatta iszákon
Európa térképe: vérfolt-fővárosok,
szájukat nyitják – csontokkal fehérítő lövészárkokat.

A vers zárlatában bukkan fel Bakánál először az a szókapcsolat,
amely az 1989-es válogatott verseskötet címe lesz: „égtájak cél-
keresztjén”. A négy égtáj biblikus kifejezését asszociáló „égtájak”-
kal azonos gondolkörbe tartozik a kereszt, a két szó közé szo-
rul azonban a cél; ahogy „égtájak célkeresztjén megáll és vár a
vad”, olyan, mint a halálára váró megfeszített Jézus. (A vad itt
egyrészt az üldözöttség metonímiája, másrészt visszaolvasható
az üldözőkre mint tulajdonságjelző.) Keresztfa és célkereszt, szen-
vedéstörténet és pusztítás motívumai feszülnek szembe egymás-
sal, megelőlegezve a DÖBLING alapmotívumát. (A célkereszt köl-
csönzött motívum, Utassy József egy régebbi verséből száрма-
zik. „Ott függsz a távcsöves / puskák célkeresztjén” – írta Utassy;
Bakánál a motívum általánosabb és elvontabb, egyetemes távla-
tú⁴¹.)

Haláltánc: démonikus apokaliptika

Mefisztó-keringő

Amennyiben az apokaliptikához kapcsoljuk, mint eddig is, a vég-
ítélet felé vezető folyamat tragikus átélését, akkor az apokalipti-
kust és a démonikust szorosan összetartozónak tekinthetjük. Ezt
teszi Németh G. Béla is akkor, amikor a démoniast – az apoka-

⁴¹ Vö. GÖRÖMBEI, 1996 | 1986 |, 220.

liptikussal szemben, de azt „szolgáló” elemként – jelen idejűnek mondja. A démonias az apokaliptikust „fölérősíti, érzékelhetőbbé, érthetőbbé teszi”⁴². Ilyen értelemben nevezhető Baka apokaliptikája démonikusnak.

A TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM *Miért hallgatsz, tavaszi erdő* című ciklusa a *Trauermarsch*-sal zárult, ám ez a vers nyitja a DÖBLING *Mefisztó-keringő*-ciklusát is; itt sem lelte meg végső helyét: az összegyűjtött verskötetben az *Ady Endre vonatán*-ciklus nyitóverse lett. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy ha előbb elkészül, a *Háborús téli éjszaka* betétdala lehetett volna⁴³, akkor nem túlzás megállapítani: a költő aggályos gonddal kereste a vers helyét. Nem véletlenül: korai költészetének ez az egyik legkiemelkedőbb darabja⁴⁴.

A *Trauermarsch* egyetlen féktelen apokaliptikus látomás. Központi, mindig új meg új alakban visszatérő motívuma a *gyász* (= Trauer), amely azonban nem eredeti jelentésében szerepel: a halál fölötti meghatódás és bánat helyett magának a halálnak a részvétlen tobzódása. A gyászmenet világnyivá tágul⁴⁵, az urak frakcja maga az éj, óraláncuk csillagokból van kirakva; a gyászmenet freskója tehát az univerzum rekvizítumai (hold, nap, csillagok, Sarkcsillag, Göncölszekér stb.) révén válik egyetemes látomássá. A groteszk és erotikus motívumok és a kaszinók játékeit fölelevenítő képek („gyászsebében a pakli kártya”) egyfajta modern dionüszoszi ünnep hangulatát sejtetik, végletes ellentétek összevonásával (ünnep – gyászmenet stb.) teremtve meg a beszélő ironikus távolságát, kívülállását. A gyász és ünnep egymásba játszása – a gyászmenet és a Nagy László-i „gyászkocsi” szemantikai hasonlóságán túl – idézi azt az eljárást, amelyet Nagy Lász-

⁴² NÉMETH G., 1984, 398.

⁴³ Maga Baka István mondta a *Trauermarschról*: „ha előbb születik, ez állt volna a *Passió* helyén”. Idézi: ÁRPÁS Károly: *Adalékok a cikluskompozíció kérdéséhez II. Baka István ciklusairól*, Dunatáj, 1993/4. 22.

⁴⁴ A verset méltató számos recenzió közül hadd idézzem csupán Rába Györgyöt, aki Celan *Halálfügájával* rokonítja a verset, s úgy méltatja, mint Baka „funerális életlátásának remekművét”. RÁBA i. m. 284.

⁴⁵ Görömbei András e versről és a *Mefisztó-keringőről* szólván mondja: „az önvizsgálat ezekben a versekben a legtágabb, legalábbis Európa-mértékű.” GÖRÖMBEI, 1996 [1986], 221.

ló *Semmi fenség* című és vele rokon apokaliptikus verseiről szólván, Görömbei András „egy kifordított világ apokaliptikus iszonyatá”⁴⁶-nak nevezett. Hasonló ellenpontoszó eljárást figyelt meg a *Karácsony, fekete glória* című verssel kapcsolatban is, „ahol a valóságos kép, a karácsonyest, a díszes karácsonyfa válik szürrealisztikus látomássá”⁴⁷.

A konkrét – de azért az időben megsokszorozódó: a kommunista hatalom „Birodalmára” is érvényes –, az Osztrák–Magyar Monarchia alkonyát megidéző történelmi utalások („a kártyalapok figurái / egymásnak lábbal fektetett / véres katonatemetek”; „vonulnak a sötét mezőn, / cselédszoba-Birodalomban”) mindvégig figyelmeztetnek a „játék” történelmi tétjére és arra, hogy a gyászmenet nem (csak) emberi, hanem birodalmi és társadalmi kataklizma látomása is.

A vers a „ki épít / ravatalt vagy vesztlőhelyet?” retorikus kérdésével jut el tetőpontjára, s a következő sorok mintegy újraserolják a vers motívumait egészen a zárlat mindent ismét ironikus fénybe vonó metaforájáig, ahol megint a kisszerű és az apokaliptikus méretű kettőssége kelt groteszk hatást:

A tavak ablakát belörve,
mint szétduzzant pezsgőspalack,
vízmélyig gomolyog az éj.

A *Trauermarschnak* sok tekintetben párverse a *Mefisztó-kerिंगő*. A DÖBLING-ben előbbi a *Mefisztó-kerिंगő*-ciklusnak nyitó-, utóbbi záróverse. Motivikus szempontból is szoros kapcsolatban vannak: előbbit a trombita „tratatatam”-ja tagolja különböző egységekre, utóbbit pedig a „Sátán hegedűje”-motívum ismétlődése. Előbbiben a gyászmenet válik dionüszoszi forгатaggá, utóbbiban a bál kap szorongatóan sejtelmes hangulatot a hegedűs Sátán közbelépésével. S a *Mefisztó-kerिंगő* harmadik szakaszában a bálra

⁴⁶ GÖRÖMBEI András: *Nagy László költészete*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1992, 191.

⁴⁷ GÖRÖMBEI, 1992, 193., illetve vö. még TOLCSVAI NAGY Gábor: *Nagy László*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1998, 97.

szinte rázúdul a *Trauermarsch* halál-látomása, de itt nem égi, hanem föld alatti szférából lép ki a halál:

remeg a bálterem remeg
s vonagló kékes ajkait
széjjelnyitja a temető
odvas fogai sírkövek
vacogva villannak elő
örvénylik részegen a valcer
míg a föld megundorodik
és gyomortartalmát kihányja
csontváz-szerpentin koponya-
konfetti esőzik a bálra
és örvénylik aranyfog rendjel
a holtak fölkaavart pora

Fokozatosan úszik egymásba a bál és az emberi (sátáni) alakot öltő temető apokaliptikus képe. S mintha észre se venné senki, hogy „élők között kering a holt”, folyik tovább a bál, mígnem a Sátán „egyszercsak leinti / a nyálzó klarinétvisítást / a brácsát nagybögőt megállnak / a párok már nem járja senki”; s mintha csak egy váratlan és gyorsan múltó epizód lett volna, „a Sátán meghajol kopott / frakkját végigsimítja és eltűnik”. Múló látomás volt csupán, gondolhatnánk; riasztó és rémséges lázalom. De a Sátán eltűnével nem nyerik vissza szabadságukat a táncolók, továbbra is egy náluk nagyobb hatalom mozgatja őket: „folytatódik / a bál s a nő- és férfitestek / drótvégen rángó bábu / új táncok mámorába vesznek”.

Az utolsó versszak kezdése – „S húzza a Sátán hegedűje / húzza de egyszercsak leinti” – felidézi Vörösmarty *Vén cigányának* utolsó versszakát, amely így kezdődik: „Húzd, – de mégse”; mintha ironikusan azt sugallná, hogy a vén cigány helyett nekünk már csak a hegedűs Sátán maradt, XX. századi haláltáncot járó utolsó bálozóknak.

A verset erősen démonikus jellege a magyar irodalom több jelentős művével is rokonítja. Arany János *a Tengeri-hántáshoz* fűzött jegyzetében maga nevezte „daemoni”-nak a muzsikát, amit

Ferkó hall; *Az ünneprontók*ban a démoni zene hatására elvesztik a fejüket a táncolók: „A táncosok arcán vérkönyű hull: / De a láb még egyre bokázza vadul, / Viszi a tánc ördögi kedve.” S szinte a *Mefisztó-keringő* zárata is lehetne: „Úgy táncol el, egy bőszi harci zenére, / (Mondják, a pokol tüzes fenekére) / Az egész őrjüngő csoport.” De említhetnénk Arany haláltánc-balladáját, a *Híd-avatást* is. Ady több verse is előzménye a (más Baka-versben is, például a *Háborús téli éjszakában* uralkodó) démonikus hangulatnak. A *Sípja régi babonának* című versben a zene és az árnyak kavargása tematikusan is hasonló szerepű; a *Lédával a bálban* befejező szakaszában a táncoló párnak olyan démonikus ereje van, mint a Baka-versben a hegedűs Sátánnak: „Elhal a zene s a víg teremben / Téli szél zúg s elalusznak a lángok. / Mi táncba kezdünk és sírva, dideregve / Rebbennek szét a boldog mátkapárok.”

A DÖBLING verseiben kirajzolódó világ a démoni erők⁴⁸ világa mellett az árnyak, a félelmek és az üresség tere, ahol „elkorhadtak a fény / mestergereidéi”, és mint Vörösmarty *Előszó*jában, vész közeleg: „hamarosán / fejünkre szakad a sötétség”, jósolja a *Pohárköszöntő* beszélője; e vers víziójából újra előfeketélik a nemzethalál víziója is:

felíratik a palaszürke égre
 egy láthatatlan kéz ítélete
EMELJÜK HÁT POHARAINKAT
 mert löbbé nem fűzzük a primás
 vonójába a térkép lapjait
 bankó helyett ...

Ugyanarra a szólásra utal itt, amelyből Vörösmarty *Vén cigánya* is fakadt⁴⁹: a „sírva vigad a magyar” közhelyét fokozza odáig,

⁴⁸ „Én nem démonikus, inkább a démonokra érzékeny, szorongásos ember vagyok. Szorongásaim növelik démonikussá a belső valóságot, látomásaimat...” – nyilatkozta a költő. „*Nem tudok egy gonosz Istenben hinni!*” DARVASI, 1990, 6.

⁴⁹ Vö. TAXNER-TÓTH Ernő: *Kölcsey és Vörösmarty kora és szelleme*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996, 159.

hogy a vigadozás közben tékozzunk el hazánkat is – és az életünket is:

...mert mi lettünk
a tavak amelyből a hajnalt
kimerték s mi vagyunk az Isten
hóbefűtla lábnyomai
a mi vérünk alkonyodik a borban
IGYUNK HÁT EZ AZ UTOLSÓ POHÁR

A DÖBLING verseiben a természet (egyre üresebb, már nem fásbokros, mint az első kötetekben), az égbolt rekvizitumai és a bor, a pince a világalkotó motívumok. S gyakran animálissá fokozódik le Isten, mint az *Éjszakában*: „a mennybolt dongái mögött / talán egy patkány rágicsál / talán Isten zörög // vagy talán egy patkány az Isten / de mindegy is hiszen / mindegy kihez imádkozunk / egy hordó mélyiben”; vagy a *Zrínyi* záró soraiban:

követlek hát a sűrűségbe bújva
soká rejtőztél tőlem Istenem
most végre szemtől szemben állsz velem
FELISMEREM VADKANPOFÁDAT

E vers rejtett utalásrendszerrel vegyíti a társadalmat a természettel, a vallást a természetivel és társadalmival, a magánéleti-szerelmi szférát a művészet térrénumával:

s egy öregedő asszony szoknyasuhogása
ahogy esténként teremről teremre járva
kioltja a fáklyákat mintha a
szférák fekete ruhás angyala
oltogatná a csillagokat
és költhetem megint a verseket
de engem már a vers nem költ meg újra

A *Halottak napja*-ciklusban ismét Sátán és Isten játékszere a világ és az ember, s központi motívummá lesz, ahogy a *Circus Maximus*ban olvashatjuk, „a lyukakon átvillámlik a Semmi”.

E vers egyetlen, csattanóra kihegyezett⁵⁰ mondat s egyetlen metafora – a világ-cirkusz – kibontása. Bár „az előadás vége közeleg”, halljuk az apokaliptikus jóslatot, és míg „Isten és a Sátán / megunt bohóctréfái zajlanak”, mi emberek csak „hahotázunk gyáván, míg a mennybolt / rossz sátora fejünkre nem szakad”.

A teljesen kiüresedett transzcendencia blaszfémikus képei gazdagon bontakoznak ki e versekben. A *De profundis*ban „a Mindenség csak túlméretezett / bolondokházi kórterem”, a *Circum-dederunt* „világ-pincé”-jét „Isten-szemét és Sátán-limlomok” töltik meg, s a *De profundis* belömött szájú beszélője nem tudja kiüvölteni, hogy „már a semmi sincsen / s még ez a semmi is fogy egyre fogy”.

Mi vezette Baka Istvánt ilyen végtelenül kiüresedett, tragédiákkal zsúfolt világ megalkotására? Honnan e pusztító erő, amely ily kérlelhetetlenül egyetlen irányba tör? Az eddig vizsgált versek egy 24–36 éves fiatalember alkotásai. 1972 és 1985 között íródtak. Tény: a szocializmus fullasztó levegőjében. De hát Baka István ebbe született bele, következésképp kénytelen-kelletlen berendezkedett e világban, s talán az örömeit is megtalálta benne. Hol vannak ennek a nyomai a versekben? Milyen maró gondolat vagy érzés lúgozta ki belőlük? Talán a csalódás. Baka István nemzedéke nagy részének nem volt evidencia a szocializmus elutasítása: többségüknél fokozatosan érett meg a gondolat, hogy itt nem „kijavítandó hibákról”, túlkapasokról van szó, hanem eszmei-társadalmi tévútról, erőszakos államhatalomról, diktatúráról. Az első csalódást, a kiábrándulást számukra 1968 jelentette, az európai diáklázadások és a csehszlovákiai beavatkozás ideje⁵¹. Ám nem

⁵⁰ Szigeti Lajos Sándor figyelte meg, hogy a pályakezdő költő sok verse épül ilyen poentírozó szerkezetre, s megállapítja: „a csattanó vonatkozhat magára a természetre, de lehet határozottan társadalmi vonatkozású vagy éppen – még általánosabban – létfilozófiai sugallatú is.” SZIGETI L., 1996 [Evangélium...], 57.

⁵¹ Vö. Baka interjúi közül például a már idézett Darvasi-interjúban elhangzottakkal: „Gyermek és kamasz voltam a hatvanas években. Úgy nőtem fel, hogy nem láttam a világ ellenpéldáit, gyakorlatilag máig nem jártam Nyugaton. Fogalmam se volt, hogy létezhet egy másik valóság (...) Azt hittem, kialakulhat egy olyan igazságos társadalmi rend, amiben az ember egyszerre lehet individuum s egy közösség egyenértékű tagja. Borzalmas tévhit volt ez

ez volt a legdőntőbb hatás. Baka István számos interjúban elmondta, illúziói akkor foszlottak szerte véglegesen, amikor egyetemistaként, részképzésben eljutott a Szovjetunióba, s közvetlenül tapasztalhatta meg a szocializmus nyomasztó légkörét⁵². S ráeszmélt: „csak az elmúlt húsz-harminc év történetéből nem érthető meg az, ami van. [...] Közép-Európában és másutt bármi történik, az az eltelt öt-hatszáz évből [...] következik – válaszolta már a hetvenes években Görömbei András kérdésére. – Engem a magyar történelem (és nemcsak Magyarországé) arra tanít, hogy ami a világ e táján száz éve megoldatlan maradt, azt ma sem lehet egyszerűen »leírni«, és arra is, hogy a mi viszonyaink között a legforradalmibb változások is érintetlenül hagyhatnak vagy újratermelnek olyan sokszázados normákat, amelyek mibenlétét nem tudtuk tisztázni magunknak.”⁵³ A történelem „zivatáros századainak” felidézése tehát számvetés-igényből fakad; abból az igényből, hogy tanuljunk hibáinkból; s az teszi a hangot különösen keserűvé, hogy a jelen láthatóan „jól” illeszkedik e Moháccsal kezdődő sorba. S mintha a transzcendencia kiüresedése sem egzisztenciális, hanem társadalmi és filozófiai⁵⁴ élmény volna. Szó-

(...) A föleszmélésnek aztán fájdalmas fokozatai voltak. Ila először csalódunk is a felszínben, még védjük az eszmét. 1968 után a nyugati baloldali mozgalmak befuccsolásával és Csehszlovákia lerohanásával már ezt sem lehetett... Es én, aki egy hamis internacionalizmus szellemében nőttem fel, ezután váltam vidéki magyarként nemzeti elkötelezettségűvé.” *„Nem tudok egy gonosz Istenben hinni!”* DARVASI, 1990, 6.

⁵² Vö. Szőke Katalin emlékezésével, aki a költővel egyidőben volt részképzésben a Szovjetunióban: „A »reális« Szovjetunióval való találkozás persze sokkoló volt: a lehetetlenül rossz, megalázó életkörülmények, a nyilvánvaló szegénység, a tömeges népbütítés, az, hogy az embert a kollektivistá ideálnak megfelelően mindenképp »intézményesíteni« akarják, s mindennapos huzavona az ilyen, intézményesített emberekkel – mindnyájunkra kiábrándítóan hatott.” SZŐKE Katalin: *A költő és műfordító szerepcseréje. Baka István költészetének orosz kulturális kódja*, Forrás, 1996/5. 66.

⁵³ „Közösségre vágyakozom”. GÖRÖMBEI, 1994, 125.

⁵⁴ „A bezártság, a fenyegetettség, az elhagyatottság érzése nem időhöz köthető, konkrét társadalmi körülményekből, vagy pusztán a közösségvesztés helyzetéből fakad, hanem olyan általánosabb, filozófikus távlatba rendeződik, melynek alap gondolata a lét sivársága, a Teremtés elfuserált volta. (...) összemberi megváltatlanság (...) tükröződik a versekben” – írta a DÖBLING-ről KERESZTURY Tibor: *Megtisztító őszinteség. Baka István: Döbling*, Napjaink, 1986/1. 27. Véleményét nem osztom teljes mértékben; noha elismerem,

rosan összefügg az evilági és transzcendens szféra káosza, sátni-démonikus, az egzisztenciát fenyegető, sőt elpusztító hatalma.

Épp a fentiek alapján vitatom a véleményt, miszerint e korszak versei többségükben csak „invektívák, kirohanások, [...] romantikus tirádák”⁵⁵ volnának. Szinte kitapintható a versek átéltsége, alkotói tétje; a metaforák pontosan kidolgozott, át gondolt és egységes világot alkotnak akár egy versen belül, akár a ciklusok kontextusában. S bár a megalkotott világ egy kicsit szűk és olykor nem eléggé árnyalt, kiváló alapot szolgáltatott Baka poétikájának későbbi kiteljesítésére.

Halál-boleró

A válogatott és új verseket tartalmazó ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN fontos állomás a költő pályáján. A válogatott kötet összeállítása óhatatlanul önvizsgálatra készíti a költőt; gyakran innen ágazik el az eddigi út, s a kérdés: merre, hogyan tovább.

A TÁJKÉP FOHÁSSZAL ciklusépítkezésében a *Halál-boleró*-ciklusba kerültek azok a versek, amelyek az apokaliptikus-démonikus alkotások következő sorozatát alkotják. A ciklust a *Tépéscsináló*k nyitja. Balladai anyagot formál meg líraian, az eseményekről inkább csak feltételezéseink lehetnek – annyit tudunk csupán, hogy az asszonyok „tépik a gyolcsot”, amíg kinn vihar van és a „völégények vére dől zubog”. Háború lehet, hiszen „ki a fiát siratja, ki a férjét”. A vers ismétlésekkel halad előre, egyre fokozva a feszültséget és a várakozást. A balladai sejtetés és a baljóslatúság révén a démonikus alkotások közé tartozik a vers. És mert nem teljesíti az olvasónak azt a várakozását, hogy a végén valami közelebbit megtud a férfiak halálának okáról. Pedig a halál itt is már-már világnyi méretű:

a mindent behálózó menny-metaforika alátámasztja értelmezését, nem hagyható figyelmen kívül a versek – *Pohárköszöntő*, *A száradvég költőjéhez*, *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házbán*, *Akkor is ott is*, *Halottak napja*, *Döbling – történelmi-nemzeti utalásrendszere*. Meghatározónak érzem tehát a „közösségvesztés”-t, a társadalmi körülményeket is.

⁵⁵ RÁBA i. m. 286.

a bokrok bordáit szél kardlapozza
és fölfröccsen az Isten ősz ölébe
a férfiak a föld fekete vére
s rohan a tél a csontporhó rohan

Az *Angyal* egy más poétika eredménye. A „világvégi tájnak már nagyszabású díszletei sincsenek”⁵⁶, csak sivárság és szeméthege van, „rozsdaszepplős konzervdobozok / nedvedző csikkek papírcafatok”. A társadalom által termelt mesterséges anyagok szemételepének leírása közé egy önértelmező, önironikus gesztus is becsúszik: „elázott csikkek szédült mondatok / között de mégis mindenektől távol”.

A ciklus egyik kiemelkedő verse a már említett *Vörösmarty-töredékek*, Baka poétikai törekvéseinek szintézise. Nagyfokú stilizáltság és groteszk, blaszfémikus képek, az intertextualitás révén nyert kettősség széttartó hatása, pátoz és ironia keverése nyújt összetett versélményt.

A *Szózat* jövendölte nagy temetkezés ironikus kifordítása e mű. Nem travesztia jellegű, hiszen az ironia nem a *Szózatot* illeti, hanem a megváltozott világot, azt a kort, amikor már a helytállásnak és a hűségnek sincs értelme, amikor a (nemzet)halál: dicsötelen halál. Baka palimpszesztje úgy írja magát az elő(zó)szövegek fölé, hogy azok rétegeit megsérti, üzenetüket kifordítja, s kétségesse teszi azok helyreállíthatóságát. A *ráírás* gesztusa is összetett: nem köthető egyetlen korhoz (Baka korához), hiszen a ráírt szöveg is legalább *hármás* rétegezetségű: három különböző kor különböző személyiségeinek és szövegeinek egymásraírásával *folyamatként* tudja megjeleníteni azt, ami a szöveg felszíni struktúrájában *egyidejű*. A két szélső pillér, Vörösmarty szövegei (*Szózat*, *Az emberek*) és Baka szövege között Babits Mihály- és József Attila-szövegdarabkák ismerhetők föl.

Babits *A könnytelenek könnyei* című verse szintén a *Szózat* újraírása, s rokona a Baka-versnek intenciójában, indulatában is: „Sem élet, sem halál: / egy örült nemzet eleven / megnyílt sírjában áll. // S a sírt népek veszik körül, / öröklő káröröm; / és kígyó

⁵⁶ LATOR, 1993, 307.

csúsz a sír fölött, / de virág nem terem.” Bakánál, anélkül hogy átvinné a Babits-vers heroikus reményét, a pusztulás látomását hasonló részvétlenség kíséri: „S a sírt hol nemzet süllyed el / Köszönti Isten a világra”.

A 2-sel jelölt szövegrész a beszélő (a fikció szerint 1849 októberének Vörösmartyja) önvádoló monológja, amelyben József Attila „belenehezültem a sárba” sora is megidéződik⁵⁷:

Beh mélyre süllyedtem beh mélyre
Sár mindenem minden tagom

Szintén József Attila *Nem emel föl* című versének sorait („ne viszonozd a lagadásom; / ne vakítsd meg a lelkemet, / néha engedd, hogy mennybe lásson”) idézik e rész zárósorai: „Meglész-e engem Istenem / Fehér bot fényvel Égi Vak”. A különböző korok szövegeinek egymásra rakódása az apokalipszis *folymatszerűségét* hangsúlyozza, és kizárja a katasztrofista felfogásban rejlő egyidejűséget.

A *Töredékek* újraírja Vörösmarty *Az emberek* című művének motívumait. Vörösmarty apokaliptikus víziója („S megfagnak forró szárnyaikkal / A zápor és a szél”; „Ez őrült sár, ez istenarcu lény”; „Az ember fáj a földnek”) ott rejlik a sorok mögött. *Az emberek* hátborzongató sora: „Az emberfaj sárkányfog-vetemény” pedig mintegy előtüremkedik a Baka-szöveg mögül s annak is részévé válik (a „tudom” háromszori kétségbeesett felkiáltásával bővítve). A természet hullóként való megjelenítését – a Föld látolati képe és a hullóbőr szemléleti hasonlóságán túl – a „sárkányfogvetemény” metaforája hívja elő. Így válik az ember, a nemzet pusztulása egyetemes apokalipszissé:

A hullóbőrű réteken
A düledt hullószemű tavak
Merednek rám oh Istenem
Vakíts meg engem Égi Vak

⁵⁷ Vö. ÁRPÁS Károly: *Baka István: Vörösmarty-töredékek*, Tiszatáj, 1990/4. 68.

A „Vakíts meg” – József Attila fohászának kifordítása – tragikus felismerése annak, hogy e pusztulás csak vakon viselhető el; s ha Isten elviseli (még köszönti is), akkor ő nem a Gondviselő, hanem egy sátáni vonásokat magára öltő lény – de legalábbis „Égi Vak”. (A kifejezés Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjének Babits* című verséből származik: „Mit láttam benned? [...] Azt, akit soha el nem hagyok. / Te, tíz év múlva? – Tán mégis fiad? / S én, húsz év múlva? Láss már, égi Vak!”)

A vers 3-assal jelölt része négy kipontozott sorral kezdődik. Utalhat ez a fájdalom már-már kimondhatatlan fokára, s lehet – a romantika töredékesség-eszményének felidezésén túl – egyszerre jelzője a szimmetria mint transzcendencia-bizonyosság utáni vágyának és e vágy megghiúsulásának.

Az utolsó versszak a *Szózat* temetkezés-vízióját írja át. A gyászolók „millióinak / Szemében gyászköny űl” eredeti Vörösmarty-változathoz képest itt „A nagyvilág megkönnyebbül”. Kettős értelmű, ironikus itt ez az ige, hisz blaszfémikusan felidézi a különböző üritkezések képzetét is⁵⁸, az alantas esztétikai minőségével a lemondást, a fájdalmas beletörődést állítva a vörösmartys heroikus pátoz helyébe.

Miként a *Vázlat A vén cigányhoz* első részének zárlatában a kivégzés báli forgataggá válik, itt a nemzet temetése a nagyvilág kegyeletsértő, orgiasztikus ünnepével, körtáncával zárul. Ami tehát a *Szózatban* még vigaszt nyújthatott: a nagyvilág együttérzése, gyásza, a *Töredékekben* végképp visszavonatik. Csak a kétségbeesett felkiáltás marad, melyet idézhetünk mind *Az embe- reből*, mind a *Vörösmarty-töredékekből*: „Nincsen remény”.

A ciklus következő verse, a *Caspar Hauser* a különböző mitologikus hagyományok – s ide értem természetesen a Bibliát is – *száműzetés-motívumát* parafrazálja. A Biblia is, a költői képzet is, mint Northrop Frye sajátos, ám megfontolásra érdemes gondolatmenetében rámutatott, „az elsődleges emberi érdekekkel foglalkozik”. Ezen érdekek négy csoportja: „1. a testi épség érdekei (légzés, étel és ital); 2. a nemi beteljesedés és csatlakozás érdeke; 3. a tulajdon vagy a hatalmi terjeszkedés érdekei, mint a

⁵⁸ Uo. 71.

penz és a gépek; 4. a szabad mozgás érdekei.” Frye kiemeli a mozgásszabadság érdekét, melyet „a bőség, zene, a tánc és a játék képével szokás kifejezni”.⁵⁹ A mozgásszabadság legdurvább megsértései közé sorolja a *börtönt*, amely Baka versében paradox (ironikus) módon a létezés elviselhető foka, szemben a világhavattal, a születéssel:

Én nem tudom ki küldött e világba
a tömlőc jó volt vaknak lenni jó
most bámulok a menny hideg falára
túl messzi túl kék és túl szétfolyó

Szembetűnő a *vakság* motívumának ismétlődése, amely a *Vörösmarty-törödékek*ben is egyetlen elviselhető állapot volt a pusztulásban. A pusztulás, a romlás feltárulkozásának *látása* okozza tehát azt a gyötrelmet, ami miatt a vers beszélője a születést *száműzetés*nek éli meg. A gondolat biblikus gyökerű: „Káinnal jelenik meg az [...] emberi lét mint száműzetés. [...] Jézus [...] vándorló száműzetésnek tartja tulajdon földi életét.”⁶⁰ A száműzetésből azonban Caspar Hauser számára nincs visszatérés, nincsen megváltás: hiába „az alkony-dráma és a virradat / komédiája”, a teremtés számára az árnyékvilágban is a halált jelenti: „én nem tudom ki volt ki engemet / kiragadott a semmiből a jóból / hogy árnyak közt mulandó árny legyek”. Ezzel a beszélő éppen a teremtés-megváltás szerkezetét, a komédia igaz voltát tagadja, hisz „az egész Biblia, ha »isteni komédiának« vesszük, voltaképpen ilyen U alakú történet: az ember [...] a Genézis elején elveszíti az élet fáját és vizét, és a Jelenések könyve végén visszanyeri őket.”⁶¹ Bakának nem csupán ez a verse, de egész költészete eltörli az U második szárát, azaz tagadja a mélypontot követő megváltást, az apokalipszist betetőző visszanyert Édent.

A mozgásszabadság metaforái közül a zene és a tánc képei már több korábban vizsgált Baka-versben feltűntek. Azokban is, miként a *Halál-boleró*-ciklus címadó és cikluszáró versében, e me-

⁵⁹ FRYE, Northrop: *Az Ige hatalma*, Európa, Bp., 1997, 234.

⁶⁰ Uo. 235.

⁶¹ FRYE, 1996, 285.

taforák eredeti jelentésük *fordítottjaként* nyerne értelmezést. A Ravel: *Bolero* és Saint-Saëns: *Haláltánc* zenei darabok ihlette *Halál-bolero* a *Mefisztó-keringő*höz hasonlóan *éjjelre* teszi a tánc kezdetét, s a középkoriasan sűrű és babonás levegőt árasztó vers – mely érezhetően felidézi Bellmann Fredman-dalainak hangulatát – a hajnallal zárul: itt is a halottak kísértetjárásának lehetünk tanúi. A zárlat keserű-ironikus (démoni parodikus) fintora, hogy az éjjeli haláltánc inkább bizonyul életnek, mint az, amely a hajnallal veszi kezdetét:

Hatszor kondul az óra,
Elnémult a Halál bolerója;
Vissza a sírba,
Zárul a kripta;
Hess! takarodjon a lélek!
Már a kakas szól,
Száll a pimasz szó:
Újra hazudja a létet.

Nemcsak a teremtés értelmét tagadja ezzel, de a hazug hatalom uralta hazug létet is parodizálja, illetve a haláltáncot – utalva Arany *Walesi bárdokjára* is – az ezzel a hatalmi önkénnyel való szembenállásként artikulálja: „Járja a dalnok, / Botfülű zsarnok / Húzza a sírba, hiába”, illetve: „Járja a titkár, / Ő se okít már, / Vagy csak a táncfigurákra.”

4. Farkasok órája: az apokaliptikus kiteljesedése

A FARKASOK ÓRÁJA a költő első kötete az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN összegző válogatása után, s első a rendszerváltás utáni időszakból. S az utolsó kötet Baka István súlyos betegsége *előttről*. Ezek a külsődleges szempontok mind afelé mutatnak, hogy a kötet különleges szerepű a költő életművében; ha szigorúan csak a szövegek felől közelítünk, ugyanerre az eredményre juthatunk.

A DÖBLING-ben fölerősödő apokaliptikus szólam itt teljeseedik ki, válik Baka költészetének alaptémájává, a versek mindennél fontosabb – olykor az egységes metaforikát is háttérbe szorító – strukturáló erejévé.

A kötet szerkezetéről

A TÁJKÉP FOHÁSSZAL ciklusépítkezése sértetlenül megőrzi a kötet szerkezetét (eltekintve az utolsó, *Sztyepan Pehotnij*-ciklustól). A kötetet a *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban* című Graves-díjas vers nyitja, amely először a DÖBLING-ben jelent meg, s az ÉGTÁJAK...-ból – a költő figyelmetlensége folytán is – kimaradt. (Hogy ez adta-e az ötletet újraközléséhez s ezáltal egy teljes Liszt Ferenc-ciklus megalkotásához, tulajdonképpen mellékes kérdés.) E ciklus tehát egyrészt régebbi versekből építkezik (a *Gyászmenetet* leszámítva valamennyi vers újraközlés), másrészt egy új szerep megteremtésén alapul. Az új szerep azonban „régí” abból a szempontból, hogy a Vörösmarty- és Széchenyi-szerephez hasonlóan egy XIX. századi jelentős személyiség maszkját ölti magára a költő. Régi annyiban is, hogy a *Halál-boleró*-ciklus általánosabb vonatkozású, a haláltánc motívumára építő apokaliptikájához képest e könyv elején újra a korai versek iránya tér vissza: a nemzeti múlt apokaliptikus szemléletétől halad az egyetemessé tágítás felé.

A kötet második ciklusa is történelmi térben mozog, ez a tér azonban már sokkal inkább modell jellegű, fiktív tér, mint a XIX. század Magyarországa. A *Yorick monológjai* Baka egyik legfontosabb szerepvers-ciklusa, mely mind dikciójában, mind alakteremtésében a költő eddigi legmerészebb kísérlete; részletesebben – akárcsak a Liszt-ciklusról – a szerepverseket tárgyaló fejezetben szólok róla.

A FARKASOK ÓRÁJA „szívében” található az a két ciklus, amely Baka apokaliptikájának kiteljesedéseként olvasható: a *Farkasok órája*-ciklus és *Az Apokalipszis szakácskönyvéből*. A kötet majdnem szimmetrikus szerkezetének valóban e két ciklus a tengelye:

a Liszt- és Yorick-versek „tizenkettőse” és a záróciklus 13 verse között található e 13 vers (ha *Az Apokalipszis szakácskönyvéből* I–II–III. részeit külön számoljuk).

A kötetet a *Sztyepan Pehotnij versesfüzete* zárja, amely a Yorick után egy újabb meglepetés a költő pályáján; sokak szerint a legjelentősebb fejezet megnyitása Baka életművében⁶². A fikció szerint e ciklus a századelő Szovjetuniójába kalauzol, folytatva a nyitó ciklusok történelmi látásmódját és a *Yorick*-ciklus modellteremtő jellegét.

A *FARKASOK ÓRÁJA* tehát keretes szerkezetű verseskötet, amelyben Baka későbbi költészetének legjelentősebb szerepei, alteregói bocsáttatnak útra, s amelynek centrumában még mindig az apokaliptikus látásmód és világteremtés az uralkodó. A különböző történelmi idők s korok valóban úgy értelmezhetők, hogy e versek „*a hosszú időben léteznek*”, s ebben az időtlenné táguló időben válik a romlás „egyetemessé, mitikusá és végzetesen befejezetté”, válik egyetlen történelmi pillanattá, amely „a nemzet, az ország pusztulása, [...] az isteni-angyali teremtés apokalipszise”⁶³.

A rettegés órája

A *Farkasok órája*-ciklus kicsiben megismétli a kötet szerkezetét: keretbe foglalja a nyitó- és záróvers, amelyek közvetlenül utalnak a megírás idejére, az apokaliptika *jelenére*. Címük chiasmusos kapcsolata egyszerre jelöl folyamatot és változatlan állapotot: *Esős tavasz – Őszi esőzés*.

Az eső apokaliptikus – a különböző mitologikus hagyományok özönvíz-történeteit idéző – motívumával indul mindkét vers. Az *Esős tavasz* az eső zaját a katonák menetelésének ritmusával mossa össze, s később is megjelennek olyan kifejezések, amelyek

⁶² Vö. például RÁBA i. m. 288.

⁶³ BALOG József: *Baka István: Farkasok órája*, Életünk, 1993/2. 43.

a katonai élet szókincséhez (is) tartoznak: „De az árnyak, a gondok, a rongyok / hada is kivonul”; „Kenyerünkbe torozva / bevonult a penész”. Az *Esős tavasz* „üde zöldjé”-t hiába keresnénk az *Őszi esőzés*ben: kezdettől a „szürke habú mocsok-ár” az uralkodó.

Mindkét versben a harmadik versszak hoz változást a vershelyzetben: itt jelenik meg a kietlen természet képei mellett a még üresebb emberi társadalom. A nyitóversben a katonák motívuma már korán előkészíti ezt a váltást, mely itt válik élesen konkrétá: „Kenyeret kotorász a kukából / a biciklis öreg” – kezdődik a harmadik versszak; a kemény hangzású alliterációk fokozzák a fogalmi jelentés amúgy is erős hatását. Az *Őszi esőzés* kevésbé éles váltással, fokozatosan tölti meg társadalmi jelentéssel a természeti képeket. A „gomb – szabó – bolond” motívumsor készíti elő a negyedik versszak „sörszagú menny”-ét, s csak az ötödik versszak szakad el teljesen a természettől; a guberálóval analóg motívum csak a hatodik versszakban jelenik meg: „Buksza-üres szemü nénike tőpreng: / holnap ebédre mi jut?” E komplex kép a végletekig fokozott sűrítés példája: a szemben egyszerre tükröződik a pénztelenség, az éhség és a könnytelen beletörődés érzése. Az *Esős tavasz* a hagyományos színszimbólika kifordításával érzékelteti a nemzet romlottságát:

Parizer, nem a vér, a piros ma,
a fehér meg a géz;
s mi a zöld? Kenyerünkbe torozva
bevonult a penész.

Éhség, sebzettség és pusztulás a színek sugallta jelentéstartalom. A „büszke vadászok” hazamenetelének konkrét vonatkozása – 1989 májusában íródott a vers – kapcsol vissza a tájleírás-szerű motívumokhoz, így válik a vadon az ország metaforájává. A hetedik versszak tovább radikalizálja ezt az ítéletet:

Adu, ász kiterítve – kifosztják,
aki nyerni akar.
S kiterítve – halott ez az ország?
S a világ ravatal?

Ez a „*fin de siècle*” ideje, a világvége hangulatú századvégé, amelynek még a rímhívó szava is csonka, kettétört; a „vezekl- / eni” eljárása az első példa arra a merész strofa- és sorvégkezelésre, amely később válik fontos poétikai eszközzé Baka István költészetében.

Az *Őszi esőzés* a város-labirintus metaforájától („Állnak a hídon a gépkocsik, ott fent / nincs ma beút, se kiút...”), a pénztelenségén töprengő nénike képén át jut el a *méh*-motívumig, melyhez a pénz-méz párhuzama kapcsolódik. A méz, Baka egyik későbbi nagy versének, az *Egy csepp méznek* hatalmas távlatokat nyerő, szimbolikus tágasságú motívuma itt – a hiányával – a kaptár-lél kicsinyességét hangsúlyozza: „méze-kifoszva ugyan, / ám ura híg szirupával a kaptár / télire még teli van”.

A két mű *párvers* voltát – a szoros tematikai rokonság mellett – szerkezetük is jelzi: a felütéshez hasonlóan a zárlat is párhuzamosságot mutat. Az utolsó két versszak mindkét műben *önreflexív összefoglalás*. Az *Esős tavasz* a nyelvi játék segítségével vetíti ki az alkotás szférájára is az apokalipszist:

Csupa rom, csupa rím, csupa omlás
ez a vers, – magyaros
csak a rög, csak a rag, csak a romlás,
s noha nyers, takaros.

A „csupa” halmozása József Attila *Reggeli fény* című, anapestikus ritmusával is előszövegként szolgáló versének harmadik versszakát idézi: „Csupa csin, csupa pír, csupa kár / csupa csel, csupa nyíl, csupa rontás”. Kevésbé játékos versben, a romlás tragikus számbavételével sorolja az őt körülvevő s megfojtó árnyakat Szilágyi Domokos a *Circumdederunt*-ban: „Körülvettének engem – körül hogy vettének! / Hogy iszonyú pofájuk csupa rettenet, / hogy csupa borzalom, megkísértés, tömény / kárhozal”.

Az *Őszi esőzés* a költészet hatalmának kérdését ironizálja:

Lágy ez a vers, puha ritmusa alatt,
s mint az eső, beterít.
Ágy ez a vers, aki benne elalhat,
álmaival betelik.

A zárlat föltárja az álmok illúzió voltát: „gennyek fakadt ki a régi sebeknek, / s máris az új sebe fáj”. Tökéletesen rímel ez a nyitóvers befejezésére: „De hiába ujul meg a nóta: / ami régi, se új”, amely újrajrja Szilágyi Domokos *Bartók Amerikában* című művének egy részletét: „hogya a nóta régi / s hogya mindig új: így örök – / egy nyelven szól az mind, / magyarul, románul, / s ki más értené, ha / nem Bartók tanár úr?!” Hogy Baka az ellentétébe fordítja Szilágyi népdalparafrázisának értelmét, kiemeli a két „nóta” szembenállását: a Bartók által életre keltett folklór és a politikusok által minden rendszerben kultivált mellébeszélés és hazug virágnyelv „nótájának” szöges ellentétét.

Az *Esős tavasz* anapestikus ritmusa az *Őszi esőzésben* – az évszakhoz fűződő mozgásképzetnek: a romlás idejének, az *alá-szállás* irányának megfelelően – daktilikusra fordul. A hibátlan, mives ritmus és a versek pusztulást idéző képei közti disszonanciát erősíti a rímek groteszk hatása: az „omlás – romlás”-féle tiszta rímek, a „spagetti – a resti”-féle telt hangzású mozaikrímek.

A világvégi eső motívumával indul a *Századvégi szonettek* is; eső és tűz kettőse fokozza látomásszerűvé a nyitó képet:

Eső zuhog – nyeli a sok csatorna
s szélköpködi a menny hideg vizét;
villámlik – sárkány óriás torka:
lángoktól kormos és dagadt az ég.

Az apokalipszis biblikus képei – „megromlott vér, genny, kén-sav” – a szextettben ironikus töltéssel telítődnek, Noé bárkájába még csak a szű-pár költözött be, s kétséges, „Lel-e uszadékfát az Ararát vad / csúcán a szű-civilizáció?”

A második szonett is ironikus zárlatba futtatja az allegorikus képsort. A világ-terülj-terülj-asztal alapmetaforából kiindulva a vers az emberi társadalmak felelősségét veti fel:

Zabáltuk hát, amíg tartott a készlet;
tej-méz-folyók és porka hó: cukor;
a térkép volt az étlapunk, s komor
főpincér állt hátunk mögött: a végzet.

A *Pohárköszöntő* már idézett képe tér itt vissza: „löbbé nem fűzük a primás / vonójába a térkép lapjait”. A vegetatív élvezeteknek, a mértéktelenségnek százada önmagához hűen búcsúzik: „De asztalt bont, feláll a jóllakott / század, s bucsúzva szellent egy nagyot.”

A ciklus következő verse, az *Ősz van az űrben* a „kék üresség” elégikus hangvétellű, mégis borzongató verse, a kozmikus elmúlás („hull a világ”) dallamba oltott lírája. A „Hullnak a barnapiros levelek” versszakkezdő refrénje mind sötétebb, vészjóslóbb tónusa szervezi a verset; az állandó lefelé irányuló mozgást kifejező igék („leválva; ejt; átszítál; pereg; hull”) vezetnek a zárlat kijelentéséig: „ősz van az űrben, a vég közeleg”. Az ember felelőssége a kollektív én önvádjában – és animizáló metaforájában – fejeződik ki: „...és hullunk véle mi, / nedvét kiszívó levéltetvei”. A refrénsort, illetve a pusztulás képzeit kifejező sorokat tipográfiailag is kiemelte a költő; ezek a sorok – szemben a vers többi, jambikus sorával – daktilikusak: ilyen a refrénen és a zárlaton kívül a „száraz avarra üvegcserepekként” sor, az egyik letragikusabb hullás-képzetet bevezetve: „Isten halott tekintete pereg”, amely visszautal a *Vörösmarty-töredékek* „Égi Vak” istenképére. (A vers menetében hasonló változás következik be, mint amilyenről Tamás Attila számolt be József Attila költészetéről szólván: az „istenség helyét [...] az üresség, a hiány, a semmi foglalta el”⁶⁴ fokozatosan, *A Kozmosz énekétől* a „Költőnk és korá”-ig haladva. Az *Ősz van az űrben* egyetlen mű sodrásába ragadja ezt a folyamatot.)

A ciklus- és kötetcímadó vers, a *Farkasok órája* a személyiség, az én apokaliptisztól való félelmének rapszodiája. Mindent uraló téridővé terjeszti ki a félelem éjszakai óráját, amikor az árnyak veszik át az uralmat a világ fölött. A patetikus és ironikus regiszterek keverése, tárgyias és groteszk-látomásos kettőssége adja a varázsát e sokat elemzett⁶⁵ versnek, a „félelem lidércclángjai”-t

⁶⁴ TAMÁS Attila: Az „Űr”-től az „űr”-ig (*Átalakulások József Attila világlátásában*) = [Tasi József szerk.]: „A Dunánál”. *Tanulmányok József Attiláról*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1995, 77.

⁶⁵ L. LATOR László: *Első személyben. Baka István: Farkasok órája*, *Mozgó Világ*, 1995/5. 105–108., illetve VARSÁNYI Anna: *Baka István: Farkasok órája (verselemzés)*, Tiszatáj, 1991/9. 78–82.

fellobogtató disszonáns zenének. A farkasok órája a rettegés ideje: „az a pillanat, amikor az éjszaka átadja a helyét a hajnalnak. Ebben az órában hal meg a legtöbb ember. [...] Ebben az órában a legvalószínűbbek a rémálmok. Ebben az órában leghatalmasabbak a fantomok és démonok” – hangzik el Ingmar Bergman *Farkasok órája* című filmjében⁶⁶. Az az éjszaka ez, amelyet Kosztolányi Dezső *Ha negyvenéves...* című versében így idézett meg: „Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel / egyszer fölébredsz és aztán sokáig / nem bírsz aludni. Nézed a szobádat / ott a sötétben. Lassan eltűnődöl / ezen-azon. Fekszel nyitott szemekkel, / mint majd a sírban. Ez a forduló az, / mikor az életed új útra tér.”

A külvilág és a költői én belső világának összeolvadása, a Kosztolányi-vers körvonalazta számvetésre készítő lelkiállapot a költői én menekülés-kényszerét váltja ki:

Egy keskeny, úri részbe e világból
kisurrannék – de Pallasz szürke baglya
lelkem iramló egerét bekapja,
s még mielőtt az égbe visszahussan,
mint szőröcsomót, kiöklendi magából.

E „keskeny, úri rész” arra a „nyílás”-ra utal, ami Eliade szerint „lehetővé teszi az egyik kozmikus régióból a másikba való átmenetet”⁶⁷; az égbe vágyakozás, az istenivel való egyesülés vágya áthatja az ember életét. A lírai én égbe menekülését „Pallasz szürke baglya” akadályozza meg, azaz a *tudás* allegorikus képe: a modern tudásé, amely elszakította az embert a szakralitás világtól, és a „szürke” profanitásba zárta. Ez a lírai én tragédiája: „Nem lehet a transzcendensre való »nyílás« nélkül, más szavakkal a »káoszban« élni. Ha elvész a túlvilággal való kapcsolat, a világban való létezés is lehetetlenné válik.”⁶⁸

⁶⁶ Idézi ÁRPÁS Károly: *Fekete bársonypárnán. Baka István: Farkasok órája*, Forrás, 1992/10. 93.

⁶⁷ MIRCEA Eliade: *A szent és a profán. A vallási lényegről*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996, 31.

⁶⁸ Uo. 28.

A „Felébredek” anaforája rendezzi egységgé a sorokat. „Baka szándéka szerint hosszú mondatnyi súlya van. Jelenthetné per sze az álom hínáros szorításából való szabadulást is. Az eszmé- lést, a tudat kivilágosodását. De Baka ébredése csak félébrenlét.”⁶⁹ Ez a félébrenléti állapot lobbantja ki a „takaró lidércé”-t: „a vers- nek sűrű babonás légköre támad tőle”⁷⁰. Ez a babonás-sejtelmes légkör egyre nyomasztóbbá válik a mind szorongatóbb metafo- rák révén: a József Attila *Téli éjszakáját* idéző „vörös tehervo- nat” (amely átalakul a zakatoló emberi szív metaforájává!⁷¹), a *Külvárosi éjből* idekerült kutya-motívum⁷², a „rendezett gépi elme és a rendetlen emberi szembefordítása”⁷³, a „robbanóanyag-rak- tár”-ra dologiasodó lírai én, az undok szőrösömő, a *Halottak éje* „csontujj”-át idéző⁷⁴ neszező „csontos ág”: a szerpentinszerű szer- kesztés, a motívumok zenei variációi: crescendo-decrescendo vál- takozása – mind egy kozmikussá növesztett (és nem egyszeri: „Ma is, mint minden éjjel”) szorongás-élmény megérzékítését, meg- testesítését (az álom a lírai én robbanóanyag-raktárát kerülgető *őr*) szolgálják.

A zárlat a rettegés sikolyával fordul az Úrhoz; a sorok tördelé- se érzékelteti a leroskadás irányát:

Felébredek.
Már hamujába roskad
az éj.
Uram, irgalmazz farkasodnak!

A *Farkasok órája* vershelyzete Kosztolányi *Hajnali részegségét* is felidézi, azzal a jelentős különbséggel, hogy a Baka-vers lírai énjét éjszaka és hajnal átmenete nem az élet csodájára ébreszti rá, hanem éppen ellenkezőleg: az élet rettenetére, végességére: mintha a *Hajnali részegség* antiverse volna.

⁶⁹ LATOR, 1995, 106.

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Uo. 107.

⁷² Vö. uo.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Vö. VARSÁNYI, 1991. 82.

A farkasok órája szimbolikus ideje magában rejti az apokaliptikus rettegést óráját is. Az egész ciklus ideje ez az éjszakai óra, a tér azonban még az emberi világ, a társadalom élettere; a magyar kisvárosé, miként ez a Mészöly Miklósnak ajánlott *Képeslap 1965-ből* című versben konkretizálódik is: közös élményüket, szülőhelyüket idézi meg a vers, egy nosztalgikusan megrajzolt hajdant volt Szekszárdot, a várost, mely „angyalok lakása [...] de csak amíg a hó, az éj, a csönd / párnázza, elfedvén a nappalok // lőtásfutását, otromba, rekedt / lármáját...”, s ahol minden nosztalgia ellenére ott rejti az apokaliptikus fenyegető árnya: „Ültem a mélyzöld eternitlapos / konyhaasztalnál s néztem, hogy a domb / mögé – az ürbe – úgy bukik a nap, / mintha a világ vége volna”.

Az Apokaliptikus szakácskönyvből: vegetációs-kulináris szimbolika és gyermeki látásmód kettőssége

A *Farkasok órája*-ciklus keserűségét „az a tapasztalat adja, hogy a magyarság nem képes megújulni [...] A közvetlen társadalmi élményekből táplálkozó rettenet azonban természetesen tágabb, azaz létfilozófiai érvényű is Baka István költészetében.”⁷⁵ A nemzet pusztulásának gondolatát a ciklust keretező versek – valamint a Liszt-ciklus – öntik formába, a közbülső darabok pedig ezt tágitják egyetemes, „kozmosz” érvényűvé.

„Az *Apokaliptikus szakácskönyvből* című ciklus éppen ezt az általánosabb érvényt nyomatékosítja”⁷⁶; valóban, erre utal a cím is, a birtokos jelzős szerkezet oxymoronjával kiemelve apokaliptikus és ironikus világtkép kettősségét.

E ciklus az *Örökség* háttorzongató allegóriájával kezdődik, a nietzschei gondolat – „Isten halott” – látomásos megjelenítésével, az égbolt–koponya alapmetafora sodró lendületű kibontásá-

⁷⁵ GÖRÖMBEI, 1996 |1993|, 226.

⁷⁶ Uo.

val. A személyességen fölülemelkedő – mert általános emberit megfogalmazó – dikció, a kollektív én pátoz nélküli tragikumával uralja a verset:

[...]
meszes-fehér koponyaként borul
reánk az égbolt [...]

élünk alatta, korhadó világban,
fogaiból bányászva érceket,
s nem tudjuk, e koponya kié,
s nem sejtjük, hogy csak vágyak, érzetek

voltunk: Teremtőnk gondolatai,
míg élt, – de mára lecsupaszodott
Tejút-gerince, s éles csontszilánkok
a foszfor-villogású csillagok...

Az emberiség öröksége csupán e koponya; ennyi jutott csak, „a bomló, édes, rég kihült tetem”, táplálékul-életcéllul. Ám egy halott koponya gondolat-emberkéi aligha élhetnek tovább a „szétfolyt, elrohadt” agynál. A profán isten-kép, a blaszfémia látszatlázadás csupán, hisz nincs ki ellen lázadni. A végzet maradt csak, az idő szorításában vergődő individuum, a „hol nap süt át, hol ólom-hold vonul” egykedvű látszat-változatosságába zárt ego végzete: isten tetemét zabálni, „míg át nem jár a mérge”.

E végzetszerűséget több iróniával, de kevesebb művészi erővel, vázaltszerűen fogalmazza újra a *Sirálytó*, bevonva azonban a vers horizontjába a nemzet pusztulását is; Ferenc Ferdinánd a sirályokat lövi le (egyetlen éjszaka 1600-at a legenda szerint), őt „leteríti Gavriló”, s mindennek a következménye a zárlatban éppen csak felvillantott káosz és pusztulás: „sirályok, szerteröppenünk, / s vagdosva egymást, ölünk s öletünk.”

Ez a kép már átvezet a cikluscímadó vershez, mely önállóan is olvasható, mégis szorosan összefüggő versekből álló trilógia. Összeköti őket a kulináris jellegű metaforika, amely világképpé szerveződik, ezáltal kiemelkedik a vers szférájából, szimbolikus

érvényűvé válik. Látszatra a *Sirálytó* végén elejtett témát folytatja a trilógia nyitánya:

Megyünk az olvadás fegyverzajában,
mint harctérre vezényelt katonák,
magába harapó zsiroskenyéren –
hóolvadásos rétkaréjon át.

Mintha a katonákkal az ölés-öletés témája ismétlődne itt, a zsiros kenyér motívuma azonban elbizonytalanítja az olvasót. A vers metaforikája itt a váratlanság és elbizonytalanítás együttes hatásmechanizmusát hozza működésbe. A „megfejtés”, a költői intenció a harmadik versszakban világosodik meg: „Homorún / borul fölénk, mint szájpadrás, a menny”. A szájpadrás–menny metafora a bakai metaforika jellegzetes példája: a mennyhez viszonyított képzetek mindig a tér szűkítését (az *Örökség* égboltkoponya metaforája szűkül itt tovább), gyakran blaszfémikus lefokozását hozzák. Ez esetben tagadhatatlan e metafora némi játékos hatása („nazális szél szipákol odafenn”), ugyanakkor a bekebelezés, felemésztdés asszociációjának háthorizontgató járulékos értelme. Az első versszak a negyedik felől válik igazán érthetővé:

Az Isten téli szájában megyünk,
nyúlós latyakban, körbe-körbe, és
fogyunk – kenyér-szalonna katonák –,
menetelésünk: veszteglő veszés.

A „katonák”-nak tehát egy másodlagos, a gyerekenyelvhez kötődő értelme aktualizálódik itt; a többnyire kisgyermekes evésre csábításának ravaszkodó felnőttek által alkalmazott módja az étel falatokra szeletelése. Ám a katonák itt háttérből kisugárzó első jelentése, valamint a szójátékos oxymoron („veszteglő veszés”) telitalálatos képe a játékosság hangulatát egyre sötétebbre, egyre veszjósöbbrre árnyalja.

E szakasz után, az ötödik versszaktól kissé esik a vers feszültség-intenzitása, a korábbi strófák változatos szókinccse (zsiros kenyér; szurdik-ínyfal; szivárgó; boltozat; nyálgleccserek; nazális; szipákol; latyak; veszteglő) elszürkül, semlegessé válik, így az

ismétlésekkel késleltetett-előkészített befejezés („a Semmi lakomája fő”) hatása elmarad a várttól, a szövegben rejlő lehetőségektől.

A II-es rész hasonló allegorikus technikával, a gyermeki látásmódot érzékeltető szóhasználat (bonbon, pottyán, móka, csokoládé, karácsonyfánk, tejfogak, óvodák), a Földgolyó–bonbon metaforát bontja ki. A fő szöveg mégis az emlékező lírai éné: hozzá köthetők a metaforákat kiteljesítő közbevetések („Zörög a fény, a gyúrt ezüstpapír; / golyóba gyúrni – Nappá – régi móka, –”), az ironikus kommentár – „cukortól kéken ég a kárhozat / (mint akta új lapján az áthozat)” –, a „sztaniollá fémesült remény” bonyolult igei metaforája, mely a fény–remény hagyományos viszonyítását kapcsolja vissza a vers első sorához („Zörög a fény, az égi sztaniol”). Az előző vers zaklatott dikciója, bonyolult mondatfűzése után itt csendesül a hang, elégikusabb színezetet kap.

A trilógia legjobb darabja, a III-as az emlékezés aktusának tematizálásával, a konkrét helymegjelöléssel, a visszaemlékező szelíd nosztalgiait érzékeltető hanghordozásával igazi elégia. A padlást, „hol a dió lakott”, már hangsúlyozottan a gyermek szemével látjuk. Az is a gyermeki szemlélethez köthető, hogy az étkezés, a torkosság – miként József Attilánál is – bűn, amely kihathat a lírai én egész életére, kockáztatja az üdvösség elnyerésének esélyét. A büntudat váltja ki a kompenzációs jellegű analógia-keresést is: „Lucifer / a nagy kosárból épp így lopkodott, / bár tudta ő is: fenekére ver // az Úr, ha rájön. Szégyelltem, de nem / állhattam ellen.”

Az Apokalipszis szakácskönyvéből három tétele a gyermekkorba való visszatérés három stációjaként is olvasható. Az a költői én igazi tragédiája, hogy e nosztalgikus visszaemlékezés sem tökéletes visszatérés: a jelenkori dimenzióból – amely a gyermeki-naiv világszemléletre utaló kulináris metaforikát a meglett ember apokaliptikus világérzékelésével ötvözi –, a felnőttkorból való teljes kilépés lehetetlen.

Az *Égi zsebóra* is őriz még valamit a gyermeki látásmódból: a zárlat szerint a Föld „Jézuska üveggolyója”. Az Isten által teremtetett és magára hagyott világ felhúzott óra módjára jár. A vers „a XVIII. századi, gondviseléshitet tagadó deizmus leggyakoribb közhelyének, a leibnizi óráshasonlatnak a gyönyörű újrafogal-

mazása”⁷⁷, az eddigiekhez képest kevésbé blaszfémikus, mint inkább elégikus-lemondó istenképet rajzoló vers. Ahogy „a dohánymorzsák, a pipaparázs- / égette fekete lyukak között / ketyeg a Menny”, mintha egy kevés az otthon jólékony melegéből is oda képzelhető volna. Ez a melegség érezhető a cikluszáró *Kerti ódá*-ban is, mely azzal, hogy felvillantja egy végpusztulás utáni új kezdet, új harmónia esélyét, nem illeszkedik szervesen a ciklus logikájába. Bár felrajzolható egy olyan fejlődésvonal, amelynek a végén elképzelhető ez a lezárás: a kulináris képzetek (a menny mint konyha, Isten mint préda stb.), a rettegés sötét órái fokozatosan szelídülnek meg a végére; akkor, amikor lassan tért hódít – talán a lírai én menekülési ösztöneként – a gyermeki, a világra rácsodálkozó látásmód, a romlatlanság és naivitás nézőpontja, ahonnan az apokalipszis játékká fokozódik le – de legalábbis felmerül még a túlélés vagy az újrakezdés esélye:

Elégedett az égi kertész,
és tán a mennyek susztere
is, ki a legfénylőbb sugárral
Isten bakancsát fűzi be.

A kötet összképében azonban nem ez a hang a domináns. „A *Farkasok órája* a rettegés és az apokalipszis idejének a verseskönyve.”⁷⁸ Baka pályáján ez nem váratlan fejlemény, „most mégis minden eddiginél erőteljesebb a megnyilatkozása”⁷⁹. Erőteljesé teszi az egységes kulináris metaforika, a különböző szemléletmódok ütköztetése, „a létérzékelés és a létfilozófia, a közvetlen tapasztalat és a távlatos gondolati mérlegelés, a történelmi és egyetemes horizontú számvetés”⁸⁰ mesterien megalkotott egysége.

⁷⁷ SZILÁGYI i. m. 52.

⁷⁸ GÖRÖMBEI, 1996 [1993], 224.

⁷⁹ Uo.

⁸⁰ Uo. 223.

5. Apokaliptikus látomások Baka kései költészetéből

Szturnusz gyermekei – a gyermeki perspektívától az antik mitológiáig

Baka kései költészetében a fenyegető halállal való szembenézés kényszere eltereli a költő figyelmét a világról, háttérbe szorulnak az apokaliptikus látomások⁸¹. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a Baka-vers e jellegzetes hangja végleg elhallgatna. Az év verseskönyvének választott 1994-es SZTYEPAN PEHOTNJ TESTAMENTUMA a *Szturnusz gyermekei*-ciklusban veszi fel újra a *Kerti ódában* elejtett szálát. S pontosan ott, ahol abbahagyta: e ciklus a *Változatok egy gyerekversre* játékos hangütésével nyit. A lábjegyzet szerint a vers egy 13-14 éves kislány sorainak ösztönzésére készült. A Kincskereső-táborban Baka István – a Kincskereső akkori szerkesztőjeként és a tábor egykori kiötlőjeként – versíró-foglalkozásokat vezetett, ahol a kis tanítványok verstant, retorikát és a versírás gyakorlatát tanulhatták tőle. Az 1977-ben íródott költeményt Baka István följegyezte magának, s éveken át dédelgette egy arra írt változat tervét. Tizenhét év múlva írta meg a maga változatát. A tipográfiaiailag is kiemelt pretextus a vers alapmetaforája: „*Lukas az ég bársonytakarója, / kirágták a csillag-egerek*”. Az egész mű metafora-rendszere ebből a képből teremődik (hűen Baka ars poeticájához). Az első két sor azt a várakozást kelti az olvasóban, hogy egy játékos hangulatú költeményt fog olvasni. A következő versszakok alátámasztani is látszanak ezt a várakozást, az olvasás előrehaladtával mégis az az érzésünk, hogy egyre távolabb kerülünk a játékoságtól. Olykor a groteszk elemeire figyelhetünk föl: „*Macska-isten, telihold-pofájú: / fény-bajúsz és kráter-szájüreg...*”; máshol a képek az undor felkeltésére törekednek: „*Hízol rajtunk, dögszagú; sugárból / haj lesz benned; a*

⁸¹ Vö. SZILÁGYI i. m. 57.

Galaktika / tekerődző bél-spirálisából / ürüléked rotytan: éjszaka”.

A vers egyik kiemelt motívuma a *kozmosz éhség*:

Lyuggatott az égbolt takarója,
örökebb az éhség, mint a fény.
Girhes egerek, ütött az óra,
nem jut többé bársony és remény.

A tápláló fény az utolsó remény, az életben maradás egyetlen esélye:

Hogy az Örök Fényesség ledobja
szemfedőjét, egy remény lehet:
foszlik az ég lyukas takarója,
szétrágjuk mi, csillag-egerek.

A gyermeki képzelet teremtette motivika, a látszólag könnyed, nagy gondolati terheket nem bíró trochaikus ritmus szinte észrevétlenül válik a költő kezén az emberiség gyötrő problémáinak kifejezőjévé.

Az *Egy József Attila-sorra* és a *Három apokrif* kisciklusa csak érinti jelenlegi gondolatmenetünket, ám utóbbira, pontosabban a kisciklus első darabjára érdemes egy pillantást vetnünk. A *Mária Magdolna* alcímű vers – amely a *Három apokrif* főcím szerint hamisított, nem hiteles szent szöveggént olvasandó – a *várakozás* apokaliptikus toposzát fogalmazza újra. A versindító szituáció – „Kétezer esztendeje várok reád, Uram” – azonban úgy is olvasható, mint válasz, perlekedő felelet *Viktor Szosznora* Baka által fordított Krisztus-monológiára. Az *Első ima Magdolnához* Krisztusa mondja: „Emlékezz rám, Magdolna, ám / ne hidd, hogy van remény. / Bort látok viskód asztalán. / Nem támadtam fel én.” Ezt a Szosznora-Krisztus által megvont reményt perli vissza Baka Magdolnája: „Templomod küszöbén várok reád, Uram, és kétezer / esztendőm virradatain öt sebed pírja átszivárog.” Szosznora beszélője biztatja Magdolnát: „Árny vagyok én. Sok ősi arc / silány visszfénye csak. / Ajánljad hát fel sorsodat / a föld ifjainak.” Baka Magdolnája viszont Krisztusnak kínálja fel ma-

gát: „Fekete szoknyás harangodat, Uram, inkább repessz meg! / Mert megreped a Föld szíve, ha én megkondulok.” E Baka-vers tehát szintén palimpszeszt: az Írás, Szoszнора verse és a Baka-szöveg sokszoros felülírásában vergődik nagy fájdalmában a Magdolna arca mögül is előtűnő költő: „Oly kínok zendülnek meg bennem, hangom kiveri / a holtakat a földből”. Ugyanakkor a vers a várakozás hiábavalóságát, az apokalipszis, a végítélet elmara-dásának rettenetét is érzékelteti: „Hajamat ha kibontanám, im-már a pokol fenekéig érne.”

A *Kegyelmi záradék* is az ego, a létbevetett és az elkerülhetetlen halál viselésére ítélt egyén kétségbeesettségét fogalmazza újra. A *kegyelmi záradék* jogi kifejezés, a vers kontextusában a siralomház motívuma révén ez a jelentése is érvényre jut, ám társul hozzá egy másik: az idők kezdetétől halálra ítélt ember kegyelmi záradékát az Írás tartalmazhatná. A költői én keserű tapasztalata, hogy e kegyelmi záradék becsapja az embert: az apokalipszis prófétái által hirdetett új idők illúziónak bizonyulnak.

Az első szonett befejezése („oly váratlanul ért a kegyelem”), az ezt követő töredék-szonett, a fájdalom kimondhatatlanságának kifejeződése után a harmadik szonett a fájdalom túlpártjáról, az álmok birodalmáról ad hírt. (Mitológiai eredetű az az elképzelés, amely az alvást a halállal azonosítja.⁸²) A „fájdalom túlpártján”, paradox módon, nem a transzcendencia tárul fel, hanem a gyermekkor édene:

a fájdalom túlpártján várt az éden
nagyapám udvara tenyérmeleg
nyárvégi nap a tornác hűvösében
eszem a cukros-zsíros kenyeret

A gyermekkorban hallott-olvasott mesék elevenednek meg, ám ez sem nyújthat menedéket, a felébredés leleplezi az illúziókat és ráébredt a kegyelmi záradék hazug voltára:

⁸² Vö. ELIADE, Mircea: *Vallási hiedelmek és eszmék története II.*, Osiris Kiadó, Budapest, 1995, 300.

[...]

s hátára vesz mindjárt a griffmadár

és visszahoz hová is Istenem
hol életfogytiglan kell élni mégis
ahova visszazárt a kegyelem

A kegyelem az idő meghosszabbítását, a szenvedések megnyújtását jelenti csupán. (A vers szoros életrajzi olvasatra is módot ad. Baka István első súlyos műtétje után úgy érezte, szinte újjászületett, s még egy lehetőséget kapott Istentől. Az újabb műtét, a betegség súlyosbodása keserű ébredés volt számára.⁸³ Innen nézve a cím *záradék* szava az orvosi zárójelentésre is utalhat.)

Baka kései apokaliptikájának nagy látomásverse *A Jelenések könyvéből*. Az *Újszövetség* utolsó könyve a szakrális apokaliptikus irodalom legismertebb és legtöbbször idézett alkotása. A Baka-versben mind intertextusként – idézett szöveggként –, mind hipertextusként – azaz teljességében pretextusként érvényesülő szöveggként – jelen van a Biblia utolsó könyve.

Az apokalipszist kozmikus romlásként jeleníti meg a vers. A világvége egyetlen hatalmas égi ünnep: „nászi lakoma”. A nász és a halál (ez a vers utolsó szava) paradox kettőssége a szimbolika más elemeiben is kifejeződik. Az ősi mítoszok poszeidóni állata (amely a *Jelenések könyvében* is megjelenik), a *ló* egyszerre jelképezi a víz termékenyítő erejét és a halált⁸⁴; Baka versében a „tenger csődöre” az éj kancáját termékenyíti meg, nászuk gyümölcse azonban a pusztulás, a halál: „Az éji kanca lüktet és vajúdik / Csikója holt s a hajnal-méhlepény / Fertőzetétől üszkös lesz a búza”. Döbbenetes erejű képek teremtik újra az apokaliptika hagyományos toposzait, a vajúdást és halvaszülést. A kanca és holt csikója felidézi Nagy László *Vértanú arabs kanca* című prózaversét; már a Baka-vers felütése – „És a sötétség csattog mint

⁸³ Vö. Baka István nyilatkozataival: „*Nyelv által a világ*”, BALOG, 1994, 18.; *Nem tettem le a tollat...* ZALÁN, 1994; BENYIK i. m.

⁸⁴ Vö. EISEMANN György: *A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében = Ósformák jelenidőben*, Orpheusz Könyvkiadó, Budapest, 1995, 137.

a zászló” – a Nagy László-vers utolsó sorait – „vonulunk az idők végezetéig az éjszakában” – idézi. Az orgiasztikus lakoma („És részegítő ívben hull alá / A csapra vert magasság óbora”) pedig mintha Nagy László *Menyegzőjére* írná rá a maga változatát: a násznép itt is az egyetemes romlás jelképeként (és némileg okozójaként) szerepel; „pecsétnyomó / Az arcuk és mi rőt viasz az ábrát / Viseljük megdermedve már örökkön”. A *frigy* vér és bor – halál és élet, tűz és víz – között köttetik meg; a nász *eredendően* hordozza magában a végső pusztulást: „vőfélyrigmus a halál”.

E vers – szemben Baka más apokaliptikus verseivel, amelyek *rímes* darabok – már a rímek hiányával is jelzi a pusztulás mindenhatóságát, azt, hogy az alkotásra, a költői én talán egyetlen menedékére is kiterjed már.

A ciklus címadó (és egyben záró-) verse a *Szturnusz gyermekei*. Baka azzal, hogy a ciklus végére helyezte *legsötétebb* világvége-látomását, jelképesen kimondta az ítéletet a világ és minden iránta táplált reménység felett. A vers antik mítoszt elevenít fel: a hatalma megőrzése érdekében fiait felzabáló isten mítoszá⁸⁵. A cím ugyanakkor a Saturnus uralkodását idéző orgiasztikus Saturnaliákra is utal, a sötét szenvedélyek felszabadításának ünnepére⁸⁶. A *zabálás* – mint korábban a torkosság – *tabu* alá tartozó cselekedete⁸⁷ apokaliptikus látomásként jelenik meg; Szturnuszt csupán „csillapíthatatlan éhe / Mozgatja még”. Az evés itt is összekapcsolódik a Teremtés aktusával, hisz a „csillapíthatatlan éh” kettős értelmű: „a nemzés és evés / Bűvkörbe zárt, fuldokló kínja-kéje”. Szarkasztikus képek jelentik be a világ végét: „Sárgája-Napkorong, fehérje-Hold, a forrón sercegő Idő? / Bendője mélyén éjlik mindörökre”.

Baka mítoszkezelésének, egyéni mítoszteremtésének egyik legzetessége, mint ezt a NOVEMBER ANGYALÁHOZ több versében látni fogjuk, hogy gyakran elhallgatja, elfedi a mitológiai történet

⁸⁵ Vö. ELIADE, Mircea: *Vallási hiedelmek és eszmék története I.*, Osiris Kiadó, Budapest, 1995, 217.

⁸⁶ Vö. FRAZER, James G.: *Az Aranyág*, Osiris Kiadó, Bp., 1995, 369–373.

⁸⁷ Vö. „A primitív ember nézete szerint az evés és ivás aktusa különös veszélyeket rejt magában, mivel a lélek ilyenkor kijöhet a szájból vagy kivonható a testből a jelen levő ellenség mágikus cselekedete folytán.” Uo. 133.

valamely elemét, esetleg kedvező befejezését. Kronosz-Szaturusz mítoszának kedvező fordulata a gyermekek visszaöklendése, amely tulajdonképpen a földi világ megteremtését teszi lehetővé. Baka verse ezt a lehetőséget nem mondja ki, de implicite tartalmazza; innen nézve talán hagy egy kis részt ama remény számára, hogy az apokalipszis egyben valamiféle új kezdet lehetősége is.

Strófák – a transzcendencia esélye

Az idő rabságában sínylődő ember számára menekülési lehetőséget kínálhat az apokalipszis is, amennyiben lehetővé teszi a túlvilág feltárulkozását, az istenivel való azonosulást, eggyéválást.

A NOVEMBER ANGYALÁHOZ utolsó, *Philoktétész*-ciklusának *Strófák* című alkotása az apokalipszis két fázisát két részben ábrázolja: az első rész a világmorlás-világvége víziója az egyén szemszögéből, a második rész a transzcendens szférába való behatolás.

A világvége itt is „dögszagú”: hányadék, mámor, undor lengi be a teremtett világot, „cefre- és avarszag”. Az idő pusztulása fokozatosan, metonimikus jelképei révén jelenítetik meg: „November tán a nyarat exhumálja”; „tömegsírját a télnek // Már ássa ássa a robotra rendelt / S tarkólvéstől rettegő december”. A vers asszociációs köre meglehetősen tág: értelmezhető a fasizmus retteneteinek megidézéseként, a „November” utal az 56-os forradalom leveretésére és a megtorlás időszakára, de a tarkólvés és a téli tömegsír motívuma Radnóti Miklós alakját is megidézi. (Föltűnik ugyanakkor egy egészen a mai időköt jellemző részlet is: „benzintankban csempészett szeszek”.)

A zárlat („Légy te is inkább kit gödörbe lőnek / Ne rabtartója de rabja az időnek”) a csupán két választást kínáló szituációban, amikor lázadni már nincs mód, az utolsó tisztességes magatartást fogalmazza meg: az áldozat szerepének vállalását.

A kései Baka-verseknél gyakori, hogy az első rész nem zárul mondatvéggel, az utolsó két sor pedig mintegy bevezeti a második témáját. A *Strófák* 2-es jelzetű darabja palimpszeszt: a vers

szövege alatt Beethoven operájának, a *Fidelio*nak a története rejtezik. A lírai „te” (önmegszólító a vers) itt a raboskodó Florestan maszkját ölti magára. Bakánál szokatlanul, az alapszituáció az opera zárójelenete, amikor Florestant szerelme, Leonora (*Fidelio*) és Don Fernando, a kormányzó megszabadítja. Baka továbbírja a történetet: a megszabadítók új alakban egyesülnek:

Majd hazavisz erőlevessel táplál
Félig hű asszonyod de félig káplár
Ki rangjelzést hord fénylő szárnyain
S ekkor megérted véget ért a kín

Kihasnálva, hogy Florestant az eredeti történetben a szerelmével együtt maga a börtönparancsnok szabadítja meg, Baka egyesíti az alakjukat; így válik groteszkül kettőssé a szabadulás, az angyal szolgálata és *ahova* szabadult: a túlvilág. Az önmegszólítás kínálta frivol, piszkálódó hangon gyözködi magát Florestan, hogy nem vágyik vissza a földre:

S milyen közöd lehet az őszi tájhoz
Avar cefréje nem vonz már magához
A téli törkölyt főzze más belőle
Ambróziád szeszmentes égi lőre

A szabadító angyal alakjában megtestesülő kettősség itt is érvényesül: az ambrózia és a lőre oxymoron-szerű szinonimitásában. A lemondás fájdalma gyönyörű záróstrófában fejeződik ki; az üdvözülés rezignált tudomásulvétele már-már szarkasztikusan hat itt:

Jobb volt kerülni hidd el ide föl
Ahol mi nem hevít nem is gyötör
Bár ami nem gyötör nem is hevít
Nyugalmat kértél megtaláltad itt.

Kiteszi a pontot a központozást amúgy mellőző vers végére. Végérvényesíti az érzelemmentes nyugalom állapotát. Felemás transz-

condencia tárul fel Baka utolsó apokaliptikus látomásában; az esély megcsillantása és – a visszavonása, ha a *Pügmalión* zárlatára gondolunk: „Hidd el, szívem kevéssel is beéri: / S nincs vágya más – csak égni, égni, égni”.

III. „SEBÉBŐL VÉRZIK EL AZ ORSZÁG”. KÉT KÍSÉRLET: HOSSZÚVERSEK

1. A hosszúversről

Második és harmadik kötetét Baka István egy-egy hosszúverssel zárta. (Ez a kötet szerkesztési eljárás tulajdonképpen a későbbiekben is jellemző, csak módosult formában: a FARKASOK ÓRAJA és a SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA az alakteremtés határozott gesztusával, Pehotnij-ciklussal fejeződik be.) Akár versciklusként, akár egyetlen nagyszabású költeményként értelmezzük a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-ot záró *Háborús téli éjszakát* és a DÖBLING címadó művét, önként adódik az az olvasói eljárás, amely kiemeli őket a kötetegészből, de legalábbis megkülönböztetett figyelmet szentel nekik.

A két mű egyes részei szervesen összefüggnek egymással. Ha vannak is köztük önállóan is egész részek, az egyes darabok többnyire feltételezik az előttük és utánuk következő egységek ismeretét. Így indokoltabbnak tartom mind a *Háborús téli éjszaka*, mind a *Döbling* esetében a *hosszúvers* műfaji megjelölést, amely – szemben a ciklusként való olvasattal – utal a művek egységére, a szerkesztés egységesítő jellegére.

A *hosszúvers* azonban problematikus kategória. Képlékenysége mintha igazolni látszana a kételyt, miszerint nem is létezik. Csakhogy az irodalomtól felesleges természettudományos egzakttságot elvárni, még ha elméleti fogalmakról van is szó. Természetesnek látszik az az igény, hogy a viszonylag rövid, strofikus verstől megkülönböztessünk egyes alakzatokat, amelyekre a többé-kevésbé nagyobb terjedelem és a bonyolultabb, de legalábbis szétágazóbb kompozíció jellemző. E szempontok alapján persze rendkívül heterogén halmazt rendelhetünk a hosszúvers fogalma alá. Kenyeres Zoltán – Richard Hoggard nyomán – terjedelem és műfajiség alapján határozza meg e verstípust: „A hosszúvers egy-

kétszáz soros vagy annál még terjedelmesebb, kötetnyi, könyvnyi lírai kompozíció, mely epikai és drámai elemeket is felhasznál és magába olvaszt, s megőrizve a lírai bensőséget, túlhalad az élmények személyes körén.”¹ Ez a definíció kiemeli a verstípus lírai jellegét, vagyis azt, hogy történeti szempontból a hosszúvers nem a verses epikus formákból alakult ki, hanem „a lírai formákat szintetizáló, egybeforrasztó s más formákat is a körükbe vonzó költői törekvések eredményeképpen teremtődött meg”² [kiemelés tőlem – N. G.]. Tandori Dezső az általa „félhosszú” versnek nevezett kategóriáról értekezvén olyan eredményekre jutott, amelyek a hosszúvers vizsgálatokor is hasznosíthatók. Bármily magától értetődőnek látszik is, fontos szempont, hogy „a hosszabb versben – anyagszerűen – több fér el”. Miként az is, hogy „a hosszabb vers [...] aligha lehet csattanós, még ha van is »poénja«, felcsapó záradéka, még ha egyetlen ívben rohan is fölfelé vagy a mélybe...”³ Ezek a sajátosságok élesen elválasztják Baka István hosszúverseit azoktól a négy-öt strófás költeményeitől, amelyek gyakran poentírozott zárlatban összegzik a metaforizált látomást.

A hosszúvers nem századunk fejleménye; már a romantika némely alkotásai is e műfaj egyes jellegzetességeit viselik magukon – különösen a ma horizontjából. A Nyugat, az avantgárd, majd a II. világháború után Weöres, Pilinszky, Juhász Ferenc és Nagy László felől olvasva Vörösmarty *Délszigetét*, kétségessé válik az az értelmezői alapállás, hogy az epikai mű.⁴ A romantika tette nyilvánvalóvá, hogy „a lírai kifejezés és a nagyobb terjedelmű összefér”⁵. Ha elfogadjuk azt a kettős felosztást, amely – főként Juhász Ferenc és Nagy László verseit összevetve – az epikus fogantatású lírai époszt és a Nagy László-i műformát: a lírai eredetű hosszú-éneket különbözteti meg⁶, akkor Baka István hosszúverseit egyértelműen az utóbbi típus rokonának tekinthetjük.

¹ KENYERES Zoltán: *Tündérsíp*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 134.

² Uo.

³ TANDORI Dezső: *Az erősebb lét közelében*, Gondolat, 1981, 9.

⁴ Vö. POMOGÁTS Béla: *A „hosszú vers” és a mitológikus költői számvetés = Sorsát kereső irodalom*, Magvető, 1979, 464.

⁵ Uo.

⁶ Uo. 474.

A Nagy László-i hosszú-énekek első csoportját Görömbei András a rövid lírai darabokhoz viszonyítva értelmezi: „Organikus belső fejlődés eredményei ezek, ugyanaz a drámai, bajvívó költői magatartás tükröződik bennük, mint a rövid versekben, s ugyanúgy a fagy, jég, tél képzeletével felel az életővő elszántság, mint a rövidebb, közérzetet tárgyiasító, látomássá kivetítő darabokban.”⁷ A különbséget abban látja, hogy a hosszú-énekeket a „szintetikus látásmód igénye”, a képzelet merészebb szárnyalása, a „szemléletes részletek jelképpé emelése”⁸ jellemzi. Ehhez viszonyítva is újdonságnak nevezi az 1960-as évtized műveit: „mitikus arányú világot teremt ezekben a hosszú-énekekben Nagy László. [...] A közérzet-tárgyiasító dalokból eredeztethető, epikai és drámai elemekkel, érzellemmel, indulattal egységes világlátomássá emelt hosszú-énekei rendkívül gazdag létélményt tárgyiasítanak ellentétes elemekből álló drámai világegésszé.”⁹

Baka István hosszúversei is a rövid lírai darabokból eredeztethetők. Ebből a szempontból a költő rokonítása Nagy Lászlóval, amely a korabeli recepció gyakran hangoztatott tétele, teljesen jogos. Még akkor is, ha – mint látni fogjuk – Baka hosszúversei a műfaj önálló, eredeti és érvényes irányát alkotják, és nem csupán Nagy László, de Vörösmarty, József Attila vagy Weöres Sándor éppúgy e szövegek transztextuális terébe tartoznak.

⁷ GÖRÖMBEI, 1992, 131.

⁸ Uo.

⁹ Uo. 231.

2. Háborús téli éjszaka

Előzmények. Kompozíció

A TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-ot záró *Háborús téli éjszaka* műfaji és kompozicionális szempontból új fejlemény ugyan Baka István költészetében, ám genetikusan a kötet két versével is rokonítható: a hosszúverset közvetlenül megelőző *Trauermarsch*sal éppúgy, mint a kötet mintegy középponti helyét elfoglaló *Ballada* című alkotással. A *Ballada* – ballada, ám a műfaj hagyományaihoz olyan jellegű a viszonya, mint a Juhász Ferenc-i éposznak a klasszikus eposzhoz: a jellegzetesen epikus karakterű műfajt a líra felé mozdítja el. A *Balladában* a szöveg mozgatóereje nem az elbeszélte történet, hanem a lírai ismétlésszerkezet, amelynek anyaga a jellemzően Baka István-i egységes metaforarendszer.

A rosszul megvarrt éjszakából
a csillagfény mint férc kilóg
fölfejtem én varrok belőle
ágyunkra súlyos takarót
fölfejtem én varrok belőle
fekete vőlegényruhát
böködöm sarkcsillaggal sodrok
a holdfényből ezüstfonált
mennem kell ne tartsatok vissza
nem várhatok tovább

E szakasz a természeti-táji rekvizitumok és a társadalmi-emberi-tárgyi világ összekapcsolásával építkezik. A következő szakasz e metaforikus síkokon annyit módosít, hogy az emberi-tárgyi sík ünnephez, esküvőhöz kötődő elemeit – Federico García Lorcára emlékeztető baljóslatúsággal – a gyászhoz, temetéshez kapcsolódó képzetekkel cseréli fel:

Fölfejtéd szép leány belőle
varrhatsz majd halotti lepelt
a súlyos koporsófödélre
csillaggal íratik neved
ne lépj rá szép leány a tóra
csalás a hold-ösvény család

Az ismétlések hálója távolibb szerkezeti egységeket is összetart. A nyitó kép – „Hold ezüst útja a tavon / ne lépj rá szép leány” – a zárlat utolsó két sora előtt (tehát nem teljesen szimmetrikusan) módosított formában tér vissza: „Hold ezüst útja a tavon / megnyílt alattad szép leány”, tanúsítva a vers eleji figyelmeztetés hiábavalóságát, jelölve egyúttal a történet lineáris előrehaladását.

Más motívumok, a zenei ismétlésformákat idézve, változatlan formában és módosult kontextusban térnek vissza. Ilyen ismétlődő szólam a „ne zörögj mákgubó a szélben” kezdetű szövegdarab, amelynek egyes sorai változatlanul, de más sorrendben térnek vissza a vers második felében.

A szeretőket egymástól elválasztó ok rajtuk kívül létező, megváltoztathatatlan objektív tény; csak a vers második felében találhatunk erre utalást, jellemzően metaforikus képbe rejtve:

ne zörögj mákgubó a szélben
hívó hangját nem hallani
határok fűrészfogain
lépkedve is megtérek hozzá
népeket földhöz szögező
esőben visszatérek hozzá
Charonnak szemem garasával
fizetve bár átkelek hozzá

A határmódosítások népeket-egzisztenciákat megosztó, szétválasztó, megnyomorító hatásáról van szó itt; mintegy váratlanul, új elemként jelenik meg az elsődlegesen tájilrai elemekből építkező versben a *történelem*, a társadalom életébe fölülről beavatkozó hatalom. Az antikizáló Charon-motívum azonban tágabb jelentéskörbe is kapcsolja a verset: a lét szférái: lét és nem-

lét, földi világ és alvilág közti határ választja el a szeretőket egymástól.

A *Trauermarsch*ban a metaforika a természeti-társadalmi létszféra szimbiózisát hozza létre: „a szénaboglyák – kiscselédek / befülledt dunyhái”, „rulettgolyó-hold körbefutja / az eget, csillagzsetonok / gyűlnek”, „a hölgyek arcán / gyászfátyol-napfogyatkozás” stb. Egyes motívumok – gyász, hold, trombita, szerencsejáték – behálózzák a szöveget. Variatív, várt és váratlan ismétlésük olyan ajzott, feszültségteli ritmikát hoz létre, ami a felsorolások dinamizálta szöveg lendületét tovább fokozza: az olvasó mintha körhintában ülne, mikor a verset olvassa.

E két vers már a hosszúvers bizonyos jellemző jegyeit hordozza magán. Metaforikus ismétlésszerkezetük révén a líraiság dominál, függetlenül attól, hogy epikai magból sarjadtak-e. Egyfajta fokozatosságot képezve vezetnek el a *Háborús téli éjszakáig*, amelynek mind kompozíciója, mind ritmikája összetettebb; szintetikus, összefoglaló igénye a (fél)hosszúversek jellemző sajátsga.

A kilenc részből álló költemény alapvetően lírai fogantatású vers, ám egyes tételeinek epikai vagy drámai elemei is szembeötlőek. A vers menetére a megszakításokkal előrehaladás jellemző. A páratlan tételek egy epikai történéssor és a hozzájuk fűződő lírai reflexiók ötvözetei. A reflexiók egy fiktív lírai én gondolatai. A páros tételek mintegy kitérőként, betétként funkcionálnak, ám nem egyneműek: a *II (Dal)* című tétel lírai dialógus: egy fiktív (s a páratlan tételek lírai énjével nem feltétlenül azonos) lírai én párbeszéde egy sorsában vele testvér beszélővel (illetve más olvasatban önnön másik énjével). A *IV (Voltak itt tavaszok)* lírát vegyít epikai történéssel, a többes szám első személyű beszélő pedig *közösségi* megszólalást jelent. A *VI (Vadászat)* egyetlen mondatnyi áradata a hosszúvers tetőpontja; közvetlenül a *Trauermarsch* rokona mind sodró lendületét, felsorolások és ismétlések meghatározta szerkezetét, mind személytelen beszédmódját tekintve. A *VIII (Passio)* lírai betét, könyörgés egy ország, egy nemzet nevében.

Az egyes tételek akár egy misztériumdráma jeleneteiként is olvashatók, amelyben a tépelődő lírai én visszatérő monológjait (páratlan részek) az ezek magyarázataként, megjelenítéseként is

funkcionáló dialogikus vagy monologikus betétek (páros részek) szakítják meg.

Szövegek terében. Ki beszél?

E hosszúvers szövegtere sokszorosán transztextuális. A cím – mint ezt a mottó („Ady Endre emlékének”) is sugallja – Ady *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című versére utal. A páratlan tételek kezdése („Különös éjszaka ez”) szintén az említett Ady-verset idézik: „Különös, / Különös nyár-éjszaka volt” – hangzik ott a refrén. Ady „Egy világot elsüllyesztő / Rettenetes éjszakára” *emlékezik*, míg a Baka-versben ez az éjszaka jelen idejű; a rettenet kiterjedését, *jelenlétét*, sőt örökérvényűségét tételezi ezzel.

Annál is inkább, mert a vers történelmi nézőpontja nem kapcsolható egyetlen idősíkhöz. Az első idősík – az Ady-utalások, illetve a VI (*Vadászat*)-ban a dzsentri-metaphora kontextusa révén – az első világháború környéke. A IV (*Voltak itt tavaszok*) című betét zárolata azonban egy másik idősíkhöz, a második világháború idejéhez köthető. A csupa nagybetűvel írott zárósort – „ACHT PFERDE ODER ACHTUNDVIERZIG MANN” – olyan idézet, amely az apokaliptikus folyamatként értelmezett történelem egy újabb szeletét foglalja magába. Kettős utalással: egyrészt a vagonok feliratát idézve, másrészt Szilágyi Domokos *Halál árnyéka* című nagy kompozícióját, amely a haláltáborok poklát felidéző több tételes hosszúvers; a fasizmus emblémájává válik a versben többször visszatérő mondat: „nyolc ló vagy negyvennyolc ember / vagy százötven deportált”.

Ez a körülmény azonban különösen bonyolulttá teszi a kérdést: ki beszél a versben (löbbsnyire én, néha mi formában)? Szigeti Lajos Sándor egyértelműen fikatív Ady-monológként értelmezi a verset: „Adyra utal már a kötet címe – TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM – is, arra, amikor Ady – a maga teremtette legenda szerint – tűzbe dobja a Bibliát. És Adynak erre az éjszakájára »emlékezik vissza« a *Háborús téli éjszakában* is, ahol mintegy megelevenedik a legenda. S hogy valóban visszaemlékezésről, felidézésről van

szó, azt magyarázza a hosszú vers egyes szám első személyű megformálása, mely mögött – fikcióként – maga a költő: Ady Endre áll.”¹⁰ Mindezt elfogadhatnánk, ha e vers pusztán „az I. világháborút megelőző időszak történéseire”¹¹ építő látomásvers lenne. Ám korai volna azt a lehetőséget, hogy Ady-monológként olvassuk a verset, teljesen kizárni. A vers szituációs keretét adó páratlan számmal jelölt részek beszélője legalábbis emlékeztet Adyra: Adyra mint legendára az elégetett Biblia motívumával („És égnek könyvlapok, bibliám lapjai”), illetve Adyra mint Ady teremtette költői énre, Ady verseinek lírai alanyára. Ám itt is megszorításokkal kell élnünk; elég, ha az előbbi idézetet továbbolvassuk („...bibliám lapjai, felizzanak / a sorok, mint máglyán a holtak – zsiros bűzüket / érzem már holtomig”), a középkori halotti máglyákon túl nyilvánvaló az utalás a koncentrációs táborokban elpusztított milliókra.

Tény, hogy a vers Ady-idézetek révén is megeleveníti Ady alakját. Találó a megállapítás, amely az *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című versen túl kapcsolatba hozza Baka művét *Az eltévedt lovas*sal és az *E nagy tivornyan* című verssel¹². Az utóbbi látomása mind hangütésében, mind motivikusan rokon Baka versével. Második versszaka mintha a *Háborús téli éjszaka* nyitóképének elődje volna: „Véres bor koponya-pohárban, / Hajtsd föl, Világ, idd ki fenékig”. *Az eltévedt lovas* lovasa pedig a Baka-vers szövegterében is ott bolyong: „Ver még a szívem, / patkók csattognak bennem, hóviharral / küszködik egy lovas. // Hová fut?” – olvashatjuk a IX-es tételben. Az I-es tétel fabula-parafráziséját, a tücsök és a hangya meséjének újraértelmezését is könnyedén beilleszthetnénk a Herkulest, Tökmag Jankókat és más mesei alakokat idéző Ady-versek világába. (Tény azonban, hogy e parafrázis felidézheti Hajnóczy Péter meseátiratát is.)

A *Háborús téli éjszaka* szövegtere mégis túlmutat Ady korán. Példa erre a Szilágyi Domokos-idézet, de ilyennek tekinthetjük a Nagy László *Föltámadt piros csizma* című versét megidéző motí-

¹⁰ SZIGETI L., 2000, 183.

¹¹ Uo.

¹² Vö. uo.

vumot is. „Piros csizmákban mégis, mintha szívek / kelnének láb-
ra, indulok már. / »Piros csizmáid, mint két vérező seb, / nem
hiszem, hogy messzire jutnál«” – zárul a *II (Dal)*. A Nagy László-
vers motívuma – „fötlámadt piros csizma” – Petőfi metaforája,
mint erre a vers mottója is utal: „Petőfi Sándor születésnapjára”.
Így viszont Baka István hosszúverse Ady mellé idézi Petőfi alak-
ját is, sőt Nagy Lászlóét is. Ha e transztextuális eljárások funk-
cióit vizsgáljuk, akkor a túl kizárólagos értelmezést, miszerint e
hosszúvers Ady monológja, elvethetjük; sokkal inkább egy olyan
fiktív lírai én beszédének tekinthetjük a szöveget, aki magában
egyesíti Petőfi, Ady és Nagy László alakját. Mindazt, ami hár-
mukban közös: a költészet küldetéses szerepében való hitet; a
magyarság megvallásának, megőrzésének elsődleges célul tűzé-
sét; a hajlíthatatlan morális tartás eszményét, az „utolsó magyar”
metaforikus felfogásában rejlő helytállás igényét és az áldozat-
készségig hű szolgálatot.

Nem zárható ki persze az az értelmezés sem, amelyik tovább-
ra is fenntartja, hogy a páratlan tételek fiktív Ady-monológok,
míg a páros tételek a századelő mint csomópont körüli előre-hát-
ra mozgással létrejövő fiktív hozzáírások Ady sorsához, beleírás-
ok Ady vívódásába. Mégis valószínűbbnek és termékenyebbnek
látszik az az értelmezés, amely nem konkretizálja a beszélőt, csu-
pán körvonalait határozza meg.¹³

Mítosz és történelem. A nemzet apokalipszise

Nagy László mitologikus költői létvizióiban „mindig fontos sze-
repet kap – az összegző számvetés igényében – a történelmi szem-
lélet és a mitologikus látásmód összefüggése”.¹⁴ Hasonló igény

¹³ Ezzel egybehangzó Baka István egy nyilatkozata is: „*A Háborús téli éjszaka* megrendelésre született. (...) Úgy vállaltam, hogy nem közvetlenül Ady, ha-
nem egy elképzelt közép-európai költő nevében fog szólni a háborús izo-
nyatról és a zsákutcs magyar történelemről – tehát a mi nemzedékünk sor-
sáról is.” *Vallomás versekről*, Forrás, 1996/5. 15.

¹⁴ GÖRÖMBEI, 1992, 234.

eredményének tekinthetjük Baka István két hosszúversét is. Ám míg Nagy László elsősorban a folklór – Weöres Sándor pedig a keleti mítoszok – élményköréhez nyúl vissza, Baka a történelmi látásmódot a *Háborús téli éjszakában* a kereszténység képzelkö-reével kapcsolja össze.

Az újszövetségi motívumkörhöz azonban további mítoszok kapcsolódnak. Rendkívül összetett kép az első tétel látomássá nagyított „vérfá”-ja:

Különös éjszaka ez, didergek a holdnak
mindenen átható röntgenfényében állva,
áltetszik benne húsom, csontjaimnak
se látszik, csak az árnya,
de véremen megtörik, nem hatolhat
ereim pirosába,
állok eleven vérfaként, pirosló
ágaimat kitárva,
kapaszkodom piros gyökereimmel
a téli éjszakába,
állok meggörnyedvén az éjnek
fekete szelében – tündérfa, Isten-átka,
törzsemen már a kidöntetés jelével – milyen
szekerce sújtására várva?

E szakasz összetett szimbolikája egybeöleli a népi mitológia, mesék, mondák és a keresztény hagyomány motívumait. A fa mint a földi és égi szféra összekötője a „vér” előtaggal: az áldozat, az áldozat általi megtisztulás jelképével összekapcsolódva krisztusi szimbólum; ha azonban figyelembe vesszük, hogy a lírai én Petőfi–Ady–Nagy László költői magatartásának ötvözete, akkor hangsúlyozni kell, hogy nem Krisztusról van szó (a „téli éjszaka” mint a feláldoztatás ideje nem is kapcsolódik Jézushoz), hanem csak krisztusi *jellegről*, krisztusi vonásokról. A fa a költői én metaforájaként – mint erre Füzi László utalt¹⁵ – Adynál is megtalálha-

¹⁵ FÜZI László: *Baka István: Tűzbe vetett evangélium = Az irodalom helyzetteldata*, Jelenkor, 1993, 267.

tó. A pusztulásra ítélt, „véráldozatot” hozó fa a *Magyar fa sorsa* című vers alapmetaforája: „Lelkemben a magyar fa / Lombjai esnek, hullnak; / Lombosan, virágosan, / Így kell, hogy elpusztuljak.”

Így gazdagodik a három költő által képviselt lírai magatartás krisztusi és alkotói – *teremtői* – attribútumokkal. Ezzel a vers a művészet, a költészet *elhivatottságát* hangsúlyozza – ám a történelmi-társadalmi körülmények konfliktusban állnak ezzel az elhivatottság-tudattal. Ezért az Arany János-i kérdés: „Kinek kell már az énekem?” (Akár Arany János költői alakját is a beszélőhöz kapcsolhatjuk. A negyedik tétel fájdalmas felkiáltása az 1850-es évek, a *Letésem a lantot* Aranyára is utalhat: „Voltak itt tavaszok!”)

A vers vallásos szférája a bűnökkel vádolt Úr és az ártatlanul bűnhődő Krisztus alakjában válik ketté. Az első tétel alvó „hangya-Isten”-ként aposztrofálja a Teremtőt, kétségtelenül szembeállítva a tücsök-költői énnel, az ötödik tétel rettentő látomásában viszont az Úr maga a harctér, a háború, a dögevő lény:

Most látlak igazán, Uram!
Ereid lövészárkok,
piszkosan hömpölyög bennük a vér,
két szemed két puskacsőtorkolat,
fogaid sírkövek, felpuffadt nyelved,
mint dögön hizott eb, kushad közöttük.

Ezzel szemben a *VIII (Passio)*-ban az éjszakává átlényegülő és a téli égbolt rekvizitumaival felruházott Krisztus a költői képek dezantropomorfizáló jellege ellenére is megőrzi a Megváltó vonásait. A *Passio* apokaliptikus látomása („tehetetlen / kínban fogad csikorgatod”, „Borulj ránk, Megváltó Sötétség, / Te sorsunkká feketedő”) a minden pusztulással szembeszegülő morális tartás parancsával zárul: „Ki Téged lát, nem futhat e / kendőnyi országból soha.”

A történelem is mitizált, felnagyított, látomásos alakban jelenítődik meg. A „katona” alakja képviseli a történelem irányíthatatlan, kegyetlen pusztító erejét. „Katonád voltam, kiállok a sorból, / letépem vállrőzsáimat, / letépem vállaimról a Napot, a Hol-

dat; / sorakozzék fel a kivégzőosztag” – szólítja Istent az ötödik tételben. A negyedik tétel a gyanútlan és tétlen, mulatozó-tékozló várakozás bűnét átérezve, marcangoló önváddal szól a nemzet nevében, fenyegető rémként a katona fellépését, az egész ország katonává züllesztését vizionálva:

Virrasztottunk és énekeltünk,
szomjan forradalomra, borra,
ittunk, amíg tábournoki
vállrojtokat termett a bodza.

És réleket fércelt a zápor,
ki látta, míg tartott az ünnep:
szapora tük varrják az ország
testlére a katonainget?

A felelősség, a vád és ítékezés kegyetlen gondolatait a VI (*Vadászat*)-tétel fogalmazza meg ironikus, szarkasztikus hangon, a leleplezés keresetlen, szókimondó gesztusával. A groteszk látomásosság mindenütt a krisztálytisza, világos gondolat szolgálatában áll. Baka itt a „Nagy László *Menyegzőjére* emlékeztető indulattal építi fel a hamis illúziókra alapozott orgiajellegű nemzetvíziót, a kezdete sincs, vége sincs, búcsút és hajtóvadászatot egybemosó kábulatot, melynek felmérhetetlen történelmi ára lett: »kifosztott / katonahulla az ország«.»¹⁶ Ebben a képben fokozódik a nemzetpusztulás rémlátomásává az egész verset átszövő vízió a katonáról.

A dzsentri-magatartás, a hamis kivagy-i-magyar-ság leleplezése ez a betétvers. Álság, hamisság, giccs: a búcsúkat idéző forogtatag a nemzetet romlásba vivő „fordított ünnep”:

a horizont körhintaként forog,
vonulnak lassan festett naplementék,
kútgémekek, őzek, bógó szarvasok,
cukormáz-tavon hattyúárnyak,
s egymásba folyva virradatok, esték

¹⁶ GÖRÖMBEI, 1996 |1981|, 216.

forognak a körhinta koronáján,
deres mezőn: mézeskalács szíven
halastó tükrös négyszöge remeg,
kicirkalmazva rajta: Örök Emlék

Az erotika is vásári züllöttségében nyilvánul meg: „halszáj tá-
tong: cselédlány / készségesen tárulkozó öle”; „lányszobák rózsaszínű álmai, / bugyiké, akik letépetni vágnak, / fonnyadt emlő-
ké, kik gyötretni vágnak, / lapos bukszák és duzzadó herék”. A *Körvadászat* motívuma, a vadászat gyilkos, kegyetlen változata válik itt is visszatérő metaforává, minden alantas, romboló erő metaforájává.

Az utolsó vacsora torzképe tetőzi be a pusztulásvíziót. E for-
gatagban minden és mindenki önmaga torzképe; a Radetzky-mars
és a Rákóczi-induló mulatozó nótákkal keveredik. A *Menyegzőbéli*
lakodalomhoz hasonlóan az ostoba nóták jellemzik a búcsú rész-
vevőit: „Lement a nap a maga járásán, / Akácós út, ha végigme-
gyek rajtad én”. A forgatagot lezáró kiemelt mondat a pusztulás
beteljesedését jövendöli: „SEBÉBŐL VÉRZIK EL AZ ORSZÁG.”
Azét a pusztulását, amelyet egyetemes képekkel, Jézus születése
történetének kifordításával már a harmadik tétel előrevetített:
„Különös éjszaka ez, fény lobbant a mennyben, / s futott le pö-
rögve, – talán / a csillag, mely nevezteték Örömnek, / az hullott
közibénk, / mert a vizek megkeseredtek”.

A *Háborús téli éjszaka* Baka István eddigi költészetének össze-
foglalója. A hatodik tételben a vadászat, az angyalszárnyak, a
kártya, ünnep és apokaliptikus forgatag egybemosódása mind
autotextuális motívumok. A *Trauermarsch*, a *Körvadászat*, a
Sátán és Isten foglya motívumai olvadnak itt egységbe, de az egész
hosszúvers felidézi a *Tavaszdal*, a *Jövendölés egy télről*, az *Ősz*, a
Tűzbe vetett evangélium, a *Balassi-ének* motívumait.

Korai szerepverseinek meghatározó alakjait is sikerült Baká-
nak egyetlen költői én monológjába sűrítetnie; ezáltal legjellem-
zőbb vonásaikat tudta megrajzolni, s ki tudta emelni azokat a
mindnyájukban meglévő közös tulajdonságokat, amelyek révén a
költészetük tulajdonképpen egyetlen fejlődési vonal rajzát adja.
Kétségtelen ugyanakkor a vers leleplező szándéka: az autotex-
tuális motívumok úgy is értelmezhetők, mint a költői ént az ön-

arcképpel kiegészítő részletek; ezáltal a vers nem már lezárult eseménykort, hanem máig ható, máig érvényes folyamatot vetít elénk mitikus-apokaliptikus képekben („má”-n a vers keletkezésének idejét értve elsősorban).

A felelősségérzet kizárja, hogy illúziókeltéssel, reménykedéssel záruljon a vers.¹⁷ Éles, segélykiáltásszerű kérdéssorozat zárja Baka első pályaszakaszának szintézis-kísérletét: „Hová fut? // Hová futhat még, meggörnyedve, gyötrött / Arcát a halál fekete szelébe tartva? // Milyen üzenet bízott reá?” Az eltévedt lovas és az „Arccal a tengernek” álló mátkapár egyként felidéződik e zárlatban, amely archaikus passzívumával („bízott”), a „reá” régies-választékos alakjában mintha az evangélisták nyelvét is imitálná a versben; hozhat-e, vihet-e örömhírt az a lovas, akiről ez az utolsó, apokaliptikus emlékünknél marad: „hóviharral / küszködik egy lovas”?

3. Döbling

Kontrapunktikus szerkesztés. Szerep és küldetés

A *Háborús téli éjszakával* sok tekintetben rokon a DÖBLING cím-adó verse. E hattételes költői szimfónia szintén az egymást követő tételek kontrasztba állításával hoz létre összetett struktúrát; lemond azonban a költői én azonosíthatóságának „lebegtetéséről”. Határozott alakteremtése a befogadási folyamatot a szöveg más szegmenseire irányítja.

Az értelmezés egyik fontos vonatkozási pontja a mottó, amely két részből: Széchenyi *Hitel* című művének és a *Naplónak* egyes részleteiből áll. A *Hitel*ből származó idézet allegória: a „kiégő üstökös csillag” és a tévelygő „hazátlan” egymáshoz viszonyítá-

¹⁷ Uo. 217.

sából ihletett költői próza, amely zárlatában előrevetíti – mind a „tapasztalati”, mind a szövegbeli – Széchenyi sorsát: „végre maga kétségbe esvén, nem ritkán önkezivel végzi örömtelen életét”. A döblingi önvallomás mintha az előző részletet folytatná: a döblingi rabságban sínylődő Széchenyi a halál közelségében vet számot nyomorúságos helyzetével. A két mottót összeköti a kozmikus világból származó képi világ is: a második részletben már nem a tévelygés, hanem a leírhatatlan szenvedés viszonyította a „világmindenség”.

A mottók nemcsak felidéznek Széchenyi emlékét, hanem megte-remtik azt a situációt is, amelyben a *Döbling* beszélőjének monológia elhangzik. E situáció további konkretizálásával, a nap-
szak és hely leírásával indul a vers, ám rögtön az első két sor után a mottóból már megismert *gyötrődő-vívódó* Széchenyiről kapunk közelképet. Az első tétel kettősségét, remek kontrasztja-
it nem csupán a tárgyilagos helyzetleírás és a rémületes látomá-
sok ambivalenciája, hanem a Széchenyi önszemléletét jellemző kettősség, a vívódó félelem és a mindenén túli, végtelenül keserű irónia teremti meg:

Éjszaka van magamra hagytak végre
az orvosok az ápolók sehol
körülnézhetek Döbling ez vagy Magyarország
vagy a Döbling-Magyarország-Pokol

Csend van tán Isten elharapta nyelvét
csillag sem csikordul tengelyén
hallgass te is aludj Széchenyi István
legnagyobb magyar szerencsétlen gazfi én

Beh jó hogy el van zárva minden ablak
beh jó hogy itt benn minden óra áll
míg így marad nem férkőzhet be hozzám
a park ösvényein settenkedő halál

Az én-monológ és az önmegszólítás változtatása is az önértelme-
zés e kettős természetére utal: a vívódó én a szenvedés egy olyan
fokára ért, amikor képes a teljes kívülhelyezkedésre (vagy éppen

rakényszerül arra), így egyszerre kapjuk az én belső- és felülnézetét.

A vers első felében is az én-monológ és az önmegszólítás változik, szabályos rendben: a páratlan részek vallomásos részeire a páros betétek önmegszólító szövegei következnek. Ez a szabályosság az ötödik részben megtörik: itt Széchenyi lázas látomása a vád önmegszólítását hívja elő, s a hatodik, befejező rész, mintegy összefoglalásul, én-beszédet és önmegszólítást vegyít. A váltásnak poétikai funkciója van: az V-ös tétel a vers tetőpontja, a *Háborús téli éjszaka Vadászatának* méltó párja. A VI-os tétel ez után a beletörődés, az „elvégeztetett” hangján szól, a kettős nézőpont révén keretet képezve az első tétellel, összefoglalva és lezárva a kompozíciót.

A vers két mottója szintén ritmikusan tér vissza szövegszerű (nem szó szerinti) idézetként: a III-as és a VI-os tételben. Széchenyi azonban nem csak szövegeivel van jelen Baka István *Döblingjében*: már a cím utal arra, hogy itt nem szövegek közötti játékról van csupán szó. Széchenyi valós alakja, *tapasztalati énje* is része a szerepnek. Erre utalnak a Széchenyi tetteit idéző részletek. A harmadik tétel iróniával említi a beszélő egykori történelmi jelentőségű vállalkozását: „ülök csak és ringatózom / mint egykor rosszul ácsolt tutajon az Al-Dunán”. A negyedik tétel háborzongató látomásában is felbukkannak emlékek Széchenyi Döbling előtti életéből: „Nápolyban láttalak vagy Debrecenben”.

A Széchenyi-maszk nem csupán jelentéssel, sokatmondó szerep; a történelmi jelentőségen túl a Széchenyi-mű üzenete válik kérdésessé, pontosabban kérdéssé a *Döblingben*. Hasonlóan a korábbi hosszúvers én-konstrukciójához, Széchenyi alakjából is kiemeli a költő egyetlen vonást: a kiválasztottság, a küldetésesség jelét. A mottókra is a heroikus allegorizálás jellemző: a viszonyítás léptéke nemcsak a semmi képzetét hívhatja elő, a világmindenséggé, kozmoszá nagyított ember isteni mértéket is ölthet. E súlyos, mert isteni eredetű küldetés terhe nyomja a vívódó Széchenyi lelkét: „virrasztással Isten mit akar / virrasztással Isten mit teher”. Az önvád is isteni mértékkel méri a beszélő bűnét: „hallgass csak és szorosra zárd a szádat / különben belső éjed szerteárad / és nem lesz többé napja a világnak / nyugodj meg Döbling anyaméh s te a / Sátán magzata el ne hagyd soha”.

Az ellenpontozó szerkesztés azonban (ön)iróniával állítja szembe a pátoszt, így lesz a Sátán magzata egyszersmind nevetséges-bolondos szerzet is: „bolond-sityakom félrecsapva hetykén ülök”. Mintha a *De profundis* alaphelyzete ismétlődne itt: „Kényszerzubbony volt már az anyaméh is” – kezdi Baka e versét, amely már a bolond motívumát is tartalmazza, mégpedig blaszfémikus képzetkapcsolással kiegészítve: „a Mindenség csak túlméretezett / bolondokházi kórterem tudom”.

Döbling, Magyarország, Pokol

A mottóban pontosan kijelölt sors-szituáció, a *hazátlanság* helyzete többszörös értelmezést kap a versben. Már maga a döblingi fogság távollétre, kitaszítottságra utal. A kitaszítottság következő foka a haza pusztulása, illetve a haza ellen elkövetett bűn. A harmadik rész tételezi a haza, Magyarország pusztulását; itt végül a „legnagyobb magyar” alakjába a némiképp adys szerep: az utolsó magyaré:

Mióta ülök e karszékben nem tudom
Magyarország nincs többé már csak bennem él
ülök hát mozdulatlanul nehogy elrebbentsem folyóit
a havasok cukorsüvegét föl ne nyalják
a hajnalok csak ülök mozdulatlanul

A folyók és havasok féltése a lázas látomásoktól gyötört Széchenyi kíméletlenül éles jóslata; jelentését mégsem Széchenyi életében, hanem jóval később, a XX. században nyeri el, Magyarország folyóinak-havasainak fokozatos elvesztése idején. E konkrét eseményekhez köthető jóslat erejű látomás a negyedik tétel allegóriájában tér vissza általánosított formában. A kóbor kutya–Magyarország metaforikus viszonyítása időkoordináták nélkül értelmezhető és érvényes. Magyarországot kíméletlen képekben, már-már szarkasztikusan, de annál jóval több fájdalommal festik e sorok:

Sovány gacsos lábak fakóvörös szőr
ernyővázként nyíló-csukódó bordák
Nápolyban láttalak vagy Debrecenben
te loholtál le és föl Magyarország

A költő utolsó befejezett verséig, az *Üzenet Új-Huligániából* című versig mutat előre, illetve a *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban* című versre utal vissza ez a látomás. Ez utóbbival rokonítja „a versszituáció hasonlósága és a benne felvetett nemzeti problematika”¹⁸; a problematikánál azonban kifejezőbb szó az önostorozás, a kíméletlen önszemlélet, amelyből e kérdés fakad:

Mit kutakodtál holdogabb fogakkal
lerágott Európa-csontokat
szaglásztaid félszezen az éjszaka
kátrányával bemázolt Mennyország-falat

Páratlanul plasztikus – és fájdalmas – metaforikával érzékelteti a forradalom és szabadságharc(ok) bukása után megroggyant önérzetű és öntudatú magyarság hiábavaló útkeresését a *Döbling* e tételében: „szűkülünk csak Európa / küszöbeitől elvert kutyák”.

A nemzet romlása-pusztulása egyetemes távlatokat kap mind Széchenyi „isteni” – sátáni – sorsában, mind a látomások kozmikus méreteiben. A második tétel önmarcangoló képeiben Széchenyi alakja furcsa kettősségben jelenik meg: egyrészt a(z újjá)születés misztériumára váró tehetetlen és védtelen embrióként, másrészt e misztériumból kitagadott és kizárandó pokolfajzatként. „Aludj aludj ne ébredj fel soha” – készíti elő a tétel nyitánya a kettős situációt, amely roppant látomássá tágul:

tebenned végre minden óra áll
nem láthatod hol erdőkkel sötétlik
mint ágyékszörzettel a láthatár
megnyílt a menny és méhéből kihullott

¹⁸ KERESZTURY i. m. 27.

s már éhesen bög a kised halál
nem hallod mert számodra nincs halál
hallgass csak és szorosra zárd a szádat
különben belső éjed szerteárad
és nem lesz többé napja a világnak
nyugodj meg Döbling anyaméh s te a
Sátán magzata el ne hagyd soha
csak ringatózz az alkony vérpiros
homályában megszületned tilos
aludj a percek gyertyái kioltva
Döbling vén embriója és bolondja
aludj aludj felébredned tilos

A látomás apokaliptikus méreteket ölt: az önvád, a bűntudat, amelyet Széchenyi jobbjára az egész magyar nemzet *helyett* vesz magára, nem csak a nemzet, de a teremtett világ rendje, Isten ellen elkövetett bűnből fakad. Így válik a kiűzetettség metaforája: *Döbling*, a hazátlanság, a nemzet-pusztulás metaforája: *Magyarország* és a teremtett világ rendjének megbolydulását kifejező metafora: a *Pokol* azzá a hármaskörű metaforává, amely az első tételben még kifejtve szerepel („Döbling-Magyarország-Pokol), az ötödik tételben azonban egygyólvad, s a Döbling többszöri, dob-szót idéző ismétléseiben összegződik.

Döbling: egyén, nemzet és kozmosz apokalipszise

Döbling elsődlegesen az egyén: Széchenyi sorsmetaforája. Az egyéni sorshelyzet azonban a kollektív sorshelyzetbe ágyazottan, sőt általa meghatározottan értelmezhető csak.¹⁹ A kollektív sorshelyzet pedig tovább tágul, s egyetemes sorshelyzetként is visszarímel az egyén sorsára.

¹⁹ Vö. PAPP Ágnes Klára: *Szépség és harmónia hermeneutikája (Baka István: Tájékpohárral című kötetéről)*, Nappali 11. évf., 1996/4. 78.

A *Döbling* ötödik tételének látomása, akárcsak a *Háborús téli éjszaka Vadászat*-tétele, újraértelmezi Baka eddigi költészetének egyes motívumait: különösen a démonikus-apokaliptikus látomásokra gondolok itt, olyan versekre, mint a *Trauermarsch*, a *Mefisztó-keringő*, az *Ady Endre vonatán* vagy a *Circumdederunt*.

E tétel ismétlésszerkezete sajátos szabályosságot követ: a *Döbling* szó kétszeri és háromszori ismétlései váltják egymást szabályos ritmikával, tagolják a látomást egységekre, s fokozzák egyszerismind monoton dobolással kísért ajzott, tébolyodott fenyegető látomássá a felsorolás-áradatot.

A látomás minduntalan visszatérő motívumai – villám-mutató, varangy-iszony, holtak, sátáni horda, xilofon – a tétel különböző szakaszaiban más-más sorrendben következnek egymásra. A hozzájuk kapcsolódó igék egyre baljóslatúbb tartalmat hordoznak: „összeér két villám-mutatója” – „összeszikrázik két mutatója” – „villám reccsen” – „összeforr két villám-mutatója” – „csótányként bagzik két mutatója” – „elszenesedik két mutatója”. Az így egymás mellé rendelt motívumegyüttes szinte epikai ívet rajzol meg, s bár ez a kiemelés a többi motívumcsoport esetében is hasonló képet mutatna, a tételt mégsem érezzük epikus menetűnek: a motívumismétlések erősen zenei hatású variációs sorozata és a metaforikus-látomásos alapszerkezet határozza meg a szöveg karakterét.

A vers zeneiségét erősíti a tiszta, ütemhangsúlyos ízekkel kiemelt trochaikus lejtés, az ereszkedő rímek kizárólagossága. A zenei hangzást hangszerek hanghatása egészíti ki: „angyalboroda- / xilofont ver a sátáni horda”, illetve a legkülönbözőbb hangutánzó-hangfestő szavak sorjázása: zuhog, összeszikrázik, reccsen, kongás, sivalkodva, morran, dörög, sercegve, döng, reng, ropja, dübörög.

A látomás Széchenyi korának történelmi szituációjára is utal: „Haynau- és Bach-pofájú rémek” (a „pofa” kifejezéssel visszautalva a *Szárszói töredék* „bankárpofá”-jára). A pusztulás egyetemeségét, az apokaliptikus pusztulás-özön megállíthatatlanságát sugallják azok a képek, amelyeknél a metaforikus szerkezet viszonyítója Isten vagy a Sátán (akik Bakánál ritkán válnak szét egyértelműen): „a vetések lángtalppal taposva / sercegve ég az Isten-borosta”, „hadonásznak ördögmancsok ágak”, „angyallal az

ördög ropja ropja”. S e nemzeti és egyetemes pusztulás – mint a zárlat kiemelése is jelzi, végleges pusztulás: „LUCSOK S PER- NYE MARAD A VILÁGBÓL” – egyként hull vissza kínzó önvád- ként, marcangoló büntudatként az egyénre, a legnagyobb magyar- ra, Széchenyi Istvánra; a „te tetted” keserű önvádja Arany János *Walesi bárdokjának* keserű vádjait is idézi:

függöny lebben ablakom kitarul
s bandái a felbőszült dögöknek
rozzant karszékem körül pörögnek
orromat fricskázzák és röhögnek
s óbégatnak te tetted te tetted
te aki e népet fölemelted
tenkezeddel sírba is te lökted...

Mind a *Háborús téli éjszakát*, mind a *Döblinget* az összefoglalás igénye hívta életre. Hogy mindkét esetben a hosszúvers felé fordult a költő, azt mutatja, hogy e forma különösen alkalmas a köl- tői szintézis teremtésére. „Az inspiráció, az *élmény mélysége* és *rétegzettsége*, sokrétűsége teremtette meg a látomásos-metafori- kus dalokkal genetikus rokonságot mutató hosszú-énekeket”²⁰ [kiemelés tőlem – N. G.] – mondta Görömbei András Nagy László hosszú-énekeiről, s ez érvényes Baka két hosszúversére is. A kü- lönböző szerepek kipróbálása, a történelemre – s ezen belül a múlt századi történelem és századunk kapcsolatára – összpontosított figyelem, az összetett motívumrendszer fokozatos felépítése ké- szítették elő e műformát, amely lehetőséget adott az élmény epi- kus és drámai aspektusainak, sorsfordító stációinak megformá- lására is. A hangnemek váltogatására is kiválóan alkalmas e szer- kezet: mindkét versben tragikum és groteszk, pátosz és ironia váltakozása képez összetett struktúrát.

A szándék tökéletesebb, szerkezetében plasztikusabb megva- lósulását mutatja a *Döbling*. Tétélei szorosabban kapcsolódnak egymáshoz, nagyobb összefogottság, erősebb koncentráció hozta létre szerkezetét. Végkicsengésében keserűbb, ítéletében végle-

²⁰ GÖRÖMBEI, 1992, 233.

tesebb, mint azt a zárlat – az aradi vértanúkra is utaló motívummal – is érzékelteti: „húnyj ki jeltelen / amíg a virradat vörös csuklyás bakó / az égi vérpad grádicsára lép”.

Bár Vörösmarty vagy különösen Nagy László inspirációja nyilvánvaló, Baka a műfaj egy önálló változatát hozta létre. Történelmi referenciáival Juhász Ferenc és Nagy László hosszúverseivel, zenei kompozíciójuk révén – különösen a *Döblingre* gondolván – Weöres Sándor hosszúverseivel (például *Harmadik szimfónia*) rokonítható e forma, amelyet a Bakára itt is jellemző következetesen *egységes metafora-szerkezet*, a Nagy László-i extenzitással szakító intenzív, egyetlen mag köré tömörülő struktúra kapcsol korábbi műveihez.²¹ Baka a hosszúversnek egy sajátos változatát alakította ki: a kompozíció legfőbb szervezőelve a zenei mintákat idéző motívumismétlés, a „tétélek” széthangzó, műfaji és hangulati szempontból nem egységes, ám a különböző ismétlés-elemek által mégis összetartott szerkezete. A *Háborús téli éjszaka* és a *Döbling* egyaránt többszörösen rétegzett, különböző előszövegeket reaktíváló, nagyigényű alkotás.

Bár a hosszúvershez nem tér vissza a későbbiekben, belőle eredeztethető a *Farkasok órája* versszerkezete, s a Baka kései költészetét meghatározó, két-három versből álló kisciklusok is a hosszúvers ihletéből származtathatók.

²¹ Vö. „Baka István (...) költői világérzékelése nem extenzív, hanem intenzív.” GÖRÖMBEI, 1996 |1981|, 214.

IV. „HAMLET KOPONYÁJÁT A TENYEREMEN TARTVA”. SZEREPVERSEK: A DRÁMAI MONOLÓGTÓL A VILÁGTEREMTÉSIG

1. Az alkalmi szerepektől a szerepversciklusig

A vers: az énre vonatkozó kérdés, hangzik Gottfried Benn szentenciája¹. Ha általában elmondható, hogy az énre kérdez a személyes átéltségben ihletett (modern) vers, különösen igaz ez akkor, ha az én maszkot ölt. Amikor a színész verset mond, a költőt látjuk a helyében, vagy egy furcsa megkettőződött embert, aki egyszerre emlékeztet a költőre és önmagára (a reprodukáló színészre), mégis valaki más? Hasonló én-hasadás történik a Pehotnij-ciklus *Előadás után* című darabjában Saljapinnal, a színésszel, amikor kibillenti szerepéből „egy véresebb viszály”, s a művészi előadás egy másik szférában, ám a drámai szerepeket nem elfeledve – Saljapin Verdi *Don Carlos*ában Fülöp királyt játssza – folytatódik: „Az utcák operája hangosabb volt / Így hát ki nyerte meg ma is vitás / Apák s fiúk között a harcot // Hogy így esett ne vádold Saljapint / Ágyúk a basszusánál öblösebbek / Lelépett hát a színpadról s a kint / Azok folytatták kiktől jött az ötlet / Hogy talpra állítsák a fejeket...” A marxi gesztus az ironia révén egyenértékűvé lett a drámai játék erőszakos megszakításával, a művészi játék szétrombolásával, a szerepből való kibillentéssel; „a művészet idealitása és az orosz realitás [...] a kanti elmélet és a lenini praxis dichotómiájának feleltethető meg”².

Az énre talán a szerepversek kérdeznak rá a legradikálisabbban, legzavarbaejtőbbben, legszokatlanabbul. Hiszen a szerepvers-

¹ „Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich.” BENN, Gottfried : *Probleme der Lyrik = Gesammelte Werke in vier Bänden. I. Essays. Reden. Vorträge*, Limes Verlag, 501–502.

² FRIED i. m. 94.

ben az én legalábbis megkettőződik: a szerep nem képes kioltani a lírai ént, amely ha esetenként halványan is, mindig átdereng a szövegen. Éppúgy, ahogy a lírai én teljességgel poétikai kategóriáján is átsejlik olykor a tapasztalati én, maga a verset író költő. Miként a lírai én nagyrészt elszakad a költő valós énjétől, a lírai ént sem tudja teljesen magába sűríteni a szerep beszélője. Tapasztalati én, lírai én és beszélő e hármassága ad a szerepverseknek oly különös feszültséget, ami által még sürgetőbbnek, még élesebbnek halljuk az éntre irányuló kérdést. A szerepvers már pusztán jellegénél fogva olyan olvasásmódra ösztönöz, amely nem tud lemondani erről a kérdésről. A szerepvers olvasatunkat a szerepre koncentrálna, a maszkra és a maszk mögött rejlő éntre. A szerepvers: „anyaghiba”³ a felületen: olyan eltérés a megszokottól, az általánostól, amely rögtön magára, az éntre kérdez.

Baka István szerepformálásának Ady Endre költészete a legfontosabb előzménye. Amit Kenyeres Zoltán ír Adyról, rá is érvényes: „a személyiség nem akkor nyilvánul meg, amikor leveti a szerepek öltözékét, a személyiség éppen ezekben a szerepekben és a szerepek betöltése által bontakozik ki. Az Ady-versek szubjektuma is a szerepek sokféleségében és egy-egy szerepen belül is annak többféle teljesítmódjában teremtődött meg. A szerepek valóságos életviszonylatokat fejeztek ki, a múlthoz, a jelenhez, az elképzelt jövőhöz való viszonyítás helyzetüket ölelték fel, s mint ilyenek nemhogy meghatározták, de megteremtették lírai kimondhatóságuk vers-szubjektumait.”⁴

A szerep tehát nem csupán az ént kettőzi meg. Hasadást hoz létre az időben is: a lírai én abszolút jelenje – amelybe persze belejátszik a tapasztalati én „jelen”-je is, amely az olvasó számára akár réges-régi múlt is lehet –, ez az olvasásban időtlenné rögzülő *most* kénytelen elszenvadni a szerep okozta törést: a szerep is kötődik az időkoordináta valamely pontjához (hacsak nem az időtlenség általánosságában lebeg), többnyire a kulturális emlékezet egy múltbeli pontjához.

A szerep mindig fikció, eredendően az. A fikció is megkettőződik – nemegyszer megsokszorozódik – azonban, ha a költő egy

³ VÖRÖS István: *Bovaryné keze*, Holmi, 1993/5. 736.

⁴ KENYERES, 1998, 62.

fiktív személyiség maszkját ölti magára. Weöres Sándor *Psychéje* e fikciós játék kiváló példája: Psyché ugyan soha nem létezett, tehát teremtett figura, ám körülveszik a magyar történelmi múlt társadalmi körülményei és egykor valóban létező figurái, mint például Ungvárnémeti vagy Wesselényi. Szándékolt költői „hiteltelenség” és történelmi hitelesség e különös vegyülete minden olvasóra, minden olvasáskor másként hat, olykor hiteltelenné téve a hitelesség igényét, máskor hitelessé nyilvánítva a fikciót, s hiteltelenné, de legalábbis vérszegénynek érzékeltetve a történelmi valóságot. (E példa is alátámasztja: az olvasott mű, a szöveg „majdnem-világa”⁵ olykor a referenciaként értett világhoz kapcsolja át a „majdnem” előtagot.)

A szerep értelmezése elválaszthatatlan az identitás problematikájától. Már a szerep felvétele, tehát a pusztán tény utalhat az én válságára vagy a „megszokottól eltérő állapot”⁶-ra vagy személyiségre. A szokatlanság, furcsaság nem jelent mindenképpen „neurotikus karaktert, de igen gyakran kerül középpontba a megszállottság kifejezése”⁷.

Az identitás válsága társadalmi folyamatok okozata. „Míg a művészetnek általában a végtelenre nyitottság (a Mindenséghez kapcsolás) az egyik legfőbb jellemzője, illetve funkciója, addig a fokról fokra növekvő mértékű munkamegosztás egyre szorosabban sémákba szorítja, az elidegenedés pedig jellegzetesen saját-szerűségeitől távolítja el a társadalomban élőket, mind több akadályt állítva a személyiséggé bontakozás útjaiba: ebben a helyzetében a költő, ha nem akar megelégedni a spleen, az életundor kifejezésével, mindinkább rászorul a különböző közvetítésekre.”⁸

Mindez persze a szerepversek különböző változatait hozhatja létre. Bakának kevés köze van a Weöres Sándor-i szerepfelfogáshoz, amelynek lényege (ez alól a *Psyché* kivétel) az én eliminálása, feloldása a világegészben. Adyhoz hasonlóan nála a „vers-szub-

⁵ Ricoeur kifejezése. Paul RICOEUR: *Mi a szöveg?* (Jeney Éva fordítása) = *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 14.

⁶ D. RÁCZ i. m. 34.

⁷ Uo.

⁸ TAMÁS Attila: *A személyiség megjelenési formáinak változásai századunk magyar irodalmában*, Studia Litteraria, Tomus XXXV.105.

jektumok [...] nem egyszerűen »én«-formát, hanem látens módon »én és...«-formát öltöttek (én és a költészet, én és a világ stb.).”⁹

Már Baka István első kötetében több maszkszerzetet találunk. Korai szerepverseiben a megszokottól való eltérést a hős felnagyításában, gyakran heroikus pozíciójában láthatjuk. Míg más verseiben visszafogott, csendes, szinte visszahúzódo a lírai én, a szerepversek beszélője határozott, elszánt, heroikus: a *Temesvár. Dózsa tábora* című vers közkatonája többes szám első személyben szól, s a pusztulás fenyegető veszélye sem csökkenti elszántságát: „kitépett nyelvemen / dadog tovább hitünk”, illetve „vértől részegen / is királlyá tesszük Dózsát”. A *Prédikátor-ének* főhászkodó beszélője is a közösséggel azonosulva, a közösséget mintegy képviselve könyörög Istenhez – s nem alázatos, mint inkább kemény, olykor vádló szavakkal: „fordítsd ránk kegyelmed, ha van”, illetve „szétszór közönyöd alatt / bennünket s elfelejt e század”. A *Petőfi* beszélője is a helytállás hajlíthatatlanságával, kétségbeesett elszánttsággal szól: „Hazámmá rothadok – ki engem / meglagad, őt lagadja meg.”

A maszklíra a befogadóval mindenkor aktív kapcsolatra törekszik. Ez az „aktivitás” tulajdonképpen idegen kellene hogy legyen a lírától, de valójában e műnem sem mondott le soha arról a lehetőségről, hogy direkt hatást fejtessen ki. Éppen abban rejlik a szerepvers költői ereje, „hogy az olvasót belépteti a »harmadik« helyére, vagyis egy magasabb fokú erkölcsiségbe”¹⁰. A maszklíra e klasszikus, romantikus válfaja jellemzi Baka korai szerepverseit és Vörösmarty-verseit is.

⁹ KENYERES, 1998, 62.

¹⁰ D. RÁCZ i. m. 16.

A Vörösmarty-versek

A korai elégikus szerelmes- és hazasírató versek – *Nyár. Délután; Azt hittük, hogy a dzsungel; Oly bizonytalan; Dal; Erdő, erdő; Nem vagy itt; Végigver rajtad; Kora-tavaszi éjszaka* stb. – halkabb, indulatában is rezignáltabb lírai énjéhez az idősödő Vörösmarty Mihály maszkját magukra öltő versekben jut közel Baka. Vörösmarty életrajzában fontos mozzanat a korai öregedés, amire hozzájárulhatott a szabadságharc bukása és az azt követő üldöztetés miatti idegállapot. Baka mindegyik Vörösmarty-verseiben épít az öregedés motívumára, összekapcsolva azt a hazaszenvedéseivel, a pusztulás fenyegetésével: „Hogy hozzám vénült ez az ország!” – kiált fel a *Vörösmarty. 1850* beszélője, majd így zárul a vers: „E tájhoz hozzáöregedni / lehet csak. Ráncos az idő. / Bánatunk üres szemgödör – hiába / néz farkasszemét vélünk a jövő.” A pusztulást kifejező sorok az enjambement-okkal is érzékeltetik a kettétörtség állapotát a *Vázlat A vén cigányhoz* című darabban: „Minden fűszál / kettétört kard. Minden lehullott gally / koldusok alamizsnáért könyörgő / karja.” A pusztulás stációját az örületig fokozódó kétségbeesés követi: „pisztolyt emelnek / önmagukra a fák”. A *Vörösmarty-töredékek* már egyértelműen az örület hangján szólaltatja meg a beszélőt: „Kocsmájából kintántorog / Az Úr a részeges sírásó”; „S a sírt hol nemzet sülyded el / Köszönti Isten a világra”. Baka Vörösmarty-versei a hanyatlás stációiban mutatják a hős személyiségét: a rezignáció, a lemondás, az időnként fellobbanó s kihunyó csakazértis indulata, végül a lemondáson, keserűségen túli homályos, önironikus örület állapota jellemzi a beszélőt.

A Vörösmarty-versek végül nem álltak össze önálló ciklussá, noha az addigiak közül a legkidolgozottabb és Baka romantikus lírai alkatához is illő ez a szerep. A *Vörösmarty-töredékek* végül is lezárták a fiktív életművet, amelyet innen nem lehetett folytatni; talán azért sem, mert Baka ekkor már, a *Töredékek* írása idején egy hasonló, a Vörösmarty-versekkel rokon ciklust tervezett Liszt Ferenc maszkjában.

Liszt Ferenc éjszakái

A ciklus versei 10 év alatt, 1980–1990 között keletkeztek. A *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban* és a *Gyászmenet* keletkezési idejüknek megfelelően keretezik a másik három verset. Mind az öt vers Liszt valamely *késői* zongoraművének parafrázisa. A versek olykor groteszk képvisége talán e késői Liszt-darabok zenei sajátosságaira is utalnak: az éles disszonanciák, disszonáns zárlatok, szokatlan harmóniak, feloldatlan záróakkordok, koncentrált erejű egyszólamúság, lebegő tonalitás¹¹ zenei karakterjegyei részben a versekben is megfigyelhetők.

Baka István régi terve teljesült: a költészet és a zene „összeházasítását” először egy Mahler-ciklusban vélte megvalósítandónak, s talán ehelyett is született meg a Liszt Ferenc-ciklus. Mint Baka egy korai interjújában említi, a „nemzedéki önvizsgálat” igényének átalakulása „nemzeti önvizsgálattá” hívta elő benne az alkotói szándékot, hogy Gustav Mahler személyéhez kapcsolódó versciklust írjon, az önvizsgálatot „Közép-Európa »méretűvé«” tágítva¹². A Mahler-ciklus soha nem készült el.

A Liszt Ferenc-ciklus azonban legalább annyira megfelelt szándékainak: Liszt személyében mind a nemzeti, mind a Közép-Európa-problematika jól artikulálható. Az „Európa Grand Hotelbe” muzsikált nemzet sorsáért felelősséget vállaló Liszt nem csekély lelkifurdalással veszi észre, hogy nemzetének végül csak „a konyhán terítettek” – helyezi a nyitóvers szélesebb kontextusba a nemzeti problematikát.

Liszt életének-sorsának tömör összefoglalása, sűrítőménye is e vers; a ciklus következő darabjai viszont mellőzik az epikus elemeket. Ez némi törést is okoz, különösen Baka későbbi nagy szerepversciklusai, a Yorick- és Pehotnij-ciklusok felől olvasva; de még a Vörösmarty-versekhez viszonyítva is feltűnő a narratív szál elszakadása. A ciklus hőséne, Lisztnek a nyitóvers után

¹¹ Vö. Szelényi István ismertetőjével = Ferenc LISZT: *Late piano music (Késői zongoradarabok)*, Hungaroton Classic Ltd. 1997.

¹² „Közösségre vágyakozom...” GÖRÖMBEI, 1994, 127.

megszakad a története, s mintha csak albumot lapoznánk, a művek az első vers egyes tételeit illusztrálják, bontják ki.

Más szempontból viszont összetettebb viszony van a ciklus darabjai között. A nyitóvers felvillantja Liszt alakját, sűrítetten felvázolja emberi-alkotói sorsát, s utána a zeneszerző, alkotóművész Liszt műveinek parafrázisát, irodalmi átiratát olvashatjuk. A zeneművek felidézése-megidézése révén mégiscsak kirajzolódik egyfajta történeti ív, epikus folyamatszerűség. A *Mefisztó-keringő* kísértetes (és kísérteties) látomásától a *Balcsillagzat*on és a *Szürke felhőkön* át a cikluszáró *Gyászmenetig* újra egy lefelé vezető vonalat rajzolhatunk. Egyre keserűbb, egyre lemondóbb, egyre csüggedtebb a hang.

A versekben kifejeződő mozgás-képzetek is lefelé irányulnak: az „alvilág”, a pokol felé vezetnek. A *Mefisztó-keringő* részeg örvénylése még emberi mozgásformára emlékeztet: a párok „új táncok mámorába vesznek”. A *Balcsillagzat* te-ként megszólított „főhőse” (maga a balsors csillaga) ennek az örvénylésnek a képét viszi tovább, ám már a tánc vagy más „kulturált”, emberi mozgás képzete nélkül: a csillag – „szárazon csikorgó / homokszem Isten fogai között” – rohan, „mint földi üldözött”, lohol „kilógó nyelvvel és behúzott / farokkal”, kivert kutyaként, uszályát „vonszolva, véres öllel” menekül. A csillag majd minden strófában más „álarcot” ölt: először homokszem, aztán hazátlanul bolyongó ember, a harmadik strófában kóbor eb, a negyedik-ötödik versszakban megerőszkolt asszony, aztán az ötödikben csillaggá változik: „Balcsillagom, lobogj az éjszakában, / gyalázatunk, akár a fény, örök” (a pont hiányával is az „örök” jelentését hangsúlyozva). Az üzöttség megannyi változata, strófányi kistablói után csak ironikusan értelmezhető ez az öröklét, miként a fény jelentéssíkja is összeolvad a gyalázatával. A mozgalmasságot a fenyegető mozdulatlanság váltja fel a *Szürke felhőkben*, e szörnyű Isten-vízióban, ahol Isten ősgyík képében jelenik meg. A mozdulatlanság a helyzetváltoztató mozgások révén válik igazán fenyegetővé: a lefittyedt bőrredők, a lüktető hullótorok, a megvillanó fogor készítenek elő az elemésztlődés rettenetét: „most – már tudom hogy elemésztesz // leszek hókása sár az olvadás / bádogzajában szürke zengés // – leszek a végsőt pattanó húr / vemhed az éjszaka előtt”. Blaszfémikus iróniával zárul ez a vers is: a „vemhed” in-

kább profánul, ürülékként értelmezhető, mint ahogy a *Balcsilagzatban* gyalázattá válik a fény. Az apokaliptikus képsort egy gigantikus gyászmenet víziója teljesíti ki. A látomás személytelenségét a zárlat feloldja (a „PORUNKRA” személyragjával), a feloldás mégis a látvány totalitását erősíti: a „mi” általánosabb, mint a személytelenség, hisz egy végső, teljes pusztulás révén teremődik meg itt a közösség. Vagyis senki nem vonhatja ki magát a folyamat és a végzet érvénye alól – még a gyászmenet útja is a halálba visz: „Dérlepte sírhalmok között / szétporladt rég a gyászmenet”. Maga a *Gyászmenet* megismétli a ciklus pusztulásba vivő folyamatrajzát: a variált refrénként strofikusan visszatérő sorok szerint a gyászmenet „vakon vonul”, „némán bolyong”, „süketen áll”, „kővé meredt”, „málladozik”, végül – és már múlt időben – „szétporladt”.

A ciklus címe – *Liszt Ferenc éjszakái* – arra az értelmezésre is indíthat, hogy a ciklus egyes versei Liszt Ferenc éjszakai látálmái, lidérces látomásai. Az „álom a fikcióban” eljárása tulajdonképpen a Liszt Ferenc-szerep felvillantása kicsinyítő tükörben. Maga a Liszt Ferenc-maszk – mint minden maszk – fikció; a maszknak választott személy azonban nem fiktív, hanem egykor élt személy. Ez a kettősség jellemző az álomra is: valóság, amennyiben – biokémiai-fizikai folyamatként – valóban lejátszódik az emberi agyban, mégis fikció, hiszen az álombéli történések mégsem történnek meg, azokért felelősséget vállalni nem kell, közvetlen következményei nincsenek stb. A *kicsinyítő tükör* révén a ciklus kérdésfeltevése is kettőssé válik: a nyitóversben intonált nemzet-tematika személyes, identikus kérdéssé válik, miként Liszt Ferenc *személyében* egy egész nemzet identitástudatának problematikája is kifejeződik. Gondoljunk Liszt magyarságának kettősségeire (magyar zenész, aki nem tanult meg magyarul, idegenben ünneplik, ám ott sem érzi magát – Baka-idézettel élve – „otthonabb” stb). Ezek többé-kevésbé megfelleltethetők a múlt századi Magyarország belső és a Trianon utáni Magyarország külső megosztottságainak, vagyis annak, hogy a magyarság a XIX. században kisebbségben volt saját országhatárain belül, s került a XX. században jelentős arányban kisebbségbe – immár a határokon kívül. Magyarság és idegenség (mint magyarnak lenni és idegennek lenni), otthonlét és kitzsítotttság szorosan összefonó-

dik Liszt személyében – miként a milliós számban határain kívülre szorult, a határain belül saját magyarságával meghasonlott, illetve annak számontartásáról leszoktatott magyar nemzetben is e kettősségek kavarnak a második világháború után. Baka olyan maszakra talált és úgy tudta megformálni azt, hogy egyszerre tudott *nemzet és személyiség álarca mögé* pillantani, egyszerűen úgy fogalmazni meg közösségi és individuális kérdéseket, hogy nyilvánvalóvá tette: azok egymásból sarjadnak, egymástól elválaszthatatlanok.

2. A világteremtés mítosza

Weöres Sándor – a szerepformálás gyökeresen új változatát teremtvé meg – a *Psychével* nem egyszerűen egy szerepversciklust hozott létre. Hiteles társadalmi környezetbe helyezett egy fiktív személyt, életrajzot, életsorsot adományozott neki: egy teljes világot teremtett a fiktív figura köré. Más eszközökkel, de ugyanezt tette Kovács András Ferenc – már Baka István Yorick- és Pehotnij-versei után – a Lázáry René Sándor- és Jack Cole-versekben.

Szintén a világteremtés igényével alkotta meg Baka az eleinte műfordításként közölt versekben Sztjepan Pehotnij sajátos világát. „Sztjepan Pehotnij [...] neve fordítás és átírás, tehát egy szubjektivitással nem rendelkező személyt jelöl. Ez a játék úgy teszi sokjelentésűvé a kulturálisan és történelmileg szituált fiktív orosz költő nevére [...] és nyelvére hangolt verseket, hogy közben értelmetlenül nyilvánítja az én és a másik, a jelenlévő és a távoli, a megjelenő és a rejtett elválasztásán alapuló gondolati hagyományt, és csupán a szünet nélküli, értelmet adó és értelmet megvonó átvitel (transzláció), a másságba való át-írás érvényességét ismeri el, az olvasót pedig hasonló átolvasásra kényszeríti”¹³ –

¹³ SCHEIN Gábor: *Az individualitás viszonyai a kortárs magyar költészet néhány alkotójánál (Vázlat)*, Jelenkor, 1995/1. 37.

írja Schein Gábor a Pehotnij-versek kapcsán, s bár azzal nem értek egyet, hogy értelmetlenné tenné az én és a másik stb. elválasztásán alapuló gondolati hagyományt, e sokjelentésű alaktegmentés valóban ráírnyitlja a figyelmet a másságba való át-írás gesztusára.

Mindez azonban igaz valamelyest a Yorick-ciklusra is: nemlétét (illetve ambivalens létmódját) löbbszörös idézet volta – gondoljunk csak Kormos István *Szegény Yorickjára* – éppúgy tanúsítja, mint sajátos „státusa” Shakespeare *Hamletjében*, hiszen olyan szereplő, aki nem szerepel a személyek listáján, a darabban csak megszólíttatik, de válaszolni nem tud, hiszen (már) nem létező személy. Másfelől viszont Shakespeare óta folytonosan jelen van a szövegek világában, s így a Yorick-szerep nem csupán (részleges) kilépés (át-lépés) egy hagyományból, de közösségvállalás is a szöveghagyomány horizontjában.

Yorick is kulturálisan és történelmileg szituált figura; igaz, a megjelenő és a rejtett elválasztására ösztönöz történelmi-kulturális kódjának kettőssége: míg a Pehotnij-ciklusban szinte csak a név „visszafordítása” tartja fenn az értelmezési irány kettősséget, azaz az orosz viszonyok átfordítását magyar viszonyokra, addig a Yorick-ciklus világának „törései” szinte rákényszerítnek a visszaolvasásra. Töréseken az olyan anakronizmusokat értem, mint a svéd–dán páros használata a norvég–dán helyett, a csángó és székely nyelvre/népcsoportra való utalások. Ám „hova” is olvassuk vissza Yorick történetét? A magyarországi kommunizmus évtizedei allegóriájának tekintsük a ciklust? Vagy gondoljunk Erdélyre¹⁴ is?

Az allegorizáló olvasat ellenében hat a ciklus felütése, amelyben nem egy konkrét, időben-térben elhelyezhető tragikus-katasztrofális létállapot fogalmazódik meg, hanem az emberi lét infernális mélységeiről kapunk tudósítást. A város látomásának középpontja egy groteszkül felnagyított *hal* látványa: „kopoltyúzsalugáter”, „pikkely-cserép”, „büdös bendőbe zárva” (utalás Jónásra), „a hajnal / hal-ember-vérszaga”, „Helsingőr harcsaben-

¹⁴ Vö. N. HORVÁTH Béla: *Látkép Helsingőrből (Baka István: Farkasok órája)*, Jelenkor, 1993/10. 86.

dó”, „halbél-sikátorok”. „Az alvilág mindent elnyelő, hatalmas halként való ábrázolása”¹⁵-nak hagyománya tér vissza itt.

A *Helsingör* zárata végképp időtleníti a versben tárgyiasított tapasztalatot: „Helsingör hol a vérem / véróra csöppre csöpp / és nem múlik az éj nem / mert Helsingör örök”. „Baka írásai a *hosszú időben léteznek*, amit csak azért nem nevezhetünk történelmi-nek, mert maga az író lép ki a történelmi keretek közül – noha díszleteit használja, eseményeit érinti –, amikor a romlást egyetemessé, mitikussá és végzetesen befejezetté minősíti verseiben. Pillanataiban a nemzet, az ország pusztulása ez, egészében pedig az isteni-angyali teremtés apokalipszise.”¹⁶

Valamelyest Baka Yorick-ciklusára is igaz, amit Bényei Tamás a regény műfajáról ír mai változatai kapcsán: „az »új« világ-regény monumentalitása épp a nem-egész-elvű világ »világlása«, az összefüggésekre, hierarchiákra és bináris ellentétekre épülő világfelfogás hiányában létrejövő sajátos epikus formáció.”¹⁷ Valamelyest, mert a Yorick-ciklus nem számolja fel a hierarchiát, a bináris ellentéteket; feloldást, értelmes választást azonban nem tud kínálni: a pokol, a káosz világlása kiolthatatlan, s a teremtett alak a ciklus végére tulajdonképpen a nemlétbe hull vissza.

Kétségtelen, hogy a Sztjepan Pehotnij-ciklus az alakteremtés gesztusát tekintve radikálisabb; e radikális szerepfelfogást azonban a Yorick-ciklus készítette elő, alapozta meg, nem kevés meglepetést okozva Baka István olvasóinak a kötetbeli megjelenéskor.

Yorick álarcában

A Baka-vers karakterének határozott, mondhatni meglepő és váratlan módosulását hozták a Yorick-versek. Korábban több kriti-

¹⁵ SZŐKE Katalin: *Yorick pokla. Szerep és monológ*, Tiszalaj 1998/7. 65.

¹⁶ BALOG József: *Baka István: Farkasok órája*, Kritika, 1993/3.

¹⁷ BÉNYEI Tamás: *Honlap. Krasznahorkai László: Háború és háború*, Holmi, 1999/10. 1305.

kus kételyeit fogalmazta meg a Baka által magára rótt formai szűkösség további lehetőségeit illetően. „A stabil elemek és a körjük csoportosított mikrovilág együttes rendszere, miután nem változtatta, nem is változtathatta meg alapvetően a versek erőviszonyait, kissé egysíkúvá, sematikussá tette Baka jelenlegi költészetét”¹⁸ – írta Darvasi László a DÖBLING kapcsán. Ezzel némileg ellenkező, s az egysíkúságot a DÖBLING idején már múltként kezelő vélemény Olasz Sándoré: „Az új könyv a korábbiakhoz viszonyítva formailag kevésbé homogén. Míg a MAGDOLNA-ZÁPOR-ban jóformán valamennyi vers kötött formájú, négysoros, rímes strófákból állt, a DÖBLING verseinek legfőbb harmada emlékeztet a megszokott, régi formára. A rímtelenség vagy a rendszertelen rímelés, a váltakozó sorhosszúság, a versszakokba nem rendezett szövegek – mind-mind annak jelei, hogy Baka fölismerte az önismétlés kényszerének, a monotonitásnak a veszélyét.”¹⁹ Grezsa Ferenc is Baka költészetének felfrissüléséről beszélt a DÖBLING-ről írott kritikájában: „Baka lírikusi megújulása a tematikai tágítás és a műfaji váltogazdálkodás jegyében zajlik.”²⁰

Kétségtelen, hogy a DÖBLING alkotói-formai módosulásai nem jelentettek olyan gyökeres változást, amelyet néhány kritikus elvárt volna; Baka lírája – sok kortársától eltérően – nem tüntetett kötetről kötetre való látványos megújulással. Az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN új versei sem feltűnően, mint inkább belülről építkezve alakították át Baka István poétikáját. E finom, alig érzékelhető változásokhoz képest a Yorick-ciklus szembevetően új hangot képvisel Baka költészetében. Hangsúlyozandó azonban, mint ahogy azt Vörös István a korábbi kötetekből átemelt versekre is hivatkozva szögezi le, hogy a hangváltás „folyamatos költői önépítés eredménye”²¹.

¹⁸ DARVASI László: *Ravaszra készülő ujjak*, Szegedi Egyetem, 1985. 06. 08.

¹⁹ OLASZ, 1986, 165.

²⁰ GREZSA i. m. 83.

²¹ VÖRÖS i. m. 737.

A drámai monológ mint versforma

A *Yorick monológjai* formailag nem homogén ciklus: a jóval korábban keletkezett s itt nyitányként szereplő *Helsingőr*, valamint a ciklus két utolsó darabja szigorúan kötött, négysoros, félrímes – a *Yorick arsch poeticája* keresztrímes – strófákban íródott. A köztük elhelyezett négy monológ viszont szakaszokra nem törtelt, szeszélyesen váltakozó hosszúságú, rímtelen sorai már csak a jambikus lejtés kötöttségét őrzik. A jambus is szinte észrevétlenné válik a gyakori áthajlások következtében.

E versforma létrejötte nem független a beszédhelyzettől: a belső monológ természetét követik a váltakozó hosszúságú sorok, miként a gondolatok szeszélyes áramlását érzékelteti a központozás hiánya (ami a ciklus másik három versére is jellemző).

Szintén a monológ, a kihallgatott magánbeszéd jellegéből következik a ciklusnak az az újdonsága, amely a szabadvers megjelenésénél is fontosabb: a szabadszájúság. A nyers szókimondás ilyen fokáig még sohasem jutott Baka; esztétizált stílusa megtűrt bár a blaszfémia nyersebb változatait, de sohasem a trágárságot, a metaforizálatlan durvaságot, sem pedig az obszcenitásba hajló szexualitást.

Az élőbeszédet imitálja a drámai monológ, amennyiben „sohasem közvetlenül az olvasóhoz szól, hanem egy fiktív másik személyhez”²², mint itt Yorick Ophéliához, Fortinbrashoz, Hamlethez.

Az élőbeszédet idézi a mondatszerkesztés is: gyakoriak a közbevetések, a többszörös alárendelések, előre- és visszautalások. „A drámai monológ többnyire az élőbeszéd nyelvtanához igazodik.”²³ A gondolatok csapongó menete lényegtelenlét fűz össze lényegessel, érzékeltetve egy jellemzően kisemberi univerzumot, ahol minden mindennel összefügg, minden apróságnak megvan a maga jelentősége:

²² D. RÁCZ i. m. 17.

²³ Uo. 19.

...s az urak a hasukat fogva röhögnek mucai kiejtésesen
rengeteg aranyat kapok már vettem egy kis kertes házat
Helsingőrtől nem messze kecském van és gazdaasszonyom
az enyémnél is csángóbb tájszólással ha kimegyek mindig
friss tejet fej gyümölcsöt hoz s vacsora után lefekszik velem
de te mégis hiányzol néha Hamlet jó uram...

Mindezek eredete tehát egyrészt a belső magánbeszéd jellegében:
a szabad kitárulkozás, gáttalan önkifejezés aktusában, másrészt
Yorick szerepében ragadható meg. „A Yorick-szerep, a yoricki
perspektíva, az ironikus, önironikus és groteszk elemek [...] ré-
vén válik nyelvileg lazábbá, tragikomikusan játékossá is a cik-
lus.”²⁴

Yorick, a szent eszelős

A zabolátlan szókimondás a szerep alkatához is illeszkedik. Yorick
az udvari bolond transzfigurációja. A középkori európai kultúra
bohócánál és Arany János *Bolond Istók*jánál Baka Yorickjának
még szorosabb a kapcsolata az orosz „jurovigyij”-jel, *szent esze-
lőssel*, „akit éppen keresetlen őszintesége állít szembe az alakos-
kodó, ravaszkodó, színlelő bohóccal és színésszel. [...] A szent
eszélősrre jellemző a vallási előírásokat semmibe vevő szabad vi-
selkedés, valamint a szegénység és nincstelenség, mind testi, mind
lelki értelemben. [...] Az a hivatása, hogy szidja a világot, szem-
rehányással illesse azt. [...] A szent eszelős nevetés-kultúrájában
voltaképpen a rút emelkedik a pozitív esztétikai minőség rangjá-
ra a korai keresztény eszmény szellemében, mely szerint a testi
szépség amúgy is az ördögtől való.”²⁵ A figura eszelőssége, meg-
szállottsága a monológok áradásában fejeződik ki, s így e forma

²⁴ GÖRÖMBEI, 1996 |1993|, 225.

²⁵ SZŐKE, 1998, 68.

„közel kerül az olyan regénytípushoz, amelyben a megszállottság monológyszerűen, belülről vetítődik ki.”²⁶

A szidalmazás a *lekicsinylés*, lefokozás gesztusaival jár együtt Yorick monológjaiban. Visszájára fordul a shakespeare-i helyzet: Yorick tartja a kezében Hamlet koponyáját. Ez az a kép, amely a *Helsingör* nem leíró, hanem képszerű prólógusa, nem a történetet, hanem az időt, a kort megfestő metaforája²⁷, a pokol képeit idéző látomása²⁸ után az egész ciklusra kiható konkrét alapszituációt villant fel. A szituáció travesztív idézet, többszörösen kifordítja a Shakespeare-dráma epizódját. Már a hanyag, hányaveti ige, amellyel Hamlet koponyáját említi: „előkotrom”, előrevetíti az ezt követő, kurzívval is hangsúlyozott reflexiót: „szegény Hamlet”. Joggal említi Szőke Katalin: „Az »utolsókból« lesznek az első» reménye, erkölcsi pátosza, azt hiszem, Baka Yorickjától sem idegen”²⁹, noha itt nem annyira pátoszról, mint inkább nyílt gúnyról van szó. Annak kísérletéről, hogy a nyelv erejével semmisítse meg azt, aki valójában előbb, mint ő maga.

Az őszinteség, a nyílt szókimondás a tekintélytisztelést is semmibe veszi: „én szerettelek bár oly rosszul epigonizáltál / a tőlem hallott vicceket sütötted el a tőlem látott / grimaszokat utánoztad de milyen ügyetlenül és / milyen erőltetetten és érezhetően viszolyogva / a felvett szereptől ahogy egy profi sohasem / mert tiszteli a mesterségét mint én a királykodást / habár a lelkem legmélyén kiröhögöm de kár most / még ebbe is belemenni...”

Bármily tiszteletlenül emlékszik is Yorick a „fatökű” Hamletre, a romlás kezdetét az ő halálától számítja, Hamlethez képest Fortinbras ostoba fajankó, bugris („Hamlet igen no persze Hamlet más volt / mint ezek a svéd bugrisok”). Yorick figyelmezteti Fortinbrast, „hogy tartja azt a jogart Hamlet még a farkát / is előkelőbben fogta a piszoárban / mivelhogy nem a fal mellé járt mint a svédek”. Nyíltság, durvaság, fensőbbesség jellemzi Yorick beszédét, holott helyzete korántsem megingathatatlan: „jó Rosenstern és Guildenkrantz a két hű / svéd udvaronc S LETIL-

²⁶ D. RÁCZ i. m. 34.

²⁷ Vö. PAPP Á. K. i. m. 76.

²⁸ Vö. SZŐKE, 1998, 65.

²⁹ Uo. 69.

TANAK EGY HÉTRE”. A kurzív nevek jelentőségét maga a szerző magyarázza egy helyütt: „az összetett szavakból álló nevek elemeinek felcserélése az udvaroncok felcserélhető azonosságára utal”³⁰. A kislelkű, felcserélhető személyiségű udvaroncok is – Székely János *Caligula helytartója* című darabjából is ismerősek – csak Yorick önérzetét növelik. (Utálnak egyszersmind az egész ciklus egyik végső tapasztalatára, Hamlet és Yorick felcserélhetőségére.) Fensőbbsege – és vakmerősége – abból ered, hogy ő már mindent elveszített – Hamlet iránt is inkább a hiány fájdalom miatt oly tiszteletlen –, már nincsenek illúziói, nincs vesztenivalója; nincsen hazája, nincsen anyanyelve: „trombitanyálízű / a költészet is amely a felszabadítók / dicséretét zengi egyre több új fordulattal hogy lassan már nem is / tudom KINEK AZ ANYANYELVÉN” – hangsúlyozza verzál kiemeléssel a *Tíz év múlva*, amely a romlás még mélyebb stációit tárja fel: a pusztulás legvég-ső fokozatát Yorick saját testébe transzponálva, mintegy antropomorfizálva és „bekebelezve” érzékelteti:

Hamlet komám tíz évvel éltelek túl
de beleimben a halál lakik már
hol itt hol ott bukkan fel bújócskázik még velem
vesém herém is működik s csak nagynéha tiltakozik a májam
igaz gyakorta véreset szarok de ez nem tartozik rád

A szabadszájúság a *groteszket* akkor is fölerősíti, ha nem a végső kétségbeesés az indítéka. A *Yorick arsch poeticája* játékosságát is groteszkké teszi a vulgáris képiség, az erotika pervertált ábrázolása, a hagyományos költői műfaj, sőt a költőszerep travesztiája, kicsúfolása. (A *Yorick arsch poeticája* hangjához jó mintát találhatott Baka Jozsif Brodskij *1867* című versében, melyet ő maga fordított: „Mint bonbon, olvad egy mulatt leány a kéjben, / szuszogva édesen a férfi édenében. / Ahol kell – szőrös, ahol kell – sikos. // Az éji csend ölét a dzsungel árnya óvja, / és Juarez, ki a progresszió motorja, / a peonoknak, kiknek nem volt két pesója /

³⁰ Baka István jegyzetei = ÁRPÁS Károly–VARGA Magdolna: *Kettős tükörben. Cikkek, tanulmányok, verselemzések Baka István életművéről*, Szekszárd, 1998, 322.

se tán soha, az új puskákat osztja szét”.) Mintha Yorick önérzetének utolsó lobbanása volna e vers; torz, mint maga a kor, zülött és perverz, de a drámában a Hamlet által felidézett „végtelesen tréfás, szikrázó elmésségű fiú” verse, akinek „villámló élcei” „az egész asztalt hahotára fakasztották”³¹. Az Arsch-anus-zsopa azonos jelentésű idegen szavak játéka, „fej és fenék, a szó és szellentés felcserélésére”³² épülő kompozícióban nemegyszer él a groteszk rímelés eszközével. Többször fordul elő négy szótagos asszonánc: „merengek állva mint – egy árva fing”, „pennád a pénisz – rája én is”. Olykor ritka, keresett szavak rímelnek egymásra: „gyöngye szirmu lonc – kényes udvaronc”, „andalog – visong”, „amondó – kompót”.

Az „Anus-arcú időkben” is hű marad önmagához, a kívülálló, öntörvényű ellenzéki szerepéhez: „bár nem Damoklész kardja leng fejem / fölött csak rozsdás svéd halef azért / nem tagadom meg égi lényegem / s nem keverem össze szarral a vért.”

A kívülállás nem csupán dac, de kényszer is Yorick számára, aki egy letűnt kor maradéka, utolsó élő szemtanúja e megváltozott világban. Kívülállásának szimbóluma a púpja: nem csupán az udvari bolond „kelléke”, hanem a kiválasztottság és megbélyegzettség, a „spionná züllesztett” művész metaforája. A púpmotívum pretextusa a Baka fordította *Marina Cvetajeva*-vers, a *Roland kürtje*: „Mint egy bolond – púpjáról költve élcet –, / bús árvaságomról éppúgy beszélek” – kezdődik a vers, s így folytatódik pár sorral lejjebb: „Zsoldos hadat, a sátán légiót / dicsér, s a púpra büszke a bolond. // Így, végül, én, halálos-kimerülten, / szent hivatással: harcolni hevülten, // míg kifütyülnek s nyárspolgár nevet – / én magam – mindenkiért – mindenek // ellen! – kiállok, és hangos hívásom / küldöm az ég ürességébe vádlón.” Látható, hogy Baka nem pusztán a motívumot vette át, de Yorick jelleméhez is merített Cvetajeva *Roland*-jából. A bolond dacos, eszelős szembenállása jellemzi mindkét figurát.

A *Yorick alkonya* tulajdonképpen e szerep kiüresedéséről, a heroikus kívülállás lefokozódásáról, Yorick feleslegessé válásáról, megsemmisüléséről tudósít. Innen nézve találó Szóke Kata-

³¹ William Shakespeare *Összes Művei IV.* Budapest, 1961, 445.

³² SZÓKE, 1998, 67.

lin megállapítása: „A ciklus utolsó két darabja [...] sajátos összegezés, számvetés, melyek egyúttal megvalósítják az »ars poetica« és »exegi monumentum« típusú versek travesztiáját. Ily módon válik teljessé a küldetéses költő hagyományos figurájának elidegenítése”, a versekben lefokozódik „a XIX. századi magyar költészeti tradícióból átörökített hivatástudat, s Baka a Yorick-maszkkal ebben az elidegenítésben szinte elmegy a végsőig, a blaszfémiaig.”³⁴ Hozzáteszem, a küldetéses szerep iróniája már a figura maga is: az udvari bolondtól, szent eszelőstől mi sem áll távolabb, mint a heroikus küldetéstudat. Ám a szent eszelős szerepe éppígy felszámolódik: nem hallgat rá senki.

A „zab- s lótrágyaszagú hátsóudvar”, a „szemétdomb” a „férfiereje fogytán” háremével küszködő kakassal, az „utcakölykök serege”, a „svéd finomkodás”, az „udvarban az új francia módi”, „parfüm és csipke maitresse-ek képével díszített bilik”, a megtorlásra is rest „bürokrácia”, az „adóívek svéd terminológiája” jellemzi azt a világot, ahol az idegenként itt maradt Yorick szédelegve botorkál, ahol még a megaláztatásokat is szóltlanul tűri, hízelegni sincs kedve, viccet sem mesél. A *Yorick monológjai* a ciklus legkeserűbb, legkietlenebb, végtelenül lemondó, plasztikus-ságában is hátborzongató négy sorával zárul:

ez nem a te világod már Yorick mondom magamban
kiballagok a tengerpartra letelepszem a fővényen
és Hamlet bon mot-it mormolgom amíg leszáll az éj
s az ég falához mint spion füle félhold tapad fehéren.

Yorick figurája a lét/nemlét bináris oppozícióját testesíti meg. Az egész ciklus a *Hamlet* alaphelyzetének kifordítása, a *Hamlet* – és Hamlet – átírása a nemlétbe. Hamlet „sérfiatlanítása” is – a *Yorick monológja Hamlet koponyája felett* és az *Ophelia (Yorick második monológja)* című darabokban – ugyanennek a folyamatnak a része. A *Fortinbrastól* kezdődően azonban ez a folyamat megfordul: Hamlet mindenkihez képest különbnek, „élőbbnek” bizonyul, s a környezetével együtt halványodik el – a múlthoz képest – a jelenbeli Yorick, válik egyre inkább otthontalanabbá, idegeneb-

³⁴ Uo.

bé: „már nem is / tudom KINEK AZ ANYANYELVÉN” – zárul a *Tíz év múlva (Yorick negyedik monológja)*. Az otthontalanság, a létből való kihullás a ciklus utolsó versében válik véglegessé („ez nem a te világod már”). A záróképben mintha a letűntnek hitt világ éledne újra – mintegy helyreállítva a „rendet”, amely szerint Yorick csupán egy koponya Hamlet kezében –, s „Hamlet bon mot-it” hallgatja ki a spion félhold.

A *Hamlet* átírása illúzióknak, a rend ellen forduló claudiusi árnyék legyőzhetetlennek, illetve az ígéretesnek tűnő fortinbrasi rend megint csak erőszakosnak bizonyul. Yorick életre keltése szimbolikus halálával zárul: mint „Hamlet” árnya, vesz búcsút az olvasótól, mintha nem is lett volna más, csak Hamlet egyik énje.

Igy válik a szerep is illúzióvá, sikertelen próbálkozássá, mint azt majd a *Búcsú barátaitól* zárlata fogalmazza meg: „Búcsúzom tőletek barátaim ti / Kik elfecseggve minden titkomat / Csak egyet egyet nem mondhattatok ki / A legnagyobbat a Titoktalant.”

A Yorick-ciklus különböző előszövegek rendkívül összetett transzformációja. A szerep legalábbis keltős jelentése: a Shakespeare-dráma testtelen „figurája” és a Kormos István-i szegény Yorick egyszerre van jelen, ha nem is azonos intenzitással, a név mögött. S maga a ciklus a *Hamlet* transzformációja: egyrészt továbbbírása a shakespeare-i történetnek, másrészt hűtlen továbbírása³⁴, hiszen a dráma Hamlet–Yorick szituációját megfordítja, Yorickot mintegy feléleszti. Baka familiarizálja az előszöveg nyelvét, felforgatja a *Hamlet*ben még megingathatatlanak tűnő értékrendet, de mindezzel nem a *Hamlet*et vagy a Shakespeare-dráma morális értékét vonja kétségbe, hanem, a továbbbírásban feltáruló „anti”-világot minduntalan összemérve a hamleti világgal, a jelenként tételezett Helsingőrt, a Yoricknak jutó világot értéke-li, fokozza le. Még erősebb ez a lefokozás, ha közben, mint Yorick kajánul gyakran meg is teszi, a *végeredményben* sokkal értéke-sebbnek bizonyuló múltbéli, hamleti világon is akad gúnyolódni való.

³⁴ Genette hűtlen továbbírásnak nevezi az olyan transzformációkat, amikor a továbbírás „minden stilisztikai utánpótlástól, sőt minden ideológiai hűségétől mentes” [„...Weiterführung, die sich von jedem stilistischen Mimetismus, ja von jeder ideologischen Treue freigemacht hat.”] GENETTE, 1993, 261.

Yorick visszatérése

A *Búcsú barátaimtól* fájdalmas gesztusa előtt még visszatér Yorick két új versben: a megelőzőtségre utaló *Yorick visszatér* és a *Yorick panaszdala* címűekben.

A *Yorick visszatér* mint cím megerősíti a *Yorick monológjai* zárlatának értelmezését, miszerint Yorick a „nagyvonalú” alkotói gesztus, a feltámasztás után a nemlétbe hull vissza. A vers első sorai is erre utalnak, hisz Yorick hangját egy másik szférából, „égi monológként” halljuk:

A csillagok igen a csillagok
Az angyalok rangjelzései ott
Vannak hová felvarrta őket a
Mennyei káplár-hierarchia
De én Uram bakád én hol vagyok
S hogy közlegényként is ragyoghatok
Te tetted-é vagy én tettem magammal
Jó jó tudom sohase voltam angyal
S mégis üres faközöld váll-lapom
Szebb mint amit Te hordasz válladon

Yorick újabb átalakulásának lehetünk tanúi: az égbe jutott, s neve átíródott megteremtője nevébe, amely egyúttal köznévként, a „káplár-hierarchia” legalsó tagjának – baka – megnevezéseként is szolgál. Szigeti Lajos Sándor mutatott rá, hogy itt, az anagrammatikus önidézésen³⁴ túl, Pilinszky János *Újra József Attila* című versének továbbírásáról is szó van.³⁵ „Te: bakája a mindenségnek, / Én: kadettja valami másnak. / Odaadnám tisztí kesztyűmet / cserébe a bakaruhának” – fordítja meg a hagyományos hierarchiát Pilinszky, a tisztelet jegyében; ugyanezt teszi Baka Istennel perlekedve, blaszfémikus indulattal. Itt is a hierarchia megbolydulását figyelhetjük meg: a közlegény is ragyoghat, s váll-

³⁴ Erről lásd SZEGEDY-MASZÁK i. m. 409.

³⁵ SZIGETI L., 2000, 167.

lapja szebb, mint a hierarchia legfelsőbb tagjáé (ha szó szerint elhisszük a yoricki kérdést). A világrend felbomlására utal az is, hogy „egészebb lett a rész”, s a hierarchia végleges széthullását tematizálja a díszruha-metaphora, illetve a szóelemek szabálytalan szétszakítása³⁶:

Végül is hogy gondoltad az egész
Világot hol egészebb lett a rész
Mint kozmoszból varrt díszruhád a rend
Mit rég kihíztál és csillag patent-
Ek ezre pattan rajta szét örökkön

Yorick újabb „átváltozásának” tragédiája, hogy az égi konstelláció a földinek a tükörképe. A földi történelem is a rend fölbonlásának példatára („Egy listára került az eb s a bolha”), s Istennel szemben tisztábbnak bizonyulnak a szorgoskodók, akik – „Mit bánva Ábelt és mit bánva Káint” – szőlőt ültettek s nem csókolgatták „zsarnokuk farát”. A lélegzetvétellel időt nem hagyó barokkos szóáradat az indulat árján fokozatosan jut el a bizarr blaszfémiáig, amely visszaidézi Yorick „arsch poeticáját”, magától értetődő természetességgel kapcsolva egybe (az ötödik strófában) a tudományt (a csillagászatot) az istenkáromlással. A beszélő ön-reflexív kiszólásai csak fokozzák az istenkáromlás súlyát, a gyermekies dac azonban önironikussá is teszi a beszélő magatartását.

A vers zárlata a *Yorick monológjai* udvaroncait idézi, kiemelve, visszamenőleg is súlyozva ezáltal e motívumot: Yorick „Rosenstern és Guildencrantz” *udvaroncokkal szemben* tudja legtisztábban *önmagát* megfogalmazni:

Csak én vagyok kinek elég a púpja
S ha minden varjú azt károga voltál
Azt felelem nyugodtan félig holtan
Igazotok van udvaroncok voltam
De nem ti én én támadok fel újra.

³⁶ Vö. uo. 165.

Yorick az újra-feltámadás dacos fogadkozásával tulajdonképpen nem tesz mást, mint a nemlét ellen küzd – a *Yorick panaszdalá-*ban még egy nagymonológ erejéig.

A *Yorick panaszdala* bizonyíték Yorick újra-feltámadására – vagy inkább halál utáni képzelgés Yorick sorsának befejezéséről, a *Yorick alkonya* utáni történekekről. Szabadosabb, trágár kifejezései ellenére is kevésbé lendületes, keserűbb, lemondóbb vers, mint a *Yorick visszatér*; a testi kín feletti panaszolkodással indul („Megvallattak hogy vérzett már a seggem”), a lelki pusztulás kinyilvánításával zárul a vers: „tudom nem a testem / Világ-cel-
lában lelkem rothad el.”

A vers központi metaforája a *többszörös tükör*: a cellában a fény futkos le-föl „tükrök között mik egymást tükrözik”. A tükrök csalókák, a hierarchia megbolydult, az ellentétek összekuszálódtak: „Yorick Yorick te nem tanulsz a jóból / S lebegni látod mézben az epét / Panaszlod túl sokáig éltél olykor / Meg azt hogy szellentésnyi volt a lét / Csupán”. Yorick nem találja önmagát sem Hamlet tükreben: bár Hamlet „régén ott mereng már bronzba öntve / A díszhelyén Helsingör főterének”, az emléke nem tiszta: „Valahogy mégse szeretik a svédek / Más e világ nem oly heroikus / Sőt azt is írják legjobb ügynökének / Tartotta őt soká Claudius”; s nem találja helyét az új urak közt sem, „habár / Meghívják olykor a Hamlet- napokra / S kegydíjam épp emelték volna már”; végül nem nyújthat vigaszt számára a nép sem, amely „Émelyítön becukrozott”, „nem érdekli csak a cigánykerék”. Az „Émelyítön becukrozott” mint (alig módosított) idézet Nagy László *A föltámadás szomorúsága* című verséből egyrészt megerősíti azt az értelmezést, hogy Yorick a panaszát föltámadása után mondja el, másrészt tovább rajzolja Yorick emberi portréját is: a Yorické mellé állítja mind Nagy László, mind pedig az általa megidézett Ady Endre alakját, kérlelhetetlen morális tartását. Tovább forgatva a Nagy László-vers szavait: Yoricknak is tetszik Ady Endre ostora.

Azzal a létállapottal zárul a vers, amely – sejtelmesebb változatban – már a *Yorick alkonyában* előrevetítette árnyékát. S a lélek rothadása úgy lesz időtlenített tapasztalattá, hogy a vers egyszerre idézi József Attila versét („Megvallattak, hogy vérzett a húsunk” – kezdődik a *Lebukott*, amelyben mind a fény-, mind a

kübli-metaphora előképe megtalálható), az erkölcsi törvény kapcsán Kantot, Shakespeare *Hamlet*-jét és saját korábbi ciklusát.³⁷ Így tágul ki – s válik, kaotikus, megoldást nem kínáló volta miatt, végérvényesen szorongatóvá, elviselhetetlenül szűkké – a „világcella”, a két Yorick-ciklus alapmetaforája.

A világteremtés mítoszát illúzióknak minősítette már a *Yorick monológjai* is: a nyelv(ek) káoszában, az idegenségben, otthontalanságban a létezésnek csak paradox, mintha-formája vált lehetőségessé. A *Yorick visszatér* ezt a tapasztalatot explicite ki is mondja, szüntelen ostromozva Istent a maga teremtette világ széthullásáért. S nem másról, mint a(z egzisztenciális) világteremtés kudarcáról, illetve a teremtett világ elviselhetetlen börtön voltáról szól a *Yorick panaszdala* is. Az én magára találása nem valósulhatott meg a Yorick-maszokban; a költő újra kísérletezett, megteremtve Sztjepan Pehotnij figuráját és különvilágát.

3. Szöveghagyomány és költői hagyaték: Sztjepan Pehotnij testamentuma

A Pehotnij-versek keletkezésének ismert egy külsődlegesnek tűnő oka: a könyvkiadás helyzetének megváltozása a rendszerváltozás után, amely arra indította Bakát³⁸, hogy kitaláljon egy nem létező orosz költőt, s „lefordítsa” a verseit.³⁹ Eltekintve most a könyvkiadás – és az Európa Könyvkiadó, s ezáltal az orosz költők kiadásának – évtized eleji nehézségeitől, kiemelhető két tényező (egy külsődleges és egy poétikai) mint a ciklus keletkezésének és értelmezésének kulcsa: az egyik a rendszerváltozás, amely egy-

³⁷ Vö. FRIED i. m. 118.

³⁸ Mások is teremtettek orosz költő-figurát: ide sorolható Király László Al Nyezvanovja és Kun Árpád Anton Sztrahicsa, ám mindkettő hagyományosabb alakteremtés, hisz e figurák esetében nem jön létre olyan oda-vissza játék teremtő és teremtett lény, maszk és lírai én, orosz kód és magyar kód, lét és nemlét között, mint Baka Pehotnijánál.

³⁹ Vö. BAKA István levelével: *A Holmi postájából*, Holmi, 1991/7.

szerre jelentette a Szovjetunió és a kommunista rendszer összeomlását, tehát az orosz viszonyok jelentős megváltozását; a másik a (mű)fordítás fikciója, az az alkotói tételezés, amely a versek éléről – az első folyóiratközléseknél – mintegy háttérbe, a lap aljára utalta a szerző nevét, a Baka István „feliratot”. Ez egyrészt a szereppel való radikális azonosulást is jelentheti, mint Kovács András Ferenc Lázáry René-, Jack Cole-versei esetében. Másrészt a fordítás aktusára irányítja a figyelmet: felfogható úgy is, hogy ezek a versek oroszból magyar nyelvre és magyar kultúrából oroszba átfordított alkotások; s úgy is, hogy a fordítás (és persze a mégsem-fordítottság ténye) a két „világ” – mint szövegvilág, illetve mint kulturális és lársadalmi-politikai közeg – közötti folyamatos átjárhatóságát hangsúlyozza.

Kompozíció. Orosz körkép

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

Az *Első Füzet* öt verse közül egyedül a *Kutya* nem tartalmaz paratextuális utalást az orosz viszonyokra. Ám mind a versben ábrázolt táj „oroszos” hangulata – például a füzek –, mind a Jeszenyin-verssel létesített intertextuális kapcsolata révén szorosan ide tartozik (még ha a FARKASOK ÓRÁJA Pehotnij-ciklusából ki is maradt). A két vers hasonlóságainál jellemzőbbek a különbségek. Jeszenyin *A kutya* című verse epikus jellegű: egy kölykedző kutya szomorú története, akitől gazdája elragadja kölykeit. „S mint akinek kenyér helyett / kötődő kéz követ hajít: / hullatni kezdte lassan a hóba / szeme arany csillagait...” – szól a Képes

Géza fordította vers befejezése. Baka mintha innen folytatná a történetet: „Szabad vagy – horpaszodban már csak / A belek lán-
cát lógatod”. (Jeszenyin kutyájának „meleg hasából / habos tej
csurran édesen” – szembetűnő a különbség.) Jeszenyinnél pontos-
san megokolható a kutya tragédiája (a szabadság hiányával) – a
Baka-parafrázisban már szabad ugyan a kutya, egzisztenciájá-
ban mégis fenyegetetebb, mert fenyegetettsége kozmikus és
megindokolhatatlan: „A felhők bakancsszögek: / Rúgások csillag-
képei”. Gazdája is sokkal nagyobb hatalom (szabadsága tehát a
vers végén visszavonatik), mégpedig a világbavettség tragiku-
san értelmezett élménye: „S amint a holdon feltűnik / Eszelős,
hű tekinteted, / Mint egy nagy gazda lábait, / Végigszagolod a
fűzetet”. A Baka-vers, Jeszenyin művének tovább- és átírásaként,
az egzisztencia magára-hagyottságát fogalmazza újra. Jeszenyin
animizálta a személyiséget – Baka ezt az önmegszólító beszéd-
móddal poétikailag is kifejezi.

Ez a *Kutya* mégsem azonos teljesen a MAGDOLNA-ZÁPOR-ban ol-
vasható *Kutya* című verssel: minden kezdősor nagybetűs lett a
Pehotnij-ciklusbeli változatban, ami a ciklus többi versére is jel-
lemző sajátosság. Ez tipikusan század eleji jellegzetesség, amivel
a szöveg visszahelyeződik abba a korba, ahonnan maga Sztjepan
Pehotnij származik: Jeszenyin, Blok, Gumiljov, Ahmatova, Cve-
tajeva, Mandelstam, Hodaszevics korába, Pehotnij emlékezeté-
nek idejébe, illetve a szövegemlékezet terébe, a századelő magyar
költőire, Adyra, Kosztolányira is utalva ezzel. Mert Pehotnij is –
miként Yorick – egy letűnt világ tanúja, egyedüli túlélője.⁴⁰

S hogy ebbe a századelős orosz atmoszférába beleérezhetjük
az ezzel nagyjából analóg magyarországi 50–70-es éveket is, arra
még egy konkrét utalással szolgál a költő, amikor a FARKASOK ÓRÁJA
című kötetben egyben közölt *Sztyepan Pehotnij Versesfüzete*-cik-
lust a SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA és a TÁJKÉP FOHÁSSZAL kom-
pozíciójában kettébontja, s az *Első Füzetben* helyezi el a koráb-
ban „magyar”, azaz még Baka István név alatt közölt verseket.

⁴⁰ A korábbi versek új szövegkörnyezetbe helyezését Kálmán C. György is je-
lentős poétikai tényezőként értelmezi kritikájában. Vö. KÁLMÁN C. György:
Áthelyezések, Beszélő, 1994. 12. 15. 19.

Ezzel mintegy ráirányítja az olvasó figyelmét ezek kettős keletkezésére és kötődésére.

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

Míg a *Raszkolnyikov éjszakái* a már-már *tárgyaltalan bűnhődés* alaphelyzetét foglalja össze, addig a *Kutya a tárgyaltalan*, szűkülő *rettegés* emblematikus alkotása. Ezt árnyalja tovább a zenei ismétlésmintákat követő *Rachmaninov zongorája a hazátlanság* toposzával, s fokozza a kilátástalanság, hiábavalóság groteszkig hajtott metaforáival a *Prelűd*. Ez utóbbi, a *Szergej Rachmaninov emlékének* ajánlott vers *apokaliptikus* rémlátomássá növeli az individuum létbe vetettségének rettenetét:

S állnak pokolból fölfelé növő
Jégcsapok éjlő obeliszkjeid
Ó város éles szemfogú jövő
Sebzettje
szétnyílsz mint éjféli híd

Az *Első Füzet* záróverse a *Hodaszevics Párizsban*, Pehotnij szerepverse, azaz szerepvers a szerepversben, Pehotnij létállapotának, a fiktív létezésnek a kicsinyítő tükre. „Már elmerült az alkonat / A csatornák piszkos vizében” – kezdődött a ciklus, s egy különösen nagy hatású, a poentírozó zárlatot még inkább kieme-

ló *hypallagével*⁴¹ végződik: „Rút katlanából ránc borult a szenny. / Tedd le a tollad! Torkig ér a menny.” Rilke *Archaius Apolló-torzójának* parancsa – „Változtasd meg életed!” („Du sollst dein Leben ändern!”) – is visszájára fordul a „Tedd le a tollad!” kategorikus felszólításában. Itt már nincs menekvés, nincs változtatható- vagy tennivaló, legfeljebb várakozni lehet; a menny önnön elmentébe fordult: „fortyog, fő a förtelem”, „klozettszagú az égből”.

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

A *Hideg teremben hölgyek és urak* kíméletlen szatírája a „bolsevik művészettisztelő”-nek; a héj alatt itt is a rothadás jelei rejtőznek: „A vérszag úgy üt át a parfümön / Ahogy kötéseken a vér maga / De még belül vagyunk a bűvkörön / Még szól a drága bécsi zongora”. A zongora, amely a poénra kihegyezett zárlatban ko-

⁴¹ „A hypallage (...) egy meghatározott tárgynak (jelenségnek) tulajdonítható cselekvést egy szomszédos, más tárgyhoz kapesol, melyhez logikailag nem tartozhatik, gyakran úgy, hogy fölcseréli az okot és az okozatot...” SZŐRÉNYI-SZABÓ i. m. 125.

porsóvá lényegül át, szemléletes példajaként a bolsevik gyakorlatnak, amikor is a művészet is csak ürügy volt az erőszakra, a fenyegetettség légkörének kiterjesztésére. Nem véletlen, hogy a zongorista is sátáni attribútumot vesz fel az utolsó strófában, amelyre a végérvényesség fenyegetésével csapódik le a poén:

A zongorista frakkja fekete
Remegve várjuk mindjárt végetér
Prelúd s a kor s az élet is ha le-
Csapódik ránk a lakkozott fedél.

A vers egyik intertextusa Szilágyi Domokos *Bartók Amerikában* című versének egy részlete, amely nemcsak hasonló szatirikus hangon leplezi le az üres sznobériát, de szókincsében is Baka versének fontos előzménye – s egyben újabb példa arra, miként kapcsol össze Baka az intertextualitással különböző kultúrákat (az orosz ezúttal a magyarral), megint csak figyelmeztetve Pehotnij alakjának kettősségére, a magyar és orosz társadalom összefüggéseire, s így Pehotnij társadalombírálatának magyar vonatkozásaira: „Estélyiben-frakkban / Urak-hölgyek, hölgyek-urak, / zongoraszónál szebb / zongorafödélen a lakk, // gyémántbolygók kerüngenek, / csiribirivalcer – / – pucér füleknek szól, / veszett ez a hangszer!”

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

A *Második Füzet* körképe a *Leningrádi este* lakonikus városi „tájképével” folytatódik. A vers a DÖBLING költőjének szigorú menetű, visszafogott szenvedélyű, egyetlen alapmetaforából kibontott tájverseire emlékeztet. A *vadászat* toposza is a korai versek időszakából – a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM *Körvadászat* s a DÖBLING *A Nagy Vadász* című verséből – ismerős. Ám már az ironikussá teszi az autotextuális vadászat-toposzt, hogy a város válik a terévé. Olyan tér ez, ahol a vadászat – abszurdítás. Épp olyan abszurdítás, mint a bolsevikok művészettisztelete – „Kultúrát hoznak újal persze ők / Lesz benne Hej bunkócska és Chopin” –, vagy mint a „kenő- / Olaj szagától kótyagos fehérnép”. A kifordított világ ironikus „plakátja” a bolsevik ereklyét rántja le a rothadó állattetem szférájába: „Egy égi száj jelmondatot böfög: // Lenin-ikonosztáz a tér fölött.” A megváltatlanság, megváltatlanság világa ez: „S az utcák orrlikát átjárja a / Felhő-pelenkák angyalhúgyszaga.” A transzcendens szféra egyik jellegzetes bakai képviselője, az angyal is csak „úgy jelenhet meg – logikusan –, mint utalás valami másra, valami itt létezzetetlenre”⁴².

A *végtelen tágasság tere*, a tenger több lefokozó metamorfózison is átesik *A tengerhez* írott versben. Hagyományos értelmezését – a tenger „a határoosság negációja”⁴³ az orosz irodalomban – önnön ellentétébe fordítva, groteszk viszonyításokkal írja át. A „rángógörccsök végtelenje” – Marina Cvetajeva *Fák* című verséből kölcsönzött motívum – a harmadik strófában már csupán a „Kongresszusok küldöttei” által összefröcsögött nyáltenger, amely fölött – újabb emblematiszta összefoglalása a bolsevizmus erőszakos levegőjének – „Sirályok örködnek”, a tenger köztudottan leg-agresszívebb, kegyetlen madarai: „Iljics dús szemöldökei”. A negyedik és ötödik strófában a dísztribünt köszöntő felvonulók hullámzó árja a tenger, az örök rabság tere, ahonnan az álom sem nyújt szabadulást: „Ó, szovjet népek tengere, belőled / Vízcseppként párolognék el, de menten / Határór jön kutyaival, s visszazökkent / Álmomból, elkérve a dokumentem.” Poétikai bravúr,

⁴² SZIGETI L., 2000, 153.

⁴³ FABULYA Andrea: *A szigetekre szánon. Baka István: Sztjepan Pehotnij testamentuma*, Tiszatáj, 1994/10. 77.

ahogy a „valahonnan elpárologni” = „titkon elmenekülni” argóját a fizikai párologással összeköti.

Az álmodozás szálát viszi tovább *A szigetekre szánon* édes-búsan elvágyódó szonettje, amely a röghöz kötött valóság és a beteljesíthetetlen álomvilág váltogatásával tulajdonképpen az utóbbit semmisíti meg: „Tudod, nem ülhetsz cifra szánra, s én sem, / Hát zötykölődsz a trolibuszúléson, / Ahol körülvesz romlottan a csóiszag.” A vers itt névtelenül maradt megszólítottja az *In modo d'una marcia* című darabban – s majd az *Alászállás a moszkvai metróba* és az *Álmatlanság* soraiban – nevezetik meg. Mása a „földi (szinte: pánerotikus)” szerelem megtestesítője, szemben a „Das ewig Weibliche” égi, „isteni”⁴⁴ jellegével. Ám a földi szerelemnek is az elérhetetlenség, a beteljesíthetlenség a legfőbb attribútuma: „A vonat kifutott s vele Mása. / A Vörös Nyíl, a moszkvai gyors / Hazavitte, – hisz ott a lakása.” A magány, a beteljesületlenség, az elveszettség létállapotát a vers ritmusa ironizálja: a keresztrímes 9-es, 8-as anapestusok⁴⁵ keltette táncritmus kontrasztot képez a lírai én lemondó kijelentéseivel (melyekben persze szintén ott bujkál az önirónia): „Ez a sors – motyogom –, ez a sors!”, „Ez a kvintet olyan csudaszép, / Hogy a könny a pohárba lecsurran: / Be gyalázatos-édes a lét!” Nemcsak a vers remekbeszabott (az orosz verselésre oly jellemző) anapestusai ironizálják a beszélő fájdalmát, de az induló mint a kommunista rendszer egyik mindennapos koptatott kelléke, tehát ritmus és (zenei) műfaj egyszerre parodizálja az ábrázolt világot. A Baka érett költészetében egyre bővülő szókincs: az alsóbb köznyelvi rétegek használata is a *paródia* eszköze itt; Mása elérhetetlenségét emeli ki ellenpontja, „a kasszai szotyka”, aki sosem tudta, „mi a nő”, s parodikus, ahogy az újságok szóvirágos, unalmas és hazug híradását a politikusok alságos szertartásairól „köznyelvre” fordítja a lírai én: „Csak üres fecsegés, csupa rút // Pofa áll a tribúnön, / Mig alattuk özönlik a tank / S a rakéta”.

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

⁴⁴ Vö. FRIED i. m. 96.

⁴⁵ Nem daktilusokról van szó, mint azt Fried István írja tanulmányában, vö. uo.

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

És bent a függöny mint kötés min át-
Ütött a vér homálylik bíboran
Elfedve még az új tragédiát
Mely végkifejlete felé rohan

A nagy finálét melyben színrelép
S magába mint verembe hull a nép

Az első két füzet forgószínpadszerű jelenetezéséhez képest a *Harmadik Füzet* versei többségükben személyesebbek. Csupa drámai monológot hallhatunk, amelyben egy fiktív, többnyire közelebb-ről meg nem határozott hallgatósághoz szól Sztjepan Pehotnij költő és csavargó. Tovább gazdagodik azonban az „orosz (szovjet) körkép” is, mind referenciális, mind transztextuális síkon, azaz mind a közvetlen tárgyi-társadalmi valóság, mind a szövegközi kapcsolatok tekintetében. Leningrád már mint Szentpétervár jelenik meg. Ez fölveti azt a kérdést is, mennyi idő telt el az előző versek ideje óta, pontosabban hogy a rendszerváltás után vagyunk-e – amikor Leningrád már visszakapta a régi nevét. Az *Oroszország asszonyaihoz* című vers már elárulta a lírai én pozícióját: „Vakon bolyongunk hetven éve”. Az egész ciklus „narrá-

ciója” retrospektív tehát, mint ezt a *Szentpéterváron újra* meg is erősíti: „Szentpéterváron újra hát megértem / Mondtam magamban hogy Lenin ledől / Szél fúttá el és visszahozta Péter / Lázálmaim a Finn-öböl felől”. Pehotnij tehát a kollektív emlékezet megtestesítője, afféle XX. század végi krónikás, aki végigélte az egész századot, akinek a tudatán szinte „átzuhan” az orosz történelem. Baka-Pehotnij nagyon jól tudja, hogy „a történelem nem más, mint a történelemből kiszorított egyedi sorsok együttese. Pehotnij nem alakítója [...] a történelemnek, hanem elszenvedője, mégis, az ő tudatában, [...] az ő *megfogalmazásában* játszódik le a történelem, amelynek figurái: az általa rendezett maszkabál szereplői.”⁴⁶ A beszélő alakján átszűrött történelmi emlékezet óhatatlanul töredékes, szelektív (noha egészen gazdag „szókincstár” volna összeállítható a jellemzően orosz „atmoszférájú” kifejezésekből, mint vodka, Hej bunkócska, bolsevik, Bocskarjova-osztag, cár, szán, Vörös Nyíl, Pravda, GUM, Mauzóleum, borscs, scsí, urka, Matrjoska, Auróra, Balti pályaudvar, láger stb. – s a személyneveket itt számba se vettem). Az *Első Füzet*hez képest – amely amolyan prelűdje az egész ciklusnak – a második és harmadik rész versei az orosz történelem tablójához erősebb színekkel járulnak hozzá. Fontos észrevétel, hogy a *Harmadik Füzet*ben „a múlt orosz kultúrája [...] már nem csak az áldozat szerepében, az erőszaktétel objektumaként van jelen, hanem mint ellenerő az általános pusztulás és elvadulás folyamatával szemben.”⁴⁷ Ugyanakkor az utolsó füzet jóval személyesebb jellegű, mint a megelőzőek; a történelmi tablót mintegy háttérbe is szorítja Sztjepan Pehotnij sorsköltészete.

⁴⁶ Uo. 106.

⁴⁷ GUSZEV, Jurij: *Baka István: Sztjepan Pehotnij testamentuma*, Tiszatáj, 1999/9. 118.

Sorsköltészet: Sztyepan Pehotnij, a csavargó

Pehotnij megteremtésével Baka István egyszerre próbált meg kilépni a sorsából, illetve formát adni e sorsnak – sorson érte minden személyes és nem személyes meghatározottságot, betegségeket és szerelmeket, nyelvet és hazát. Baka – Pehotnij maszkjában – „a hazai kultúra védte bensőségességéből” lép át „a világkultúra terére”⁴⁶, egy olyan szövegtérbe, amely hangsúlyos ön-reflexivitása mellett is sorsköltészté tudja avatni a szövegek szövedékét, a Pehotnij-ciklust, s úgy tud beszélni sorsról, emberi kiszolgáltatottságról, magányról és szerelemről, hogy egyszerűen *beavatja* az olvasót a világkultúra végtelen hagyományába.

Mindez azt is jelenti, hogy önmeghatározását, önértését Pehotnij csak a transztextualitás révén érzi megoszthatónak, közölhetőnek. Úgy helyezi el magát a szövegtérben, hogy miközben mindig látható marad, ritkán lép elő a háttérből. Baka mintegy „applikálta” Pehotnij alakját az orosz irodalomtörténetbe, *kibővítve*⁴⁹ azt Pehotnij verseivel.

Pehotnij a kiszolgáltatottságát, otlhontalan-hazátlan voltát az orosz kultúra múltja iránt érzett nosztalgiával véli gyógyíthatni:

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

A zöld szalonban tea gőze terjeng
Szivarfüstfelhőn puttó könyököl
Előszobából sárcipőt levetve
Blok lép be és a kerevetre dől

Hodaszevics heringgel a kezében
Csúszkál a járdán Puskinról motyog

⁴⁶ FRIED i. m. 83.

⁴⁹ Értem ezt itt a genette-i értelemben is, vö. GENETTE, 1993, 353.

A század eleji orosz költészet színe-java jelenik meg ebben az álomban – olyan szerzők, akik a hivatalos irodalomtörténetből hiányoztak ez idáig⁵⁰, most azonban egyetlen szobában gyűlnek össze, otthonosan elhelyezkedve, láthatólag idilli, a pufók angyalka által óvott környezetben. Egyedül Hodaszevics nem érkezett még meg, de vélhetőleg ő is ide tart; akárcsak Pehotnij, aki – korábbi strófákból tudjuk – az utcán botorkálva („Leszállt a köd nem látam merre járok”) szintén Puskinról motyogott: „Vacogtatott a téli éj az utcán / Puskin vagy rendőr sziluettje nem / Suhant át tévelyegtem”. Felfogható ez úgy is, hogy – mint az első rész záróversében – itt is Hodaszevics szerepébe bújik bele Sztjepan Pehotnij – hacsak egy röpke álom erejéig is, amelyben „szembesül azzal a lehúzó »valósággal«, amelyben »megindulnak Kronstadt felé a jégen / Végső rohamra a bolsevikok»⁵¹, s nem csak az idilli vízió foszlik szerte, de az utcán fagyoskodó Pehotnij álma is:

Ez volt az álom amit rám bocsátott
A fagy amíg a járdaperemen
Csücsültem ám megleltek a barátok
És hazavittek még elevenen

Az álomból való kikökkentés témáját ismétli meg a *Második Füzetből*, *A tengerhez* zárlatának pozitív ellenpontjaként: itt a barátok ébresztik öntudatára és készítetik, hogy *magához* térjen – ott az erőszakot képviselő hatalom *kényszeríti* törvényes „önmeghatározásra”, „önigazolásra”: „Határőr jön kutyával, s visszazökken / Álomból, elkérve a dokumentem.” Am mielőtt azt hinnénk, hogy Pehotnij, megszabadulván (a társadalmi változások következtében) az erőszak fenyegetéseitől, rátalált az élet új, valóban idilli, boldog terére, érdemes a vers első strófáit újraolvasnunk. A nyomor más, fizikai szférájáról tudósít Pehotnij ironikus tárgyilagossággal: „nem jut nekem mára / Se több tütü de kaphatok tetül”. A 7–10. strófák látomásos jelenetézéssel festik az éhség és a hiábavaló önkeresés poklában vergődő én kínjait,

⁵⁰ Vö. SZIGETI L., 2000, 155.

⁵¹ Uo.

önironikus szójátékokkal, az Úrral való közvetlen fecsegés blaszfémiajával leplezve a megértés, részvét, otthon utáni vágyakozás hangjait. A „Kondér-korom korom kora” szuggesztív, alliterációval nyomósított homonímiás szójátéka Weöres Sándor *Gigantopolis* című versének egy sorára játszik rá: „A kormos korszak városára / hullong fekete hó”. Az Isten étkeként vergődő, kulináris-vegetatív létéből szabadulni nem tudó személyiség azt a dacos tartását is elveszítette, ami a vers egyik előszövegeként olvasható Mandelstam-versben még jellemzi a beszélőt: „Ez a farkasölő eb-éra letepert, / de vérem szerint farkas nem vagyok, / gyűrj inkább engem a szibériai sztyepp / kabátujjába, mint egy sityakot, – / hogy gyáva korcsokat s szennyet ne lássak én, / s keréketört és véres csontokat...”⁵²

Kicsoda végül is Sztyepan Pehotnij? A kérdésre aligha adható egyértelmű válasz. A *Sztyepan Pehotnij testamentuma* kulturális-irodalomtörténeti gazdagságához mérten igaz, hogy „Sztyepan Pehotnij orosz költő személyes története viszonylag csekély”. Elképzelhető, hogy „ez a nemző-alteregővel való iker-viszony”⁵³ következménye: a nagyfokú egyedítés elhomályosította volna az alteregőjellegét.

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

Rokonnak érzi magát *Raszkolnyikov*val, a lázadó, istenkísértő – és végül szibériai kényszermunkára ítélt, tehát a társadalom peremére száműzött – intellektussal. Sorsa rokon a száműzött Hodaszevicsével, és az ugyancsak száműzött Rachmaninovéval:

⁵² Oszip Mandelstam: *Dicsőség-harsogó jövendő századok* – Baka István ford.

⁵³ BUDAI Katalin: „*e vers megírja azt, aki e verset írja*” (Baka István: *Sztyepan Pehotnij testamentuma*), Jelenkor, 1995/3. 277.

„Hófűt a sík a zongorád / Kereshetsz rajta új hazát” (*Rachmaninov zongorája*). Miként Rachmaninov – kit így szólít meg: „Te zongorádba száműzött” –, Pehotnij is a művészetébe menekülő, a *költészetbe száműzött költő*⁵⁴, a „korom kora” szerencsétlen áldozata, a *társadalom kisémmizettje*. Csavargó a lét peremén. Az itálban keres vigaszt nyomorúságára, mint Gumiljov *Részeg dervisének* főhőse: „Cipruságról csalogány szól, tó fölött a hold ragyog. / Kő sötétlik, kő fehérlik – mért is ittam annyi bort? / [...] Nem ma, tegnap sem gyűlöltem én meg a pohárnokot. / Részeg is már reggel óta nem ma, nem tegnap vagyok. / [...] Rossz odúk lakója lettem, korhely és koldusszegény.”⁵⁵ Mandelstam *Voronyezs, 1937* című versének lírai énje is mintául szolgálhatott Pehotnijhoz: „Támolygok, zárt kapuktól részeg lázban, / vonítva kérlelek lakatot és reteszt. // A sikátorok ugató harisnyák. / Az utcák dülöngélő fészerek. / Sötét sarkokon ácsorgó borisszák / lapulnak és előözönlnek. // Gödörben élek, szakállas sötétben, / csúszkálva a jeges csaphoz megyek. / Fuldokolva, fagyott levegő az étkem. / Hideglelős varjak keringenek.”⁵⁶ Andrej Belij *Külvárosában* suhannak hozzá hasonló alakok: „Ünnep volt: részegek / kurjongattak hangosan. / Az utcán, házszegleteket /kerülve, csavargó suhant.”⁵⁷ A Baka által fordított orosz zsványdalok motívumai, e dacos-tréfás énekek hangütése is vissza-visszatér Pehotnij verseiben: „A lelki békémnek, mit mondjak, vége lett, / A halefet mindjárt beléje mártsam? / De öntudatra oktattak a légerek, / S még torkon sem ragadtam toleránsan” (*A pályaudvar – tiszta kupleráj...*⁵⁸).

Kétségkívül hatalmas műveltsége, korhely életmódja Pehotnijt a századelő orosz költőivel rokonítja; olykor maró gúnya (például *Immanuel Kant*), szarkasztikus humora a zsványdalok szerzőire emlékeztet. Lelki alkatahoz „közel áll a már-már szemérmetlen érzelmesség és a kétségbeesett racionalitás vegyítése, a szomorú

⁵⁴ Vö. FRIED i. m. 85.

⁵⁵ Baka Istán fordítása.

⁵⁶ Rab Zsuzsa fordítása.

⁵⁷ Baka István fordítása.

⁵⁸ Délmagyarország, 1991. szept. 12. 7.

patriotizmus és a kajánkodó nemzeti önutálat egyidejű képviselete⁷⁹.

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

Mindennapjait közelebbről a *Harmadik Füzet* verseiből ismerhetjük meg. A *Szentpéterváron újra* című vers legalább az álom szintjén megvalósíthatónak mutatja az otthonratalálást, a megérkezést; a *Társbérleti éj* végképp széteszlatja ezt az illúziót a mindennapi létezés – és „lakozás” – nyomorát sűrű színekkel ábrázolva. Már a társbérlet groteszk ábrázolása is Bulgakov *Mester és Margaritájára* emlékeztet, és az egyik társbérlet, Annuska valóban Bulgakov-regényszereplő: ő indítja el – amolyan *action gratuit* – ügyetlenségével az események végzetes folyamát; ám Pehotnij versében ez is csak az álom síkján történhet meg: mindent a fásult tétlenség, kétségbeesett mozdulatlanság jellemez, a társbérlet valójában börtön, ahonnan nincs szabadulás, mint a következő vers megszólítottjának, Immanuel Kantnak sincs Kalinyingrádból. A *Hodaszevics Párizsban* zárlatát („E korszak semmitől sem ózdkodik. / Rút katlanából ránk borult a szenny”) idézi az egyik társbérlet, Ivanov esete, amelyben a közügyekből való száműzöttség nyilvánul meg groteszk iróniával, a testi szükséglet banalitását kapcsolva össze a be-nem-avatottság tragédiájával:

Ha éjszaka vizezhetnékje lámad
Ivanovnak, s a klozettra kimegy,
Orra bukik, s nem sejtí, hogy a század
Sötétlő sírja nyílt előtte meg.

A *Szentpéterváron újra* kulináris-vegetatív képviségét is továbbviszi e vers, a zárlatban összekötve a *Kutya* kiszolgáltatottságot és hűségét egyszerre jelentő motívumával:

⁷⁹ KÁLMÁN C. i. m. 20.

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

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

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

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

Mégis szorongtam s úgy gyötört a bú
Hogy én is az Escorialba vágylam

A szerepek megsokszorozása (Saljapin mint Fülöp király, Pehotnij mint Saljapin) önironikus utalás a Baka-Pehotnij-kettősségre. (Nem elégszik meg azonban ennyivel: az „Így hát ki nyerte meg ma is vitás / Apák s fiúk között a régi harcot” sorok egyértelműen utalnak Turgenyev: *Apák és fiúk* című regényére, tovább fokozva a szerepek és idézetek által keltett feszültségteli játékot.) Az egybecsúsztatott idősíkok poétikailag is érzékeltetik azt a már-

már irracionális, paranoiás félelmet – megérte, hogy „Lenin ledől”, mégsem szűnik a rettegése –, amely Pehotnijt tölti el:

Mint Saljapin a félbeszakított
Don Carlosról mentem haza lopódzva
Ágyú se szólt Maxim se kattogott
Éreztem mégis üthet még az óra

S ránk villan újra Iljics fogsora
A jövődő-protézis Auróra

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

A Pehotnij-versek egyik legjobb darabja a számtalan szöveg-előzményt magába olvasztó *Álmatlanság*. A század orosz költői közül Cvetajeva, Tarkovszkij és Mandelstam is írt ilyen címmel verset. Ily módon – akárcsak *A tengerhez* című versben – Baka bekapcsolja Pehotnijt a század orosz költészetének áramába.⁶⁰ A Pehotnij-vers első része újraírja a Tarkovszkij-versben nyugtalan anapesztusokkal aláfestett alaphelyzetet: „Aludnál. / S vergődsz csak a fekhelyeden, / Nem tudsz elaludni – / nem ad már / Nyugodalmat az éjszaka sem” – végződik a Baka fordította Tarkovszkij-vers, s így kezdődik Pehotnijé:

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

⁶⁰ Az akmeisták – és az őket követő nemzedékek – költészete az egymást idéző szövegbetétek sűrű hálózatából építkezik. Vö. LACIIMANN, Renate-SCHAHADAT, Schamma: *Intertextualität* = (Hg. H. BRACKERT–J. STÜCKRATH:) *Literaturwissenschaft*, rowohlt, Hamburg, 1995, 679.

Baka érdekesebbé teszi a Tarkovszkijnál sima szövegfelületet; Prousttal megint a kultúra terébe kapcsol be, s rögtön ironizál is, a nyugtalan fészkelődést kötve össze a prousti emlékfelidézéssel. Később is a kettős képzetek játékával teszi ironikussá a Tarkovszkijnál melankolikus szituációt. „Csapból víz csöpörész valahol” – olvashatjuk Tarkovszkijnál. Ez a motívum más szerkezetben tér vissza főszövegünk első részének zárlatában:

Csupán a csapvíz kémiai násza
A tiszta szesszel más nem érdekel

A vers első része maximálisan kiaknázza az önsajnálát és az ironikus önreflexió kettősségében rejlő lehetőséget. A második rész – amely alkoholmámoros vízióként, de az első részben emlegetett készülő versként is értelmezhető – Brodskij *Álmatlanságának* újraírása. Brodskij egy sorából („Tengert, Homéroszt – mindent csak a szerelem mozgat”) nő ki Baka egyik legszebb erotikus allegóriája:

Híába húzom össze úgy magam
Hogy ki ne lógjon takaróm alól a
Hiányod rég egy másvilági tóba
Merültél s úszkálsz benne boldogan

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

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

A partra vetett hal halállal fenyegető létállapotává minősül – metaforikusan – az ágyhoz kötöttség helyzete, amely a Pehotnij számára adott tér további szűkülését jelenti: a *Szentpéterváron újra* által tematizált csavargás után először a társbérlet börtöné-

be, az *Immanuel Kant* tanúsága szerint a szabad gondolkodás igénye miatt szellemi rabságba (a mának „Bölcselme börtön-filozófia”), az *Álmatlanságban* pedig a társtalan magány és végső bezártság állapotába vettetik a lírai én.

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

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

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

Sztyepan Pehotnij hagyatéka

A feltételes kötőszó elodázó gesztusával kezdődik a két utolsó vers: a *Testamentum* és az azt megelőző mű, az „Ady Endrének minden egész eltörött látomását [...], az éjszakai kocsit és Rilke VIII. duinói elégiáját”⁶¹ idéző vers: *Ha minden széthull*. Ez az egyetlen, szélesen hömpölygő mellékmondatból álló mű valóban „rendkívül jelentősnek minősíthető, hiszen nemcsak a Pehotnij-

⁶¹ FRIED i. m. 99.

ciklus létrejöttét megvilágító gondolatokat sugároz, hanem a kötet egészének [...] megközelítéséhez is hozzásegíthet”⁶².

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

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

A külső és belső világ metaforikus összemosódását Baka – ars poeticájához híven – következetesen végigviszi, ragaszkodva a képi világ logikus egységéhez, koherenciájához. Az allegória mérnöki megformáltságának paradoxona, hogy az Én nem talál(hat)ja a kulcsot a világ megértéséhez: „a hazába, az otthonba nem jutha-

⁶² Uo. 98.

tás a csődöt mondó nyelvi közlés-megértés aktusában válik teljessé”⁶³. A kommunikáció csődje a széthullás végső stációja: innen már csak a halálba vezet a költő számára út. A kulcs és lakat erotikus sugallatú motívuma a szerelmi kapcsolat csődjét is jelenti; e ponton kapcsolódik össze halál és nász, „az Idő / Combjai közt” kalimpáló lírai én képében; itt válik egyszerre kozmikus – a sikátor-toposzban pedig, ellentétes módon, kisszerűvé és jelentéktelenné a halál:

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

A halál elkerülése persze csak a széthullás állapotának, a szenvedés idejének meghosszabbítása, hisz „Pehotnij alvilágának nőnemű öre, a házfelügyelőnő *más nyelven beszél*”⁶⁴, azaz éppúgy útjában van a kommunikációnak, a megértésnek: ha megmenti is Pehotnijt a haláltól, ezen túl nem tud érte tenni semmit, azaz segítségével további gyötrődésre ítéli. S a száműzött, aki nem lel hazára, de még csak otthonra sem talál, megírja végrendeletét.

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

A vers felütése („Ha meghalok...”), mint Fried István is rámutatott⁶⁵, Tarasz Sevcsenko ukrán költő nemzeti himnuszá lett versét, a *Végrendeletet* idézi:

⁶³ Uo. 99.

⁶⁴ Uo. 101.

⁶⁵ Vö. uo. 104.

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

(Csorba Győző ford.)

A paratextus folytán tehát a hazaszeretet gesztusa is textualizálódik Pehotnij versében – az utolsó előtti versszak utal is erre:

Burok-koporsó rejtsen embrióként!
Gyökér-köldökszinór köt össze itt
A Föld-Anyával, – szívom majd a hólét:
Vérét az Utolsó Ítéletig.

Ám nem csak Sevcsenko, Kosztolányi *Könyörgés az ittmaradókhoz* című verskezdeté is azonos szerkezetű: „Ha meghalok majd, mélyre ássatok, / gyarló valómban meg ne lássatok, / ködként inogjon eltűnt társatok / s nekem, szegénynek, megbocsássatok”. A Kosztolányi-mű révén, intertextuálisan, az ittmaradókhoz intézett *könyörgés* műfaja is a *Testamentumba* íródik.

Szintén fontos pretextus⁶⁶ *Juhász Gyula* verse, a *Testamentom*: Baka innen vette a kísértés motívumát, újraírva azt saját értelmezése kívánalmi szerint: „Ó, én senkit se háborítanék, / Szelíd kísértet volnék én nagyon...” – olvashatjuk Juhász Gyulánál. Pehotnij öniróniája még keserűbb: „Ha feljőnnék kísérteni siromból / (Csak levegőzni, mert nyomaszt a föld)”.

A halál utáni állapotot oly szkeptikus-ironikus nyugalommal, a halál utáni élet lehetőségének fölillantása nélkül képzei el, pusztán a környező természetbe helyezve magát, hogy óhatatlanul szoros kapcsolatot érez az olvasó Zrínyi Miklós *Befed ez a kék ég...* kezdetű négy sorosával is: „Befed ez a kék ég, ha nem fed koporsó, / Órák tisztességes csak légyen utolsó. / Akár farkas,

⁶⁶ Vö. uo.

akár emésszen meg holló: / Mindenütt felyül ég, a föld leszen alsó.”

A kísérteni feljövő halott előtt megelevenedik a XX. századi történelem minden pokla. Szinte haláltáncot jár(na) előtte a meggyilkoltak és megalázottak serege. Ez nem csupán a pétervári temetkezés elutasításának indoka, hanem afféle halál előtti vízió, a már beavatottak földöntúli eredetű éleslátása.

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

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

A zárlat Baudelaire-re is rájátszik⁶⁷: „Ég küld-e vagy pokol, mindegy, minek is kérdem?” (*Himnusz a Szépséghez*); „örvénybe szállani, mindegy: Pokolba, Égbe, / csak az Ismeretlen ölen várjon az Új!” (*Az utazás* – Tóth Árpád fordításai).

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

4. Búcsú barátaimtól

Fokozatosan, a ciklusépítkezés több változatát kipróbálva talált rá Baka István a Yorick- és Pehotnij-ciklus sajátos szerepformálására. Míg kurucversei egyenetlen színvonaluk miatt nem válhattak igazi szerepversciklussá, addig Vörösmarty-versei a részben párhuzamosan formálódó egyéb szerepversciklusok: az Ady-

⁶⁷ Vö. uo. 105.

hagyományra rájátszó *Háborús téli éjszaka*, a nagy Széchenyi-vers, a *Döbling*, részben pedig a később összeálló *Liszt Ferenc éjszakái* című ciklus hasonló jellege és tematikája miatt maradtak különálló darabok. Ezek a korai szerepversek is sejtetik, hogy Baka a kezdetektől ciklusokban gondolkozott; ám eleinte nem talált rá legsajátabb hangjára, ez magyarázza több korai cikluskezdemény elsorvadását, illetve áthelyeződését (az említettekén kívül a Mahler-versek, Rachmaninov-versek tartoznak ide).

A Yorick- és Pehotnij-ciklusok fő jellemzője a kulturális hagyományrendszerek, pontosabban két kultúrkör egymásra másolása, illetve a szerep identitásának többszörös elbizonytalanítása. E két ciklus közül a *Sztyepan Pehotnij testamentuma* írja át radikálisabban a kortárs líra szerepfelfogását, noha a *Yorick monológjai* is szétszórja az értelmezés lehetséges irányait. Mindkét ciklus elválaszthatatlan irodalmi előzményeitől, a századelő Ady-féle szerepértelmezésétől, Kosztolányi *Esti Kornél* alteregójától és Weöres Sándor *Psychéjétől*.

A *fikcionáltság* szempontjából a *Psyché*hez hasonlítható mindkét ciklus: a „nem létezett, de létezhetett volna” kitétele Yorickra is, Pehotnijra is igaz; akár *Psyché* alakját, őket is olyan teremtett alakoknak tekinthetjük, akik egész társadalmi és irodalmi, szociológiai és szövegkörnyezetük alapján „*reális*” létezők: pontosan illeszkednek abba az adott világba, amely az ő értelmezésük, az ő elméjük szűrőjén át válik teremtett világgá. Aminthogy Baka itt a *Psyché*hez is visszanyúl, úgy különbözik általános szerepfelfogása Weöres (más verseiben megnyilvánuló) próteuszi alkatától, hisz a jellemző Weöres-vers a „lírai hőst nem az individuális emberre alapozza, fontosabbnak érzi az ősi emberi tulajdonságokat, a közös vonásokat, mint az elütőket, s nem csinál ügyet belőle, hasonlít-e valakire vagy nem”⁶⁸. Baka inkább Adyhoz nyúl vissza szerepformálásában: az Ady-versek „a szerepek szemantikai szintjén nem próbálták egységes egészzé szervezni a vers-személyiség ellentétes sokféleségét. Sőt azt hangsúlyozták, hogy egyszer ilyennek mutatkozik, máskor pedig másnak. Mindig avval azonos, akinek éppen láttatja magát. A század későbbi évtizedeiben feltűntek költők, akik a próteuszi, plurális »én« kifejezésére külön-

⁶⁸ Bata Imrétől idézi: KENYERES, 1983, 255.

féle nyelveken szólalnak meg, a portugál Fernando Pessoa és nálunk Weöres Sándor. Ady verseit azonos lélegzetvétel alakította, de a nyelv és ritmus belső azonosságán is áttört a vers-én, a »Magam« újra és újra más- és másképp tételezése s e sokféleségből adódó versalkotó szabadság.”⁶⁹

A Yorick- és Pehotnij-versek a világteremtés mítoszáét idézik azáltal, hogy itt nem a maszk felvételéről, nem szerepjátékról, hanem *teremtésről* van szó: a költő különböző előszövegekből hoz létre (hipertextuálisan), illetve önmagából, saját tudatából alkot (részben autotextuálisan) önálló figurát saját sorssal, élettörténettel és életművel. E ciklusok külön értéke a tematikai gazdagsággal egyszerre érvényesülő szemléleti-poétikai egységesség.

A költő által teremtett lényeknek lehetővé válik közvetlen megszólításuk és létük megszüntetése is. A *Yorick visszatér* című ciklus záróverse a *Búcsú barátaimtól*. Baka István, megszólítva teremtett figuráit, elbúcsúzik tőlük, s elbocsátva az irodalom terénumból, magukra hagyja őket.

A búcsú visszafojtott fájdalma mindvégig ott bujkál a sorok között. Az első sor a két megszólítottat – „Yorick Pehotnij” – az alliteráció révén is egymás testvérévé avatja: „fogadott fivérek”. Összetartozásukat a második sor is erősíti, s itt az állítmányban: „elballagtok” és az állapot- és módhatározóban: „egymást támogatva”, ott rejlik a búcsú fájdalma. E két sor párhuzamát – az összetartozás kifejezését – ellentétesen ismétli a következő két sor párhuzama, az elválás, a szétválasztás gesztusa: „Egyik Helsingör esti kék kódébe / Másik a pétervári alkonyatba”. Továbbra is erőfeszítésébe kerül a lírai ének, hogy úrrá legyen fájdalmán; előbb ironikus játékosságba oldja a szenvedés hangját:

Mindegy a varju egy nyelven beszél
Mindenhol épp csak Dániában raccsol
Oroszthonban meg lágy l-ekkel él
Kál kál ha udvarolgat s nem parancsol

A harmadik versszakban egy groteszk metaforával, a közönségesség álcájával leplezi elvágyódását, az első jégcsap cseppjeit

⁶⁹ KENYERES, 1998, 65.

„Rosszul kirázott tag”-hoz viszonyítva. A tavaszi hajnal idilljét is hamar szertefoszlatja a kolbászért sorba álló szentpétervári nép képével, s a helsingőri illatozó lacikonyha is illúzió csupán, hisz „hasztalan kotor // Yorick zsebében hat csupán a krajcár / S hétbe kerül a sült”. Hogy a lírai én belelát Yorick zsebébe, mutatja, hogy még nem vesztette el teljesen az uralmát teremtett figurái fölött. Meg is feddi Yorickot, az udvari bohócot, s az irodalmi utalásokkal egyszersmind visszahelyezi létezése legitim körébe, az irodalomba: „de tán jutott / Is volna néki ha Horatiusnál / Le nem ragad s ismerné Móriczot”.

A két utolsó strófában, a vers záró szerkezeti egységében is kerüli az érzelmességet, évődő hangon csipkelődik, az esetleges alkotói-költői kudarcért a szerelmi hódításokat kínálva vigaszul, a boldogulás két szféráját egyetlen igével, a „befogad” ismétléssel fűzve össze. Az alkotói kudarcra poétikai szinten is utal a „Pantheon” szó kettétörésével. Az így keletkező rímválasz: (fogad) „be Panthe-” tömörségében is teljesen tiszta rímet alkot a rímhívó megszólítással: „Sztyepan te”, elsősorban Pehotnij alakjához kapcsolva a Pantheonba törekvést. Az utolsó strófa az alkotói kudarc újabb megfogalmazásával ismét egybekapcsolja a teremtett alakokat a költői énnel, hozzáillesztve „életművüket” a költői én „életrajzához”. Ahogy az egész vers a fájdalom körülépítése a fecsegés barikádjával, a fájdalom leplezése a mellébeszéléssel, úgy az utolsó strófa ugyanennek az alkotói magatartásnak a kudarcént való értékelése. Másként fogalmazva: ami az utolsó strófában a többszörösen körülírt Titoktalan, feltehetőleg azt rejti az egész vers szemérmes dikciója is. Így válik – paradox módon – a *Búcsú barátaimtól* az alkotói kudarc cáfolatává, a melankólia és ironia mögé rejtett fájdalom és – mondjuk ki végre: – szeretet (hisz végig a Yorick és Pehotnij iránti szeretetét is próbálja magától elidegeníteni), az evangéliumi szeretet dadogó-szemérmes kivallásává:

Búcsúszom tőletek barátaim ti
Kik elfecsegve minden titkomat
Csak egyet egyet nem mondhattatok ki
A legnagyobbat a Titoktalan.

V. „LECSÖPPEN MARADÉK IDŐM”: HAGYATÉK ÉS BÚCSÚ

1. Két kötetkompozíció: arany metszés és mise-parafraízis

Baka István két utolsó, még életében megjelent kötete, a SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA és a NOVEMBER ANGYALÁHOZ a halál árnyékában íródott. A súlyos betegség tudata, a halál közelsége a tárgy a két könyv szinte valamennyi versének. Hirtelenjében megszaporodott a versek száma is: míg korábban évi hat-hét (nemegyszer csak két-három) verset írt, s a bővebb termést hozó 1991 után, 1992-ben is csak ötöt, 1993-ban – a Pehotnij-kötet java ekkor jött létre – már tizenhetet, 1994-ben huszonötöt(!), s haláláig, 1995 szeptemberéig további hetet. Mindez nem független élete jelentős változásaitól: a betegség mind jobban szobájához kötötte, rosszulletei is egyre gyakrabban jelentkeztek, hosszú heteket töltött kórházban.

A keletkezés hasonló körülményei is szerepet játszhattak abban, hogy a két könyv versei azonos élményt világitanak meg – egyre erősebb, egyre vakítóbb fényvel: a búcsúzás, a költői végrendelkezés határozza meg a verseknek mind alaphangulatát, mind tematikáját, motivikáját, sőt többnyire műfaját is. Ám egész életművének logikája, haladási iránya afelé a végpont felé mutatott, ahova azlán meg is érkezett.

Egyre koncentráltabb körök közé vonja azokat a témákat, amelyek eddig is foglalkoztatták, most azonban szinte kizárólagossá válnak. Az istenkeresés nála oly gyakran frivol hangja keserű váddal telik meg, az Istennel váltott (csonka) párbeszédnek mindinkább a személyes vívódás gyötrelméről tanúskodnak. A költői pályája középső szakaszából oly feltűnően hiányzó szerelmi tematika is visszatér, ám nem a pályakezdés időszakából származó szerelmes versek gyöngéd, óvó hangján; e szerelemben mind több a keserűség, a vád, a rejtett agresszió, egyre gyakoribb a

hiány motívuma, az elhagyatottságé, a nem örömteli, de végzetes magáraulatalságé. A *másik* elérhetetlensége is csak az *én* szolamát erősíti fel: ebből az időből származnak Baka István legszemélyesebb, legkevésbé átszűrt, a személyesség megalkuvás nélküli nyíltságával kihívó és megrendítő versei. S e hármastemati-ka nemegyszer szétválaszthatatlanul egymásba fonódva szervezi a hagyaték- és búcsúversek gazdagon retorizált, mély zengésű, többnyire elégikus szövegeit. Mint – csak egyetlen példát említve itt – a *Carmen 2.* darabjában (*Ahogy én szerettelek...*), ahol az első versszakban a vád, az én gyermekiesen makacs ragaszkodása jellemzi a nő iránti szerelmet:

Ahogy én szerettelek,
Carmen, csak én, csak én, csak én,–
Bolond lány, hogy feledheted
Egy torreróért ily könnyedén?

A második versszak lágyan érzéki erotikáját a harmadik nyersebb erotikája váltja föl, blaszfémikusan – ám öniróniával – kapcsolva be a versbe a transzcendenciát:

S pogányul csókoltad hamis,
Húsbálvány-istenségemet.

S a vers zárlatában, az ötödik strófában a megsértett szerelmes büszkeségével – ugyanakkor a ragaszkodás gesztusával – int búcsút a költői én – s választja, szinte saját akaratából, hetykeségből a halált:

Már nem is kellenél! Hiszen
Virágporod reám tapadt
Örökre, – fölszállok s viszem
Halál-kasomba csókkodat.

Sztyepan Pehotnij testamentuma. A kompozíció egysége: tükörszerkezet és aranymetszés

Talán a művészi végrendelkezés kényszere, a búcsú szertartásossága is hozzájárult, hogy Baka István e két utolsó kötetének verseit oly egyéni, szigorúan megszerkesztett, minden ízében tudatos, artisztikumában bravúros kompozícióba zárta. Ehhez hozzájárulhatott még az a poétikai jellegzetesség, ami Ady kötetkompozícióit is életre hívta: a „változó és többféle versszubjektum növelte meg a kötetszerkezet és ciklusrend jelentőségét”¹. A SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA esetében elsősorban képzőművészeti, a NOVEMBER ANGYALÁHOZ szerkezetében egyértelműen zenei ihletésről van szó. Mindkét kompozíciót a harmónia ősi, elemi igénye hívta elő, s mindkettő egyedülálló, megismételhetetlen és nagyszerű a maga nemében.

Baka István az egész XX. század legjelentősebb mítoszát idézte fel és leplezte le Sztyepan Pehotnij verseiben: a kommunizmus utópiáját (és áttételesen minden torz utópiát).

E téma közvetlen időszerűségét, közvetlenségét ellensúlyozza a többszörös áttételesség, a *kicsinyítő tükör*ként alkalmazott *szerepvers a szerepversben*, az én megsokszorozása. Ez az átvitel azonban nem csupán az ábrázolás eszköze, hanem az önkifejezés magasrendű és öntörvényű létmódja: jellegzetesen XX. századi létmód, tehát nemcsak az egyén önvédelmi reflexe, de a megmaradást egyedül lehetővé tevő létállapot egy olyan korban, amikor az individuum szabadsága végletesen korlátozott, az erőszak hatalma (és a hatalom erőszaka) által behatárolt.

Individuum és közösség, egyéni és történelmi létezés mód hagyományos problémája fogalmazódik tehát újra – *radikálisan nem hagyományos* módon, a költészet lehetőségeinek merész kitérítésével, irodalmak és művészetek érrendszerének összekapcsolásával teremtve feszültségteli olvasatot.

¹ KENYERES, 1998, 62.

A század történelmi tablója egyben (ön)portré is. Pehotnij történelmi látásmódja magától értetődően kapcsolódik össze az önkeresésével, az önmeghatározással, az otthonra találás mind két-ségbeesettebb kísérleteivel. A hazájában idegen, költészetébe s az állati vegetálás állapotába száműzött csavargó költő maszkja mögött ott rejlik Baka István, és az orosz atmoszférában felismerhető Magyarország is. Az oroszország, az orosz világ egyrészt metaforikusan is értelmezhető: a „magyar világ hüperboléja, karikírozottan túlzó megfelelője vagy éppen lehetséges végkifejlete”, másrészt „metonímia: mint rész modellálja az egészt, az egész savanyú szagú, a legmagasabb kultúrától és a legvisszataszítóbb kulturátlanságtól átjárt kelet-európai világot”.² A „Ha minden széthull” létállapotában testamentum írásába fogó költő sem csupán a nyomortól és magánytól megkínzott Pehotnij, hanem a súlyos betegség kínjaitól szenvedő Baka István is. Hisz ne feledjük: a *Sztyepan Pehotnij testamentuma* része egy verseskötetnek, amelyben Baka István olyan nagy versei olvashatók, mint az *Egy csepp méz*, a *Kegyelmi záradék*, a *Fém hőmérők* stb. E versek tanúsága szerint a költő betegsége miatt kerül olyan szélső létállapotba, mint más okból Pehotnij; s hogy a kötet két része és a két személy egybeolvasható, azt bizonyítja az az alkotói döntés, hogy az egész kötet fölé ezt a címet írta: SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA.

A cím, az egész kötetre vonatkozában, egyrészt a testamentum műfaji jegyével látja el a kötet első felében lévő, nem Pehotnij által írt verseket, másrészt viszont hangsúlyozza a Pehotnij-versek szoros kapcsolatát a Baka István név alatt közölt versekkel, azaz a Pehotnij-szerep nem annyira a másság, mint az önazonosság kinyilvánítójává válik.³ De vajon lehetséges-e a kötet ily egy-séges olvasata?

Gróh Gáspár arra a következtetésre jutott, hogy „az élményvilág azonossága, az az éjfekete hangoltság, amit csak a kétségbeesés vöröse”⁴ tör meg, végül is megteremti a két rész közötti

² KÁLMÁN C. i. m. 20.

³ „Akkor vagyok a legszemélyesebb, amikor álarcot veszek föl...” – nyilatkozta a költő Vecseryné Imre interjújában.

⁴ GRÓH Gáspár: *Sztyepan Pehotnij testamentuma*. Iltel, 1994/12. 95.

egységet. Kálmán C. György azt hangsúlyozza, hogy a kötet első fele csak úgy értelmezhető, „mint a Pehotnijt megíró Baka”⁵ versei.

Bazsányi Sándor viszont, ha közvetlenül nem foglalkozik is e kérdéssel, a *Szaturusz gyermekei* című ciklus majd minden versére kiterjeszti azt a megállapítását, mely szerint a versek olykor „túljátszott, túlstilizált”⁶ példázatok, s mivel a Pehotnij-ciklust fenntartás nélkül dicséri, burkoltan utal a két rész szétválására, minőségi különbségére. Fried István ellenkezőleg, az egység jegyében látja a kötetet értelmezhetőnek, Kálmán C. Györgyre rímel a véleménye: „a személyiség egyetlenségének dokumentuma is ez a kötet, amely az állandóban a változót, a változóban az állandót mutatja föl”⁷. Megint másként vélekedik Rába György, aki a Pehotnij-verseket kiemelve látenszen a Baka-verseket értékeli le: „Baka István költői jelentőségét alighanem a Sztjepan Pehotnij-versekkel azonosítja majd az utókor”⁸, hangzik a – már a lezárt életmű ismeretében megfogalmazott – jóslata. Ha a címadásban megnyilvánuló határozott költői intenciót alátámasztja a versek olvasata is, akkor azok véleményéhez csatlakozhatunk, akik nem szakadást érzékelnek a kötet két fele között, hanem határozott megkomponáltságot, a struktúra egységteremtő erejét.

A Pehotnij-ciklus az atmoszférateremtés–társadalmi körkép–én-meghatározás fokozatosságára épül. Az önmeghatározás gyakran intertextuális síkon valósul meg, valóság és fikció állandóan egymásba csúszik, körvonalaik összemosódnak. A kétségbeesés, lemondás, búcsúzás alaphangját apokaliptikus víziók, mélyen átélt halálélmény erősíti fel.

A kötet első felében a fokozatosság ilyen tiszta formában semmiképpen nem érvényesül. Az alapélmények azonban megegyeznek: az én kétségbeesettsége, az önkeresés hiábavalósága, illetve a – nem annyira társadalmi, mint inkább kozmikus – világvége-

⁵ KÁLMÁN C. György i. m. 20.

⁶ BAZSÁNYI Sándor: *A költő démonai. Baka István: Sztjepan Pehotnij testamentuma*, Alföld, 1994/8. 72.

⁷ FRIED i. m. 108.

⁸ RÁBA i. m. 288.

vízió váltakozva hangszerelik a verseket. Egyfajta tükrözéselv is megfigyelhető: míg a Pehotnij-ciklus inkább a nagyobb egységtől halad a kisebb: a mi (ők)-től az én felé, a kötet első fele az énnel indít (*Trisztán sebe* című ciklus), s a *Szatumnusz gyermekei* ciklus címadó versének kozmikus világpusztulás-víziójával zár.

A számok topikus rendszerszerűsége strukturálja a kötetet: az első rész 13 címét a második részben 21 (ami felbontható két másik bibliai számra: 3×7) cím követi. Tökéletesen érvényesül az *arany metszés* szabálya is: a kisebb rész (13 verscím) úgy aránylik a nagyobbhoz (21 verscím), mint a nagyobb (21 verscím) az egészhez (34 verscím). Az arany metszésben eredetileg a természeti formák alapmodelljét vélték megtalálni, s máig a harmónia, az abszolút esztétikum megvalósulásaként értelmezik. Így egyrészt a kötet megalkotása a természet Teremtésével kerül párhuzamba, összekapcsolva az alkotás emberi és a Teremtés isteni gesztusát; másrészt a szerkezet harmóniájával tiltakozik a kötetben megfestett víziók apokaliptikus, emberi pusztulást kozmikus pusztulással tetéző képei ellen. Úgy is mondhatnám: az alkotás terébe visszacsempészi azt a harmóniát, amit a fikcionált valóságban a káosz uralma váltott föl.

Az *aurea sectio* kompozíciós elve kiterjeszthető az értelmezésben, ha az egyes részek arányát nem csak számszaki kérdésként vizsgáljuk. Úgy aránylik a kisebbik rész a nagyobbhoz, azaz az első rész a Pehotnij-versekhez, mint a nagyobb az egészhez, azaz a Pehotnij-ciklus az egész kötethez. Ez utóbbi viszonyról már volt szó: a ciklus az egész kötet címadója, így érvényét kiterjeszti az egész kötetre. S a kisebbik rész, a – mondjuk így: – nem Pehotnij-versek is így aránylanak a Pehotnij-versekhez, azaz érvényüket azokra is kiterjesztik: a kötet első felének versei értelmezhetők úgy, mint Pehotnij személyiségének, gyötrelmeinek, önkereséseinek példái, e személyiség, e gyötrelmek és vívódás magyarázóí, megvilágítóí. Ha a Pehotnij-ciklus olvastán hiányosnak, homályosnak éreztük olykor Pehotnij személyiségét, cselekedeteinek szavainak mozgatórugóit, akkor itt, a kötet első felében kapunk indoklást, magyarázatot e szavakra, vívódásokra. Tehát az arany metszés kompozíciós elve is igazolja Kálmán C. értelmezését: „A szerepkeresés vagy szerepjáték a kötet »magyar« verseinek is alapeleme: Aeneas és Trisztán, a duhaj Fredman [...], Mária Mag-

dolna és Izolda egyaránt beszélői Bakának; ahogyan az »orosz« versek felidézik Dosztojevszkijt vagy Mandelstamot, a »magyarok« József Attilát, Petőfit és Kormost. És felfedezzük az »orosz« haláltudatot – annak bizonyosságát, hogy a halál mindig közel van – a frivolság álarca mögé bújó Fredman-szonettben vagy a *Kegyelmi záradék*ban is; a *Menhir* a csend (vagy halál, vagy nyugalom) vágyának azt a szólamát ismétli vagy előlegezi, ami Pehotnijnál megszólal. S ha Baka így ír: »Vagyunk Szaturnusz gyermekei mind: / Vonagló hús, belek, megtöltve fénnel és mocskokkal« (*Szaturnusz gyermekei*) – akkor ezt vele, általa Pehotnij is írja.⁹ Így valósul meg hiánytalanul a forma szintjén az, ami – ha persze nem is ily „mechanikus” egyezéssel – tematikai szinten is megfigyelhető: az első pillantásra kettéváló kötet páratlanul bravúros, az aszimmetriából harmóniát varázsló egysége.

November angyalához – mise és passió

Számmisztika, mise-parafrázis

A NOVEMBER ANGYALÁHOZ első ránézésre is szabályosan arányos felépítése hasonlóan átgondolt, tudatos művészi szándék eredménye, mint az előző köteté. Szembetűnő a számmisztika szerepe e kötet felépítésében is: a 6 – azaz 2×3 – ciklus két nagyobb részre osztható; ezek mindegyike 3 ciklusból áll, e ciklusok pedig sorrend szerint 3–3–6 (2×3) verset tartalmaznak. (Időmértékes verslábba átírva a ciklusok versben mért idejét, két emelkedő verslábát: két anapestust kapunk.) A kettes és a hármas szám tehát strukturáló elem a kötetben. A versek – persze „kibillentett”, erősen ironizált – zoltáros hangja teszi funkcionálissá e kompozicionális motívumot.

Zoltáros hang, hármasság, hat ciklus – egy zenei műfaj, a *mise* szerkezetét idézi. Az *imitáció* persze sohasem jelent tökéletes másolást, az egyes ciklusok nem utánzásai, nem pontos megfele-

⁹ KÁLMÁN C. i. m. 20.

lői a mise *Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* és *Agnus Dei* tételeinek. Az a tény azonban, hogy a kötet harmadik ciklusa felismerhetően idézi a mise harmadik tételét, a *Credo (in unum Deum)* hitvallását, a hatodik ciklus pedig a mise *Agnus Dei* tételét, arra utal, nem önkényes olvasat, ha a kötetet a mise rituális és zenei műfajának *parafrázisaként* értelmezzük.

Ezt az architextuális (műfajok közötti) jelleget azonban rög-tön ironizálja is a költő: a *Credo* hitvallása a *Gecsemáné*-ciklusban inkább a *kétely* vallomása. S nem a hit megszokott fordulatai ezek a *Zsoltárban*: „Tudod hogy nem szeretlek Istenem / Hagyj élni akkor tán meg is szeretlek / S hagyj élni engem akkor is ha nem”. A versszöveg már a cím olvasatát is ironikusan, parafrázisként gondolja el.

Az *Agnus Dei* tartalmi-szerkezeti szempontból a közvetlen Istenhez-fordulás tétele: Isten többszöri megszólításából, az ezekhez csatlakozó kérésből áll. Baka a *Philoktétész*-ciklus több versében is megszólítja Istent, hol vádló hangon, hol kérést intézve hozzá – azonnal tagadva is a kérés értelmét: „...jobban élsz a vírusban s a rákban / Mint a tehozzád esdeklő imákban”; a kérésből így csak az Istenre várakozás gyötrelme marad: „Megszabadultam tőled mégis árvád / Vagyok Uram ki várva várva vár rád” (*Én itt vagyok*).

Halványan a mise *Sanctus* tétele is textualizálódik a kötetben: a negyedik ciklus – *Tél Alsósztrégován* –, *profanizálva* a mise e tételét, a *szerelem szentségét* éneкли meg úgy, hogy a szerelem vagy a szerelem tárgya, a nő nemegyszer isteni attribútumokkal ruháztatik fel. Carmen, a szerelem mitikussá növesztett tárgya, „élet / S halál eszenciája” az ima címzettje, mint azt a kétszeri és *háromszori* ismétlés (*geminatio*) nyomatékosítja: „Ellengem holnap dallamát vad / Nevednek: Carmen, Carmenem, / S azt is, hogy áldlak, áldlak, áldlak”. A *Pügmalión* olyan mítoszt idéz fel és ír újra, amelynek alapvonása a szerelem és isteni Teremtés egymásra írása: a szerelem, a szeretett lény *megalkotása* isteni cselekedet. Ez a szakralitás alapvonása a szövegnek, még ha a költői én el is háritja magától a teremtés dicsőségét („És mindegy már, hogy én faragtalak, / Vagy engem formázott fehér kezéd”), s az oltár lángja helyett a szerelem profán tüzét magasztalja is: „Hidd el, szívem kevéssel is beéri: / S nincs vágya más – csak égni, égni, égni.”

A hipertextualitás változatai

A hipertextualitás – teljes szövegek imitációja, adaptációja, parodizálása vagy folytatása, rövidítése stb. – egyik szervezőelve a kötet verseinek.

A kötet *Háry János búcsúpohara* című ciklusa újraértelmezése Garay János elbeszélő költeményét, és felidézi Kodály Zoltán daljátékát. A *Vadszőlő*-ciklus az orosz irodalommal megkezdett költői párbeszédet folytatja. E ciklus sajátos fikciója, hogy Tarkovszkij e „versei csak fordításban léteznek”, újabb variációja tehát a Pehotnij-játéknak, felszámolja a határokat műfordítás és alkotás között, kétségessé téve az eredetiség hagyományos értelmezését, a befogadó originalitás utáni igényét.

A harmadik ciklusban a *Klepszidra* vonja hatókörébe a magyar irodalom hagyományait: Molnár Ferenc *Pál utcai fiú*kjának hősei tűnnek itt fel, visszaidézve a gyermekkor édenét.

A *Carmen* sem csupán Bizet művét idézi fel: maga Baka fordította Blok azonos című versét. Blok *Carmen*-jével kevés motívikus rokonságot tart a Baka-vers (talán csak a rózsa motívumát említhetem, ám a Blok-versben sokkal kisebb a jelentősége, mint Baka versében); fontosabb azonban a hangulati hasonlóság: a rapszodikus, hol melankolikus, hol szenvedélyes hang, amely a gyengéd szerelem képeitől jut el a véres tett agresszivitásáig. „Az életteddel / fizetsz meg a szerelmemért” – olvashatjuk a Blok-vers negyedik tételében – „A kérdésre, ki vagy te, Carmen? / Csak véreddel felelhetek” – hangzik ugyanez Bakánál. Baka *Carmen*-je ráadásul (előreutalva a szerelmét megalkotó költői énre is a *Pügmalió*nból) a szerelmét megalkotó – és azt lerontó – Ady-vershőst is idézi az *Elbocsátó, szép üzenet*ből az első tételben: „Szeress akárkit – én-előttem / Nem voltál, és ha nem vagyok, // Nem is lehetnél!” Az orosz irodalom tehát – akárcsak a Pehotnij-ciklusban – itt is egybefonódik az európai (Merimée, Bizet, sőt talán a spanyol Pablo de Sarasate *Carmen-fantáziák* című szenvedélyes hegedűversenyét is idesorolhatjuk) és, Ady révén, a magyar kultúrával.

A *Strófák* is egy opera, *Beethoven Fide*liójának témáját adaptálja. Mindkettő *szerepv*ers (miként a kötet verseinek fele), a *Carmen* Don Josének, az elárult szerelmesnek, a *Strófák* Florestan-

nak, a szerelméért küzdő s végül azt elvesztő tragikus hősnek a monológja.

Az orosz költészet nagyjainak megidézését folytatja a *Philoktétész-ciklusból az Orosz triptichon*: Gumiljov, Jeszenyin és Cvetajeva mártírúma idéződik meg egy-egy versben, emlékművet állítva a zsarnok hatalom áldozatainak: az autonóm művész sohasem élheti túl tisztán az ördög kezébe ajánlott időket.

Miként a Pehotnij-kötet *Szaturusz gyermekei* című verse megidézi Goyát, a NOVEMBER ANGYALÁHOZ is utalásrendszerének körébe vonja a *festészetet a Van Gogh börtönudvarán* révén.

Antik mítoszok parafrázisa

Baka kedvelt maszkjai között vannak olyan szerepek, melyeket a kitartó, sőt dacos, holtukig tartó küzdés jellemez. Ilyen például a Madách-versben felidézett hős, a magát *Ádámnak* képzelő Madách, ilyen *Yorick*, *Nemecsek*, s ilyen a görög mondavilágból feltámasztott *Pügmalión* és *Philoktétész*. Valamennyi parafrázisra jellemző, hogy Baka a tragikus fordulatnál elvágja a történet fonálát, a vers az előtt fejeződik be, hogy a hősök sorsa jobbra fordulna. A *Tél Alsósztrégován* például az eszkimószín reménytelenségével végződik: „Már csak az Úr és eszkimó-homály jó; / Napok: csontbolygók gördülnek tova. / És alszik, alszik Alsósztrégova.” Ezt a szövegátalakítást a *szubsztitúció* fogalmával írja le Gérard Genette, amelyet az *elhagyás+hozzátoldás* egyenlettel definiál¹⁰: Baka amikor elhagyja a mitikus alaptörténet valamely elemét, saját egyéniségét, saját értelmezését „olvastatja”, a lírai ént helyezi előtérbe, vagy legalábbis a „mesélőt”, aki újramondja a történetet.

Philoktétész, aki tíz éve él Lemnosz szigetén, gyötrő kételyek és szenvedések közepette, egy kígyómarás okozta seb rothadásától kínozva, barátja unszolására Trója ellen indul és megsebzí Páriszt: „...Philoktétész sebetől / búzlik minden dicsőség minden íjhúrt / leprától eltorzult vigyor feszít meg / és Párisz minden

¹⁰ Vö. GENETTE, 1993, 372.

percben földre rogy”. E kimerevített és örökösen ismétlődő, a végromlás állapotát szimbolizáló pillanatnál Baka elvágja az antik legenda fonalát, saját „fatalista” értelmezését olvasva rá az eredeti történetre elhallgatja, hogy Philoktétész sebet – jutalmul – meggyógyítják, és ő boldogan él tovább. Mégis, a kötet e kiemelt, cikluscímadó verse már címében is tartalmazza az antik mítosz egészét, Philoktétész sorsának jobbra fordulását, s így a költő – elhallgatott – reményeit is.

A *Pügmalión* annál szókimondóbb. Baka folytatja költészetének hagyományát, s leplezetlen erotikával ábrázolja a szerelmet (vö. *Aeneas és Dido*, *Trisztán sebe* stb.). E trilógia Pügmalión monológja: Küpros királya saját alkotása, az általa faragott elefántesont *nőszobor* iránt lobban szerelemre, s a monda szerint Aphrodité segítségével feleségévé is tehetette az életre keltett szobrot. Baka verse azonban ezt a boldog véget csak implicite tartalmazza: a vers a *boldogtalan* szerelemről szól, az igazi boldog szerelem csak a vágy szintjén képzelhető el: erre utal a számtalan felszólítás, mely a szerelem – és a testi szerelem – viszonzására unszolja Pügmaliónt.

Mikrostruktúra:

a ritmikai-műfaji egyhangúság poétikája

Baka – tőle szokatlan módon – formaművészetének széles palettájáról ezúttal megelégedett egyetlen színnel és annak árnyalataival: mellőzte az anapestikus és daktilikus formákban rejlő lehetőségeket, a kötet minden verse *jambikus*. Bámulatatos, ahogy játékos hajlamain erőt vett, s mindent egy nagyobb cél: a kompozíció szolgálatába állított. Az állandó, monoton jambikus lejtés – Ravel *Bolerójának* alapritmusára emlékeztetően – *makacs ritmus*-ként kíséri a kötet zenéjét, nem szűnő ritmussal festve alá a nem szűnő fájdalom zenéjét.

Ha a ritmika terén „takarékos” volt Baka, a rímeléset tekintve épp ellenkezőleg: szinte minden rímrendszerre találunk példát, még a ma merészen ódonnak ható páros rímre is. Tiszta rímeket azonban csak játékos vagy ironikus funkcióban használ: „...s

imádj, akár nimfái *Pánt!* / Vagy nyalogass el, mint a marcipánt” (*Pügmalión*), s mind az összecsengés megtörésével („kármin – Carmen”), mind a gyakori éles áthajlásokkal a jól hangzás, a ke-rekség feloldására törekszik, a kompozíció harmóniáját *disszo-nanciával* ellenpontozva.

Figyelemre méltó a *szonett*forma gyakori alkalmazása is. A szonett a változatosság játékat kínálja: a „szonettírás és a szonettolvasás [...] gyönyöre [...] e kombinatorikus természetű játék, amely évszázadokon keresztül biztosította a szonett válto-zékonyágát a játékszabályok állandó keretein belül.”¹¹ Tehát a játék mellett fegyelmezettséget és pontosságot is igényel ez a for-ma, mely lezártságával és kerekdedségével talán az egész kötet lezártságának illúzióját is kelti¹², koncentráltság és gyakorlott kéz szükséges hozzá – és hit, hit a kerek és egész formákban, a költé-szet hatalmában; e hit általános megrendüléséről is szól ez a kö-tet, a kételyről, mely ellen a „forma szemantikája”¹³, ráolvasás-szerű, öngyógyító hatása mint örök bizonyosság szolgál.

Századvégi szenvedéstörténet

A NOVEMBER ANGYALÁHOZ és a társművészetek kapcsolatáról szól-va felmerül annak az olvasatnak a lehetősége is, hogy a könyv egy másik zenei műfaj irodalmi parafrázisa. Különösen a *Gecse-máné* és a *Philoktétész* ciklus verseinek biblikus referenciái vet-nek fel egy másik értelmezési lehetőséget. A *Gecsemáné* című vers lírai alanyának kiléte legalábbis vitatható; a kezdés („Már évek

¹¹ SZIGETI Csaba: *Tandori Dezső szonettváltozatai = A himfarkas bőre*, Je-lenkor, Pécs, 1993, 76.

¹² Dieter Burdorf is utal a szonett zártságára, a nyitott verszárlat kerülésének tendenciájára. Vö. BURDORF, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Verlag Metzler, Stuttgart–Weimar, 1995, 120.

¹³ A versben nemcsak megváltoztatja a forma a szavak szemantikáját, hanem megvan a maga saját szemantikája is. („Im Gedicht verändert die Form nicht nur die Semantik der Wörter, sie hat auch ihre eigene Semantik.”) LAMPING, Dieter: *Das Lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck, Ruprecht in Göttingen, 1989, 44.

óta csak búcsúzkodom”) s más profán közlések (például „...a bő-röndöm / Becsomagolva”) a közvetlen személyesség feltételezését támogatják, mégsem zárják ki azt a lehetőséget, amelyet egyébként a cím bibliai allúziója is sugall, hogy a vers *Krisztus monológja*.

Ez különösen feltűnő, ha emlékezetünkbe idézzük: a DÖBLING verseitől kezdve szinte eltűnik Baka verseiből Krisztus. Profán apokaliptikus világerzékelésének következménye a megváltás tagadása, a hallgatás Krisztusról. (Az *Átutazóként* című vers kapcsán, Dsida Jenő *Nagycsütörtökéhez* kapcsolva azt, utal Szigeti Lajos Sándor a lehetőségre, hogy az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJEN új verseinek e jelentős darabja krisztusi monológként is olvasható¹⁴.)

Ha Krisztus monológjaiként olvasható Baka több verse (például a *Fém hőmérők* is), akkor a kötet egésze *passió*, (a költő-) Krisztus szenvedéstörténete, átdolgozva a költészet zenekarának hangjaira, a különböző szerepek énekkarára és egy magánénekes hangjára; az énekkar a rövid ciklusok szerepverseiben, a magánénekes a hosszú ciklusok személyesebb hangvételi verseiben szólal meg, de dallamuk a mesteri szerkesztés folytán észrevétlenül egybesimul.

A szenvedések lehangsúlyosabb oka és paradox módon azok *tere: az idő*. „Klepszidraként lassan lefolyva / Infúzió csöpög belém” – így kezdődik a *Klepszidra*, mely a *Változatok egy orosz témára* infúzió-motívumára játszik rá, ám a gyógyító „fény-infúzió” itt már gyötrő időmérő eszköz: *vízóra*. A *Van Gogh börtönudvarán* még konkrétan kimondja az idő nyomasztó térré válását, végletes lelassulását: „időd / Fegyházában sinylődő földi rab, / Keringsz tovább te is [...] / És várod a szabadulásodat”.

A szenvedéstörténetbe vegyülő állandó miseszzerű, könyörgő hang lehet annak a látszólag csupán formai külsődlegességnek az oka, hogy Baka rendhagyó módon – a Pehotnij-ciklus óta – a versek minden sorát nagy kezdőbetűvel írja, jelezve ezáltal is (a századvég költői hagyományához való kötődésen túl) az Istenhez fordulás szándékát. (Ez alól csupán a *Csak a szavak* és a *Philoktétesz* kivétel: előbbi a szó, a költészet profán himnusza, míg utóbbi

¹⁴ Vö. SZIGETI L., 2000, 187.

rímtelenségével is kirí a kötet versei közül – mintha az apokalipszis, a mindent elborító pusztulás a költészet elemi szintjeiig jutott volna.)

A kötet gyönyörű záróverse, a címadó *November angyalához* halál és élet himnusza egyszerre: a halott feltámadását éneklimeg; a halottét, akinek passióját elbeszélte, akiért misét komponált. „Jöjj el hozzám, köd-peplumodban és / Krizantém-öllel, őszöm angyala!” – kiált fel a költői én. (*A peplum* – ókori lenge női ruhadarab – motívumát *Cvetajeva Phaedrájából* vette át Baka.) Az *ősz* hagyományos toposzához a költő egyéni mítoszteremtő ereje az angyal transzcendens lényét *társítja*, megszabadulni vágyván a halál kínzó magányosságától:

Lennék halottad, s úgy élnék veled,
Ahogy gyökérrel él a föld, a víz;
S bár szemgolyód fehér, akár a gipsz,
Poromból támaszt föl tekinteted.

A szextettben kétségbeesetten ismétli a költői én: „Jöjj el hozzám, november angyala!” A halálon felülkerekedik a feltámadás reménye: „Halottak napja elmúlt, – élni kell! / S ha élni kell, a kő is énekel” – buzdítja magát alkotásra a vers beszélője.

A *záróvers* – miként az egész kötet – egyszerre szenvedéstörténet is: „Lefordítottad fátkyádat, de ma – / Bár kőpapucsban – a szívembe lépsz”; könyörgés is: „Jöjj el hozzám” –; a feltámadásba vetett remény éneke: „bódít krizantém-szirmod illata, – / Halotti mécs, öröklét lángja tán?” – a *kétely* feltételes módjától lehorasztva: „Fejem öledbe hajtánám”.

2. Hármastár: szerelem, alkotás és istenkeresés a kései versekben

Mítosz és szerelem: az én és a te újraalkotása a szerelemben

A SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA című kötetben, ha a Pehotnij-ciklus három ilyen versét is ideszámítjuk (*A szigetekre szánom, In modo d'una marcia, Álmatlanság*), hét olyan vers van, amelynek központi témája a szerelem, a nő. A NOVEMBER ANGYALÁHOZ 24 verse közül – a *Carmen* alcímmel is ellátott tételeit külön versnek tekintve – hat tekinthető e csoporthoz tartozónak. Ha azt is figyelembe vesszük, hogy a FARKASOK ÓRAJÁ-ban – eltekintve a Yorick- és Pehotnij-versek némelyikétől – nincs szerelmes vers, nem tűnik csekélynek a szám. A TESTAMENTUM „magyar” versei közül valamennyi mítoszparafrázis; az utolsó könyv szerelmes versei is vagy egy mítoszt írnak át, vagy valamely, a nép által mitikussá növesztett legendás személy történetét mondják újra (*Háry János bordala, Carmen*). Kizárólag szerepversekről van szó.

Dramai monológ: az elszakítottság felfüggesztése

Jellegzetes, hogy Baka mítoszverseiben a beszélő sohasem külső szemlélő: míg az *Aeneas és Dido* Aeneas monológja, a vers előszövege, a Baka által fordított Brodskij-vers (*Dido és Aeneas*) külső nézőpontból mondja el a szerelmesek történetét.¹⁵ A szerepbe behelyezkedő költő így nem csupán a mítoszt teremti újjá, de a mítosz segítségével, a mítosz hőséneke maszkjában énjét is újratemti: sorsfordító szituációban, mintegy határhelyzetben ábrázolja a hőst, kiemelve a hétköznapiok szürkéségéből. Nem

¹⁵ Vö. SZIGETI Lajos Sándor: „Te is megháromszorozódsz előltem”. *Tükörszönetek és triptichonok Baka István lírájában* = SZIGETI L., 2000, 46.

annyira a mítosz újraírása érdeklí tehát, mint inkább az én megalkotása a mítosz segítségével.

Nem a történet újbóli felidézése, az egyes események megváltoztatása, elmozdítása érdeklí: nem homályosít el egyetlen mozzanatot sem, ami szükséges az olvasó számára a történet összerakásához. Az *Aeneas és Dido* elé illesztett, Brodskijtól származó mottó is arra szolgál, hogy a történet kezdőpontját pontosan meghatározza¹⁶: „Így hát a nagy ember / elhagyta Karthágót...” A történet ismeretében nyilvánvaló, hogy Dido már halott, mikor Aeneas hozzá intézi a szavait – először a múltat, a búcsú keserűségét, a tengerre szállást felidézve, s csak a harmadik szonettben megjelölve a konkrét vershelyzetet: „Mellettem alszik már Lavinia”.

A szerelmesek egymástól való elszakíttósága tehát kettős: először a haza szolgálata választja el őket, majd – véglegesen – Izolda halála. A drámai monológ ezt a véglegességet próbálja felfüggeszteni: a megszólítás révén mintegy feltámasztja, megeleveníti szerelmesét. „Találkozom hát veled újra – végül / együtt fogunk mi árnyakként bolyongni” – biztatja magát még az első szonettben a beszélő, s innen válik érthetővé a triptichon variációs keretének – „Dido, királynőm, nem látlak soha”, kezdődik a vers – szerepe: a zárlat a „soha” végérvényességét vonja vissza az égi találkozás reményében, amit kimondani nem mer, csak negatív formában utal rá: „Dido, királynőm, gyűlölöm e földet.”

A *Trisztán sebe* is olyan drámai monológ, amely a párbeszéd imitálásával függeszti fel – ideiglenesen – a szerelmestől való elszakíttóság állapotát. A mottó Richard Wagner operájára, a *Tristan und Isoldára* hivatkozik, kiemelve a történetnek azt a pillanatát, amely a két szerelmes végső elválasztását előzi meg: „Noch ist kein Schiff zu sehn!” Ezzel az ármánnyal – a gyógyító szerrel érkező Izolda letagadásával – szakítja el Trisztánt szerelmétől, aranyhajú Izoldától felesége, fehérkezű Izolda, férje halálát okozva ezáltal. Baka István versének ez az alapszituációja; a haldokló Trisztán monológját halljuk. Trisztán lázas képzelgéseiben összefolyik az őt körülvevő mindenség és saját beteg testé-

¹⁶ Vö. uo.

nek képe – így válik a személyiség, az én betegsége, pusztulása világnyi méretűvé:

Sebemből romlott éjszaka szivárog
s a holdfény gennye; átvérzem a reggel
gézeit; ájulásomban a tenger
megbillen, túlfolyik a láthatáron,

mint serleg peremén, s az ürbe fröccsen, –
kialszik sisteregve csillagom...
Reád köszöntöm – félig már vakon –
Isten borát, mely habzik-forr előttem:

a tengerár sós-keserű vizét,
mely elválaszt és mégis összeláncol
veled, Izolda, –

A szerelmeseket elválasztó s mégis összeláncoló közeg a tenger – a vers metaforikus viszonyítása szerint: Isten bora. Ezzel a metaforával válik Trisztán sorsa isteni rendeléssé (ahogy Aeneas is fogalmazott szakításukkal és Dido máglyahalálával kapcsolatban: „Nem én akartam – égi rendelés”). A tenger elválaszt és összeláncol, miként ezt megerősíti az Izoldát megjelenítő metafora is: „Izolda, – tajtékos öled // örvénylik benne, nyílik és bezárul...” Így válik Isten bora, újabb metaforikus áthelyezéssel, női princípiummá: a tenger Izolda, a nő megtestesítője. S az első szonett zárlatából – „Halál sem kell már nékem kívüled” – logikusan következik a második szonett látomása, amely úgy teremt a szerelmessel sorsközösséget, hogy saját betegségét, saját sebeit látja meg a nőben – ám paradox módon e seb nem halált hozó, mint saját sebe, hanem a halál legyőzéséhez segít hozzá:

Mily csodakard hasított rád sebet?
Öled a halálon ütött seb, résre
nyitott kapu egy más szabásu létbe,
hol élő vagy halott vagy, egyremegy,

s nappalnak, éjszakának egy a tétje:
a kéj.

A sortöréssel is kiemelt centrális pont a triptichonban: „a kéj”. A *Trisztán sebe* a szerelem, a testi szerelem himnusza: oly artisztikusan von egybe már-már morbid módon nem összetartozó elemeket: betegséget és szerelmet, sebet és női nemi szervet, hogy a megbotránkozás helyett az evidencia, a másképp-nem-is-lehet érzését váltja ki az olvasóból.

A megtört sor újabb látomást kibontva folytatódik. A hajón megmentésére érkező Izoldát véli látni – pontosabban egy hajót lát, amelyben kettejük testének víziója egyesül:

Sötét vizekre szállt hajód,
Izolda, és megmámosodott
az árboctól, mit én döftem beléje, –

hogy száguldott velem, hogy ringatott!
S fehér vitorla: inged hogy dagadt!
Jó kapitányod – valld meg! – voltam én.

S mintha ráébredne, talán a kapitányság illúziójának hatására, a kép lázálom voltára, bolyongó életének nyomorúságos foglalatosságait – „bélpoklos, lovag, / pojáca, koldus, legvégül halott” – sorolja keserű iróniával, konstatálva végül a kegyetlen tényt: „S nincs még hajó a tenger felszínén.”

A harmadik szonett e tény szörnyűségének fokozatos belátását fejt ki egyre lemondóbb hangon. A „holtomig tartó öröklét” ironikus képét kapcsolja össze egy József Attila-parafrazissal: az *Íme, hát megeltem hazámat...* utolsó sorait írja át úgy, hogy a négy évszakot látszólag mint vagyont, gazdagságát sorolja, valójában a hiányról beszél. Ezt nyomatékosítják az oxymoronok is:

... egyszerre tél, tavasz,

nyár, ősz, mióta minden évszakom
te lettél: holtomig tartó öröklét,
éji verőfény, alkony-virradat...

Ilyen oxymoronként lehet értelmezni a „hajnalodom” kifejezést is, amely a „Sebem piroslik” felkiáltásával egybevonva egyszerre jelenti a halált és az újrakezdetés esélyét¹⁷ – hiszen Bakánál, mint az Aeneas-versben is, másutt is gyakran jelenik meg a halál egy másik létbe jutás ha nem is örömteli, de a fájdalomtól-szenvedéskéntől megszabadító, megtisztulást hozó eseményeként, s a más-világ olyan térként, ahol talán lehetővé válik – mint a műalkotásban az ölelkező rímek szemantikája¹⁸ révén – a szerelmesek egyesülése.

A zárlat újra az alkotás, a művészi tevékenység hatalmát állítja szembe a halál hatalmával, mint majd a NOVEMBER ANGYALÁHOZ több versében is. Végtelen keserűség, mégis mentális erő, hallatlan emberi tartás hívta elő az utolsó szavakat, amelyet az egész vers, sőt Baka egész költészetének önértelmező hitvallásaként olvashatunk: „halálomnak kimondalak”.

A *Trisztán sebe* újramondása, palinódiája a *Három apokrif* 2. darabja, az *Izolda levele*, amely a történetet, a várakozás kétségbeejtő alaphelyzetét Izolda maszkiájában mondja újra, „szinte ironizálva a szerelmi történeten, palinodikus jelleggel visszavonva mintegy a szenvedélyt s annak hófokát is”¹⁹. Izolda körülményes, körmönfont magyarázkodása a szerelem hiányáról árulkodik. Izolda a körülmények roppant hatalmára hivatkozik: az elválasztottság itt a gazdagon részletezett társadalmi étellel körülfont egyén csapdahelyzetében fejeződik ki. Izolda fogadkozása azonban nem őszinte, az eggyéválás a halálban pusztá illúzióknak bizonyul:

Nem mehetek foglalt minden napom
De hidd el nékem is sajog sebed
Futok hozzád amint lesz alkalom
És akkor akkor meghalok veled

¹⁷ Vö. uo. 14–15.

¹⁸ „...a rím is olyan forma, amely magában is jelentéssel bírhat. (...) saját szemantikája van...” („...auch der *Reim* ist eine Form, die immer schon selbst etwas bedeuten kann. ... besitzt er eine eigene Semantik...”) LAMPING, 1989, 48.

¹⁹ SZIGETI L., 2000, 51.

A te megalkotása az énben

A kései versekben az én létesülése, öntudatra ébredése vagy az alkotás aktusában – amely egyszermind út a halálhoz –, vagy a szerelemben történik meg. A szerelmes megszólítása, a *te*-hez szólás nem másodsorban énkeresés, önértelmezési kísérlet.

A szerelem mint utolsó menedék nyer értelmet a versekben; az utolsó földi kapocs, amely még értelmet ad a súlyos kórral, a halállal való viaskodásnak. Az egyetlen szerelmi témájú költemény, amelyből teljességgel hiányzik a *te* névmás és a megszólításnak még a szándéka sem lelhető fel, a Hány János-ciklus középső darabja, a *Hány János bordala*. A vers a pusztán testi szerelem allegóriája: bordal és szerelmi himnusz profán egysége valósul itt meg, blaszfémikus Isten-képzetekkel összefűzve („Pity-mallat-alkony-óborok / Miket kifröccsentett az Úr / Talán nem fogta jól alul”). Az *Éjszakából* ismerős borospince-metaphorika kozmikus méreteket ölt, a költői én a verset záró látomásban az égben is élvezi a szerelem s bor örömeit. Egyetlen hosszú körmondatba zárja a látomást, amely – talán Vörösmarty *A Gutenberg-albumba* című verse „Majd ha...”-szerkezetének kifordításaként – a nem távoli jövőbe utalja a halál idejét s gazdag színekkel, plasztikus kozmosz-metaphorákkal ábrázolt terét:

Ha majd a gálickék egek
Szőlőhegyén a Hold kerek
Kőasztalára könyökölve
Nagyot sercintek rá a földre

S pipámat olykor félrerakva
Napot verek naponta csapra
S iszom kancsójából az égnek
Reggel vöröst délben fehéret

A hátrahagyott versekben különösen fölerősödő szóalkímia itt a játékos kedély, az önirónia megnyilvánulása: a „Napot verek naponta csapra” szeszélye éppoly gyermekiesen naiv, játszadozó, mint az, hogy napszakok szerint váltogatja, milyen bort igyon.

A játékos kedélyre azonban mindvégig árnyékot vet a tudat, hogy mindez már csak a halál utáni téridőben valósulhat meg.

A *Carmen* és a *Pügmalión* azonban még a földi életben igyekszik, ha másképp nem, a kommunikáció illúziója által, megteremteni az én és te közti kapcsolatot. Carmennek nemcsak vonzó lénye, nőisége sugároz istennői fényt – már a *neve* is mágikus erővel bír: „nemcsak szó, de élet / S halál esszenciája”. A névvel való rímes szójátékra is akad példa: „...Nyári, *kármin* / Rózsáid szirma elpereg... / A kérdésre: ki vagy te, *Carmen*? / Csak véreddel felelhetek.” A színszimbolika alapján a *kármin* itt a kiontott vér színe is – s az elpergő rózsaszirmok Carmen kiontott vére. Így Carmen nevébe szinte beleivódik-beleiródik a *kármin*, a rózsaszírom, a vér jelentéstartalma: Carmen a szerelem, a bosszú, a halál varázsneve – „élet s halál esszenciája”. Szinte szó szerint illik Baka versére, amit Tverdota György írt József Attila verse kapcsán: „A névvarázs poétikuma a *Hexaméterekben* a tavaszábrázolás elemi költőiségével ötvöződik össze.”²⁰ S a *Carmen* névvel való játéknak szemantikai alapja is van: latin jelentése – dal – ismétlődik a vers műfajában. (S az angol *charm* = megigézés, ráéneklés szó is a latin *carmen*ből ered.²¹) A név kimondása révén teremődik meg a beszélő – Don José – és szerelme, Carmen között a kapcsolat.

A vers ismétlés-szerkezetei is én és te viszonyát árnyalják, először az elválasztottság lényét hangsúlyozva a kétszer is előforduló „csak én, csak én, csak én” hármasával, amely hármasság az „áldlak, áldlak, áldlak” elragadtatottságában tér vissza, immár az én felől a te felé irányulva. S e kétféle viszonyulást kapcsolja össze a zárlat:

Ó, hogyha akkor, akkor én,
S te is, te is, ha mind a ketten...

Egyetlen körbe zárja az én-t és te-t, ám a feltételes mód érvényét erősíti a szétválasztottságot metaforizáló utolsó két sor:

²⁰ TVERDOTA György: *József Attila*, Korona Kiadó, Budapest, 1999, 177.

²¹ Vö. FRYE, 1998, 240.

Aréna-létünk bűvkörén
Belül te, én kívül rekedtem.

A *Carmen* hallatlanul gazdag hangulat- és színvilágát talán csak dallamvilága múlja felül: Baka a kései verseiben egyre gyakoribb, a szavak elemi szintjéig lehatoló szómágia egész özönével bódítja el az olvasót, mintegy a hangzás lágyságával csillapítva a szerelem beteljesíthetlenségének fájdmalmát. Az első strófa ó-a szóvégződései: rózsza-harmatozva-bontotta, a negyedik strófa belső ríme: „*kármin / Rózsáid*”, és a szirmok pergését – a vér hullását – érzékeltető kilenc szapora *r* hang, a második tétel második strófájának belső rímei és alliterációja: „*sorró, bíborló bíbén*”, a harmadik tétel magom-magzatom-magzatunk-mandragóra szófejtő játéka, belső ríme: „*kaján varázslat*” – mind-mind a Baka-líra poétikai gazdagodásának-módosulásának példái.

A *Pügmalión* a József Attila-i parancs jellegű felütések egy változatával, a *te* megteremtésének záró aktusával kezdődik: „Lépj ki a kőből!” A parancs sürgetését rögtön az *én* felől magyarázza: „Fogynak napjaim”. Ez tulajdonképpen Baka kései szerelmi lírájának mottója is lehetne: ebből az alaphelyzetből, a mindegyre fogyó földi idő és a szerelem utáni vágy konfliktusából érthető meg igazán a testiség, a nemegyszer agresszióba hajló szexualitás központi szerepe. „Ha fölöttem a drága, csak akkor / Legyek én az alatta-való!” – kiált fel Pehotnij az *In modo d'una marciában*. „Magam fölé ültetlek megalázva” – rímel rá Pügmalión. Szigeti Lajos Sándor is az „élni akarás ziháló himnusza”-ként értelmezi a verset, ebben látja az erőteljes erotikus jelleg magyarázatát.²²

A szonett-triptichon nem (csak) annak a története, hogy az *én* megalkotja a másikat, akihez *te*-ként viszonyulhat; annak az ismeretelméleti kételynek a megfogalmazása is, hogy bizonytalan a teremtő és teremtett viszonya. „És mindegy már, hogy én faragtalak, / Vagy engem formázott fehér kezed” – veti fel az első szonettben, s még egyszer is: „Csak kölcsön kaptuk e világot. / Nem lényeges hát: én álmodtalak, / Vagy egykor engem álmodott

²² SZIGETI L., 2000, 55.

meg álmod”. Egymás megalkotása, a szerelem kölcsönössége az eszméje, amely azonban csak illúzió: Pügmalión nem kérdi szerelmét, mire vágyik, mit szeretne ő; szüntelen csak saját vágyait fogalmazza meg. Bár a harmadik szonett oktávája valódi szerelmi himnusz a nőhöz, a rajongás megvallása túlzó hasonlatokban, a kommunikáció ismét csak egyoldalú. A beszélő isteni szerepet aggat magára – függetlenül attól, ki alkotott meg kit –; a vers a szerelmi önzés gyönyörű verse – gyönyörű, mert van valami gyermekies, erőszakosságában is ártatlan abban, ahogy szinte követeli a jussát:

S oly mindegy lenne, hogy ki kit teremtett:
Legszívesebben rád hagynám: te voltál.
Ki volt előbb – az áldozó? az oltár? –,

Kit érdekel? Fogadd lángját tüzemnek!
Hidd el, szívem kevéssel is beéri:
S nincs vágya más, csak égni, égni, égni.

Mintha csak dicsekedne férfiaságával, s közben nem venné észre, hogy megalázza a nőt – persze észreveszi, hisz használja is e szót, de átsiklik fölötté vagy magára is csak felületesen figyel. Ám a vers csodája, hogy közben megalkotja a költő a maga oltárát: a zárlat katartikus hatású geminációjában, hármas ismétlésében ragyog fel az az „oltári láng”, amelynek áldozná magát a beszélő. Ez a szerelemhymusz nem annyira a szerelmeshez, mint inkább a (testi) szerelemhez szól.

Nem szabad azonban elsiklani afölött, hogy a szöveg, mint Baka kései versei általában, főtémáját tekintve is többszörösen rétegzett alkotás. Pügmalión mítosza nem a szerelem mítosza csupán, hanem az emberi alkotásé is, az istenivel versenyre kelő művész mítosza is. Hiszen az égés-lángolás, a láz nem csupán a szerelem láza. „Csak néha szállj alá velem a lázba,” – „zárul” a második szonett, hogy a harmadik rögtön innen folytassa, de a láz más szemantikai mezejéhez kapcsolva az olvasó figyelmét: „Mely megteremtett akkor téged is!” Innen nézve a zárlatot, legalább annyira az alkotás, teremtés himnusza, mint a szerelemé. Az alkotói láz (ihlet, teremtés mámore) és a szerelmi láz („Légy a gyönyör, de

légy akár a kín-”) azonosítása Baka utolsó verseinek mindegyre visszatérő, új s új megfogalmazást nyerő alapélménye. A NOVEMBER ANGYALÁHOZ címadó- és záróverse a leheletnyi erotikával is megidézett angyalt köszönti teremtőként: „Poromból támaszt föl tekinteted.” S a láng, az életető tűz, a teremtés energiája („Halotti mécs, öröklét lángja tán?”) mintha, itt először, a halállal volna azonos: „Mindegy! Fejem öledbe hajtánám.”

Alkotás és teremtés: az én „istenülése”

Betegség, haláltudat és az életmű összefüggéseiről

A SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA és a NOVEMBER ANGYALÁHOZ versei olyan emberi-egzisztenciális határ-, sőt krízishelyzetben keletkeztek, amelyet aligha lehet teljesen figyelmen kívül hagyni a versek értelmezésekor. Nincs szándékomban az életrajz és a költői életmű szoros összefüggéseit kutatni; nem zárható azonban ki a befogadás élményéből, az értelmezés mechanizmusából egyrészt az a – bár sarkított – megállapítás, „hogy a költészetnek végső soron egyedüli tárgya maga a költő, a költőnek a világhoz való viszonya”²³, másrészt az az olvasói magatartás, amely legjobban Radnóti Miklós e sorával írható le: „mert ami volt, annak más távlatot ad a halál már” (*À la recherche...*). Különösen akkor befolyásolja a költő halála az életmű befogadását, ha a halál nem váratlanul következett be, s így közeledésének nyoma ott van az utolsó versekben. S nem pusztá utólagos okoskodás azt állítani, hogy a halál közeledése, a haláltudat átalakítja vagy jellegében legalábbis meghatározza a költő verseit. A különböző korok egyes költői mindig hasonlóan reagálnak e krízishelyzetre: számot vetnek addigi életükkel, gyakrabban fordulnak kérdésekkel vagy panasszal Istenhez, bármily önsajnáltonak tűnik: elsiratják

²³ GÖRÖMBEI András: *A poétikai én változásai Csoóri Sándor költészetében = Létértelmezések*, Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 1999, 144.

magukat, nyíltan elpanaszolják szenvedésüket.²⁴ Az írás öngyógyító természete is szerepet játszik ebben (noha nem szokás a halálos betegségekből versek által kigyógyulni). Fontosabb szempont a lezárásra, az életmű lekerekítésére, az eddig nem oly sürgető végső nagy kérdések megválaszolására való igény, sőt szükség. Ezek a nagyon általánosan vázolt késztetések megfigyelhetők a kései József Attila-versekben, a rákos betegséggel küszködő Kosztolányi Dezső számadás-verseiben, Radnóti utolsó költeményeiben, de említhetem akár Nemes Nagy Ágnes kései verseit, amelyekben visszatér az én-lírához, párbeszédet kezd Istennel, vagy Csorba Győző búcsúverseit, a szintén rákbetegséggel küszködő Sziveri János utolsó két könyvét. Tagadhatatlan, hogy ezeknek a verseknek a hatásmechanizmusában ott rejlik – mintegy előre beépítetten – a halál ténye, amely aztán, ha bekövetkezik, más, nagyobb távlatot ad a szövegnek. Az is nehezen vitatható, bár első hallásra talán meglepő, hogy az ilyen versek hatásából többnyire hiányoznék a halál valós ténye (hisz mennyire másképp olvasnánk egy öngyilkos levelét, ha valóban meghal, illetve ha tudjuk, hogy csak tréfából írta). S bár szokás arra hivatkozni, hogy mindez külsődleges, nem a versből következő „tudás”, ingatagnak látszik ez az érv, ha meggondoljuk, az ilyen versek többségében burkolt vagy nyílt utalást találhatunk a panasz, a mély fájdalom, a búcsúzkodás egészen hétköznapi, fizikai, tehát életrajzi eredetű okaira: az életrajz ismerete nélkül is olyan következtetésekre juthatunk, amelyek egybevágznak a valódi életrajzzal. A lényeg a fordított érvelésben rejlik: ha csak az életrajzi tény ismeretében olvasható műalkotásként a vers, akkor nem is műalkotás. S az is igaz, hogy „a költő sorsának ismerete nem esztétikai előkészítettség, vagy csak ritkán, s igen kis mértékben része az esztétikai előkészítettségnek.”²⁵ Nagyon gyakran azonban a versből kiolvasható fiktív – és persze töredékes – életrajz egybeesik a tapasztalati én „életrajzával” – ha annak nevezhető a fájdalom, a szenvedés, az istenhiány, a halálfélelem panasza. Dieter

²⁴ Vö. „A betegség és a halálközelség tudatában (...) szükségszerűen személyesebbé lesz a költői gondolkodás is...” SZIGETI L., 2000, 155.

²⁵ NÉMETHI G. Béla: *Még, már, most = 11+7 vers*, 247.

Burdorfra hivatkozva állapítja meg Görömbei András, hogy „ha a költészetet nem akarjuk teljesen elszakítani az őt létrehozó alkotótól, akkor a lírai alanyt, a vers strukturáló, szervező elvét olyan szubjektumként kell elgondolnunk, amelyik mintegy a költő helytartója a versben”²⁶

Babits Mihály a *Balázsolásban* nem csak általánosan – „Mert orv betegség öldös ime engemet / és fojtogatja torkomat” – utal szenvedéseire, de még az orvosok tevékenységéről is említést tesz: „S már az orvosok / kése fenyeget, rossz nyakam / föl vágni, melyet hajdan olyan megadón / hajtottam gyertyáid közé”, s egészen nyíltan vall a fizikai fájdalom elviselhetetlenségéről: „Te jól tudod, / mennyi kínt bír az ember, mennyit nem sokall / még az Isten jósága sem”. S ezt írja Reményik Sándornak *Egy verses levélre* címmel: „Ha látnál, hogy fetrengek itt, / már csak a testben élve, már csak / egy nyaláb testi fájdalom...” József Attila kései költészete a „Köztetek lettem bolond” és a „Karóval jöttél, nem virággal” vádló és önvádló szólamát váltogatja, s amikor már nem vádol s nem panaszkodik, a búcsú legváltozatosabb dallamait zengeti ki.

Németh G. Béla szerint a „magyar irodalomban viszonylag csekély azoknak a verseknek a száma, amelyekben a halál ténye, mint eszmélkedést kikényszerítő és tevékenységet értékelő, mint célokat megszabó és léttel való számvetést kormányzó alaptény, mint ily tartalmú gondolati-érzelmi alapélmény van jelen. [...] S még kevesebb azoknak a verseknek a száma, amelyek a halállal bekövetkező nemlét-tel, ama léttelenséggel, ama megragadhatatlansággal való tudati-hangulati viszonyt, szellemi-lelki szembesülésnek erőfeszítését és atmoszféráját sugallják”²⁷. Hogy a „viszonylag csekély” milyen relációban értendő, nem derül ki; mindenesetre Baka István kései költészetét – sőt bizonyos szempontból egész, a kozmikus apokalipszis látomásaiból építkező líráját is – ezek az alapélmények mozgatják. Ebben több XX. századi elődje is van. „A Nyugat költőinél lett nagy témává a megha-

²⁶ GÖRÖMBEI, 1999, 148. A hivatkozott hely: Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart-Weimar, Verlag Metzler, 1995, 188.

²⁷ NÉMETH G. Béla: *Költői számadások. („...bírnak mi is, ha ők kibírnák...”)* = *Írók, művek, emberek*, Krónika Nova Kiadó, Budapest, 1998, 26.

lás is, a halál is”. Kosztolányit végső számvetésekor „a halál utáni léttelenség”²⁸ foglalkoztatja. Babits Mihály az *Ősz és tavasz között* című versében elégikus fájdalommal gondol a halálra, meghalásra. József Attila „szublimálom ösztönöm” szókapcsolata nem pusztán freudista képzet vagy alkotáslélektani modell – alkotás és halál olyan egymásba úsztatása, amelyben az alkotásban létrejövő érveszítés és a fizikai, tényleges (és persze a metaforikus) halál szétválaszthatatlansága nyilvánul meg: teremtés és pusztulás, kezdet és vég örök összekapcsolódása.

Csak szemelgetve a későbbi példák közül: az öregséggel járó betegség kínjait sorolva fordul Istenhez Nemes Nagy Ágnes személyes átéltséggel, párbeszédet imitálva *Istenről* című versében: „Tudod te, milyen a vércukorszint süllyedése? Tudod te, milyen a leukoplákia halvány kicsi foltja nővőben? Tudod te, milyen a félelem? A testi kín? A becsstelenség? Tudod-e, hány wattos fényerővel tündöklök a gyilkos?” Szükséges-e tudnunk e vers teljes befogadásához, hogy a költő amikor ezt írta, nagyon beteg volt? Nem. E sorok olvastán juthatunk-e más következtetésre a verssel kapcsolatban, minthogy mély, közvetlen átéltség ihlette? Aligha. „Törődjem-e még bármivel? / Érint-e bármi még? [...] // Halottaimmal álmodom / jónéhány napja már / Tán hozzájuk kívánkozom? / Itt minden por-sivár // Ám hol leszek ha ott leszek?” Aki e sorokat írja, tudjuk, nem fiatal már, hisz halottai vannak, elvagyódik, mert talán beteg, öreg – baj, ha a pontosabb esztétikai olvasat előtt ezek öntudatlanul rögzülnek az értelmezőben? Aligha. Akár tudjuk, hogy Csorba Győző élete végén írta e verset, akár nem, az első benyomás óhatatlanul befolyásolni fogja az olvasatot. S aki *Rákrománcc* cím alatt e sorokat írja: „Mint napon a szalonnabőr, / aszik cserepes ajkam”, illetve „Halállal él, aki azt kimondja”, nem rákos beteg-e (akár a költőre, Sziveri Jánosra, akár a költői énre értjük)? De bizonyára. Azt hiszem, aki anélkül olvassa Baka István kései verseit, hogy bármit is tudna a költőről, az is arra a következtetésre jut, hogy e versek írója olyan súlyos egzisztenciális válságot élt meg, amely nem szűkíthető egy összetevőre, de bizonyosan része e válságnak a súlyos betegség és a halál egyre kézzelfoghatóbb fizikai közelsége.

²⁸ Uo. 28.

Haláltudat és ars poetica

A Pehotnij-kötet *Trisztán sebe* ciklusának középső verse a *Fredman szonettjeiből*. Baka ezúttal egy költőelőd: az általa is fordított *Carl Michael Bellman* svéd költő teremtett maszkját ölti magára. Ez a teremtett maszk *Fredman*, „egy félig valós, félig költött hős”²⁹, az 1760-as években hallhatott róla Bellman, s talán látta is a híres *órásmestert*, „akinek se órája, se műhelye, se raktára (bár hajdani órászmester és a város toronyóráinak ellenőre volt, de már réges-rég elitta mindenét). 1767-beli temetését is megéneklei egy dalban, amely Fredmant mint bacchusi hőst állítja elénk; egy másik dalban csak úgy mellékesen »szent Fredman-nak«, az iszákosság apostolának nevezi.”³⁰

Ez a három szonettből álló mű mint szerepvers is különös alkotás. Egyrészt Baka önironikus – persze korábbi szerepei után nem váratlan – gesztusa, hogy szerepet reaktívizál; másrészt már-már blaszfémikus paródia, hogy a bacchusi órászmester (egy korábbi Baka-versben – *Égi zsebóra* – ez Isten foglalkozása!), a híres-hírhedt korhely alak Istenhez fohászodik. A lírai szituáció e parodisztikus jellegét tovább fokozzák az iszákos Fredman nyelvhasználatának biblikus vonásai. A bibliai utalások nem csak a lírai szituáció, de Fredman monológjának *profanítása* folytán is deszakralizáló hatásúak. Persze onnan is megközelíthető a szerep és stílus feszültsége, hogy Baka itt is az én „kétlakóságára”, én és nem-én, szerep és vallomás kettősségére épít, azaz minduntalan figyelmeztet a maszk mögött rejlő költői én hangsúlyos jelenlétére.

Az első szonettben Fredman monologizál, egy vendéglő asztalánál ülve mintegy maga elé motyog; mámorában Istennek látja a házigazdát, aki „száraz bort kínál, de száraz / a szava is”. Már az első sor általánosítja e szituációt: „Vendég vagyok még e világ-

²⁹ CSATLÓS János: *Egy rokokó gitár tört akkordjai. Carl Michael Bellman (1740–1795) = Carl Michael Bellman: Fredman episztolái és dalai, Századvég, Bp. 1993. 303.*

³⁰ GUNNAR, Hillborn: *Carl Michael Bellman (Made in Sweden)*, Csordás Gábor ford. = C. M. Bellman i. m. 10.

ban” – kezdődik a vers, utalva Kosztolányi *Hajnali részegségé-*nek befejezésére.

Az első szonett utolsó sora lendíti át e monológot dialogikus szándékúvá. A megszólítás, az Istenhez fordulás mindvégig megválaszolatlan, egyoldalú marad (akárcsak *Ady* nagyon hasonló lírai szituációból kiinduló versében, *Az ős Kajánban*), az eddig kesernyésen rezignált hangnem viszont megváltozik, önironikus gesztusok keverednek enyhén vádló hanggal, mely – némi pá-tosszal, öntudatos tartással – könyörgővé válik a vers végére.

A hangnemváltást szokatlanul merész enjambement, *szonett-ből szonettbe* vezető áthajlás nyomatékosítja:

Fölvettem a mennyegzői ruhát,
s választott voltam, nem hivatalos csak, –
engedj még csendben ülnöm itt, Világ

No. 2

Ura! Fiad menyegzőjére jöttem,
s lehet, hogy már túl mámoros vagyok;
de mit tegyek? megártott óborod:
Te is megháromszorozódsz előttem.

Fredman itt az iszákosok olykor különösen éleslátó önreflexivitásával enyhíti-mentegeti saját istenkáromló gondolatait, miként a No. 3 e sorában is: „Szólhatnék bár az angyalok // nyelvén, ha nincsen bennem szeretet, / zengő érc s pengő cimbalom leszek / csupán”. A Bibliát parafrázáló szövegrészek emelkedettségét el-lensúlyozzák a gyakori éles áthajlások; a *Baka*-vers e mind gya-koribb depoetizáló eleme, mint láttuk a *Yorick visszatér*ben is, a szavak egészen szokatlan elválasztásáig radikalizálódik.

Az áthajlások hiányoznak viszont a No. 3. utolsó versszaká-ból: tán ezért is érezzük úgy, hogy itt patetikusabbá válik a vers hangneme. A *szerénység* is váratlan tulajdonsága a monologizáló lírai alanynak, mégis érthető, ha a részeg ember hangulatváltá-sait követjük: a kezdetben rezignált hang először dacossá, majd

megettörtté, könyörgővé válik. Persze kérésével hű marad önmagához az órásmester:

Az asztalvégre húzódnék szerényen,
csak még ne küldj el innen, Istenem,
és bort is tégy elébem! Úgy legyen!

Baka-Bellman-Fredman nem kér mást, csupán időt, jogot az ittmaradáshoz: „Nem a kegyelmi állapotba emelkedés, hanem az autentikus létért való könyörgés szonettjeit alkotja meg a költői hármas: annak fölismerése ez a versbe szedett Biblia, hogy egyszeri, vándoridőzése e földön az ember felülmúlhatatlan élménye, s ezt szóban szó által lehet örökké-örökletessé, maradandóvá tenni”³¹. E „szóban szó által” való teremtő játék, szerepek és Írások, szent és profán egymásba játszása kísérlet a határok összemosisására, az Egységben való föloldódásra – mely, e vers és Baka egész költészetének tanúsága szerint, egyedül a szó, a költészet: a művészet által lehetséges. Fried István is utal erre, amikor a vers bibliai példázatairól azt írja: „ars poeticává lényegülnek”³². A kánai menyegző nem kanonikus értelmezésével – miszerint Jézus lett volna a vőlegény – játszik el Fredman, amikor azt állítja: „Fiad menyegzőjére jöttem”. Ezért idézi buzgón Fredman Jézus példázatait: mintegy a szó által, Jézus szavainak kisajátítása révén remél megbocsátást. „Fölvettem a menyegzői ruhát, / s választott voltam, nem hivatalos csak, -” – ajánlja magát Fredman az Úr megkülönböztetett figyelmébe. S már-már magát is Jézus-sá növesztené, de legalábbis saját Megváltásra méltó voltát példázta – megint Jézus szavait kölcsönvéve:

Vagyok, akár a mustármag, melyet
szádból kiköptél, ám a földbe vetve,
Én, legparányibb, felnövök egedbe, –
fészkelhet rajtam angyalsereg.

³¹ FRIED, 1999, 87.

³² Uo.

Míg az első szonett a konkrét egzisztenciális szituáció tárgyi körülírása, a második szonett az öntanúsításé. Ám e dacos hang a harmadik szonettre megcsendesül, s minden „részeg” mellézkönetől mentesen szólal meg az *esendő ember* élni-akarásának torokszorító vágya, amelyet persze Fredman az ironikus kéréssel – „és bort is tégy elébem!” – próbál „könnyűvé” tenni, mintegy tréféval elütni.

Mintha a Fredman-vers zárlatától – illetve az *Egy csepp mézétől*: „Nem kérek mást Uram csupán a jussom [...] / Hadd ízleljem utolszor azt a mézet / A múltó édes evilági létet” – folytatná a monológot a *Kegyelmi záradék*: „Mint akinek már teljesült utolsó / kívánsága még egyszer jóllakott / borát megitta kiürült a kancsó” – kezdődik a vers s folytatódik még két és fél versszakon át a mellékmondat halmozása, s mikor már nem is várnánk, egészül ki a mondat váratlanul a főmondattal: „oly váratlanul ért a kegyelem”. A harmadik szonett zárlata a visszájára fordítja a kegyelemjelentését: „hátára vesz mindjárt a griffmadár // és visszahoz hová is Istenem / hol életfogytiglan kell élni mégis / ahova visszazárt a kegyelem”. A *visszazár* és *záradék* szavak szemantikai összekapcsolása révén válik nyilvánvalóvá, hogy az írásos forma, a záradék válik a költői én börtönévé, azaz – hisz a vers címe ezt a műfajt írja a vers fölé – a *záradék* mint vers egyrészt az életmű záradékává válik, s így a műalkotás mintegy a földi élet meghosszabbítójaként értelmezhető, másrészt a műalkotás általában is kegyelmi záradékként olvasható: isteni adomány, egyszersmind isteni büntetés, a személyiség, az „én” örök börtöne.

Szintén a kegyelem és az itt-létbe zártság problémáját fogalmazza meg a *Darázs-szonettek*, a *Mágikus szonettek* tételeinek egymást kifordító, egymást újraíró eljárását idézve. Az első szonett a közelre hajoló aprólékosságával ábrázolja a konyhát, amely majd rabul ejti, börtönbe zárja a földi javak által idecsábított kiségi lényeket:

A konyhai résre nyitott bukó-
ablakomon a darazsak beszállnak
szőlőszem mézcsepp körte barnuló
harangja hívja őket kósza árnyak

fekete-sárga frakkot öltenek
úgy kezdenek hozzá a lakomához
végigkóstolva mind az étkeket
miket a föld az égieknek áldoz

A második szonettben hallatlan szeretettel, a száanalom keltette gyengédséggel ábrázolja a darazsakat, a transzcendens szférából idetévedt kis lényeket, újra a két szonett mondattani összekapcsolásával szüntette meg a tételek közti határokat:

... nem értik mért lett ily kemény a tiszta,

2

sugárzó kékség mely dajkálta őket
röptette hártvás gyöngye szárnyon és
most makacsul az üvegbe verődnek
zümögve sirják nincs menekülés

Gondosan, fokozatosan előkészíti a segítségnyújtást, amit egyre jobban vár az olvasó, s ehhez képest meglepő, váratlan és könyörtelen tett, hogy egy skatulyába zárja a darazsat a költői én. Az első tercina azonban teljesíti az olvasó váráhozását: „de ekkor a dobozt az ablakom / résébe tartva újra felnyitom / és megriadt rabom az égbe libben”. Itt is, mint már a *Farkasok órájában* és a *Trisztán sebében*, a *rés* nyit utat a transzcendenciába; ám e *rés* megnyitása egy könyörtelen vagy éppen „kegyelmes isten” hatalmában áll, aki minden földi jóval csalogatja a lét terített asztalához a lelkeket, mohóságukért megbünteti, a halál rövid éjszakájával sújtja őket, hogy aztán megkegyelmezve nekik, szabadon bocsássa őket az égben:

darázs-isten vagyok kegyelmes isten
aki a lelket koporsóba zárom
s szabadon engedem a másvilágon

A darázs védtelen lényével istenként játszadozó ember példázata – amely felbukkan már Szabó Lőrinc *Mézpergetés* című versében is: „a csorgó mézből, halott, régi pap, / kiemelsz egy-egy torkos darazsat” – tulajdonképpen az isteni cselekedetek megértésére tett kísérlet, Isten humanizálása (s nem az ember Istenné emelése): a halál közelségével vívódó elme gondolati kísérlete halál és élet, ember és Isten megértésére. E súlyos gondolatokat a vers a darázs röptének könnyedségével veti fel, visszafogva a sorok közt megbúvó pátoszt vagy inkább érzelmességet a történet hétköznapi egyszerűségével, bájával.

A *Menhir* lemondóbb, keserűbb vers: tulajdonképpen a művészet kudarcának emlékműve. A „Kőből rakott kérdés amelyre / Isten azóta sem felel”, hogy már azt is elfeledték, „ki építette fel”: a mű hallgatása, végső elnémulása rejlik e képsorban. Ám a vers szcenikája a költői én alkotói kudarcát kiterjeszti Istenre is, hiszen az én képei metaforikusan nagyítódnak az egész kozmosz látomásává; az én elsötétülése, megszólíthatatlansága kozmikus méretűvé válik:

Szemhéjam mint a horizont mögé
Ágak pillái közt leszáll a nap
Pupillámból már éjszaka szivárog
Nyugat vagyok nyugat

Hűvösödik szám szurdikából
Egy mondat még mint kései szekér
Az alkony síkjára kiér
Elhagynak a szavak

A szekér motívuma válik struktúraképző elemmé, a vers képi síkjának alapmetaforájává a *Szekér* című versben – talán nem függetlenül Ady Endre *A csillag-lovas szekérből* című versétől, amelyben Isten hajtja a szekeret, s a Baka-versben felvert sár motívumának előképe itt a szekér „fölvert pora, a hit”, majd a zárlatban: „mi, szegény lelkek, kerekeid pora”; mindkét vers az isteni akaratnak kiszolgáltatott személyiség panaszos-önironikus látomása.

A *Menhir* lemondását mintegy visszavonja e vers, bár a költői én a küzdés értelmét itt sem találja. A metaforika itt ha nem is kapcsolja teljesen össze, párhuzamba állítja a természeti látvány-elemmel az út porában küszködő ember képét:

Agyagos úton vánszorgó kerék
Kínlódva-lassan fordul el a Nap
Sárdarabok ragacsos napok éjek
Keringenek föl s hogy a szekér halad

Visszapotyognak így kapom fel én is
És ejtem vissza versem szavait
Szekér vagyok rozoga és nehézkes
Nyikorgok fájok már csak egy szelíd

Fészerre vágyom korhadozni békén
Nem is tudom mi kényszerít vakon
Sáros dűlőket járni körbe-körbe
Holdatlan éjen naptalan napon

A vánszorgó kerék, a szekér, a napok és éjek sárdarabjai váratlanul válnak az alkotó, a vers szavainak metaforájává, s hasonlóan egységes képi rendszeren át vezetnek el a záróstrófiáig, amelynek második sorában elrejtett a költő egy önironikus anagrammát is: „Miféle ló húz ki ül a *bakon*” (kiemelés tőlem – N. G.). Kesernyés önironia: a költő-szekér nem tudja, milyen ló húzza, s ki irányítja a lovakat; a költészet, az alkotás – és így a művészlét – értelme kérdőjeleződik meg. A *Háry János csőszdala* hasonlóan önironikus gesztussal „profanizálja” a költői mesterséget: „Hiába forгатom kereplő- / Versemet angyal-seregélyek / Csattogva tőkémre szállnak”. Itt azonban magyarázatot is talál arra, miért a viaskodás, miért a vers, ha úgyis halni kell: a beszélő – a csősz – a szőlészet köréből vett képekkel talál értelmet munkájában. Addig kell folytatni a munkát, a kereplő forгатását, „míg fürtjeim beérnek / S borral telik hordóm amit majd / Halálom dugaszol be végleg”.

A *Csak a szavak* szubjektuma a költészet – a szó – továbbélésének hatalmánál fogva és a ráolvasás varázsserejével szeretne megszabadulni a halál fenyegetésétől: „a hínár mondata tapad //

testemre és a mélybe húzna / de hát az is csak szó a mély” – kicsinyíti a fenyegetést. Az önmeggyőzés szándékát jelzi a vers ráolvasásszerű monoton dikciója, az önreflexív elemek önértelmező és „öngyógyító” jellege. A vers a szó hatalmát szuggerálja. S „mire való a szó hatalma – kérdezi a Pehotnij-kötet kapcsán Bombitz Attila –, ha nem arra, hogy a kimondás lehetőségével tudatosítsuk és örökkévalóvá tegyük egzisztenciánk örvényeit, menhírként felmutatva magunkat...”³³

A *Menhir* egyik szemléleti előzménye a *Csak a szavaknak*: „Elhagynak a szavak”, mondja ott, „csak a szavak már nem maradt más”, panaszolja itt a költő, mintegy feleselve korábbi művével. Ám a szavak értékét ki is kell küzdeni: „Mily elgyűrődött-otthonos szavak / idéznek fel, Marina, ifjuság!” – kiált fel elégedetlenül az *Orosz szonettek* lírai alanya. Emitt rezignáltan jegyzi meg: „de hát az is csak szó a mély”. Mégis, nincs más remény, mint a megnevezés: „nevezd meg és a név a szó majd / kiszabadulva partot ér”. Miközben a nyelv alapelemére, a szóra vonatkozó önreflexiók révén a vers megírja önmagát, eljutunk a záró szakasz végkövetkeztetéséhez:

jó volna lenni még talán de
mit is tegyek ha nem lehet

a szótáradba írd be s néha
lapozz fel engem és leszek

„A néven nevezés azt a magatartást jelöli, amely nem elégszik meg a jelenségek konstatálásával [...], hanem élményeit értelmezi is”³⁴ – írja N. Horváth Béla a *FARKASOK ÓRÁJA* kapcsán, s fokozottan igaz ez Baka kései verseire is. Így ír az *Orosz szonettekben*: „Van, amit én se mondhatok, különben / Idő előtt feltámadnak a holtak”. S mintha Dsida Jenő beavatottságából is erőt merítene e

³³ BOMBITZ Attila: *Rejtőzködések (Baka István lírájáról új kötele kapcsán)*, Tiszatáj, 1994/8. 75.

³⁴ N. HORVÁTH Béla: *Látkép Helsingörből. Baka István: Farkasok órája*, Jelenkor, 1993/3.

zárlatban, „a transzcendens világot otthonosan megélő ember”³⁵ beavatottságából, amikor mintha Dsida e soraira írná a maga változatát: „Jólesik mosolyogni csendesen. / Ha most lezuhanék a hegyről, / kiesne egy parányi betű / az Isten regényéből.” (*Itt a helyem*)

A költő kétségbeesettségét a pilinszkyszen megszürt versbeszéd, a szerkezet észrevétlen megformáltsága: a tárgyilagosság, tárgyiaság igyekszik leplezni. Első olvasásra is feltűnik a jambusok monoton zenéje, amit alig lassítanak spondeusok, s csupán kétszer színeznak trocheusok. A rímek színtelenségén az sem változtat sokat, hogy mindegyik rímpár más magánhangzójú; az első versszakban négyes rím van ugyan („*csak a szavak – mondata tapad*”), de csak a magánhangzók csengenek össze. Az első és az utolsó szakaszt leszámítva valamennyiben egy szótagos asszonán-cok szerénykednek a sorok végén.

Mindettől a monotonia unalmába fúlhatna a vers, ám Baka rendkívül finom szerkesztéssel erényt kovácsol e (látszólagos) fogyatékból: a makacsul monoton ritmust többféleképpen is ellensúlyozza. A sormetszetek így tagolják egy szakasz sorait: 5/4, 4/4, 5/4, 5/3. A második sorok szimmetriája felel a másik három sor – és főként a másik nyolcas, rímválaszt hozó sor – aszimmetriájával. A húsz sor fele – élesebb-tompább – enjambement-nal végződik, a legélesebbeket alliterációval enyhítve: „*tapad / testemre, közötti / kűszöbben*””. A jambusok egyirányú sodrását ellenpontoszák az ismétlődő szerkezeti motívumok. A kezdő sor a harmadik versszak elején változatlan formában visszatér, két egységre tagolva ezáltal a verset. A „*csak a szavak*” kifejezés ötször, a „*szavak*” szó hatszor, a „*csak*” szócska pedig hétszer fordul elő.

A vers motívumköreit az önreflexív elem, a *szó* motívuma fogja össze sűrű szövésű hálóként. Az utolsó versszak a megnevezést hirdeti menekülésként léthelyzetéből, amikor „*nem táplál a kenyér s a bor*” – e félmondattal zárkózik el minden transzcendens továbbélési esélytől, valóban mindent a „*csak*” korlátozó jelentésére utalva. Ám teszi ezt olyannyira rezignáltan, hogy félre-

³⁵ CS. GYÍMESI i. m. 195.

ismerhetetlen a keserű ironia, a reménybe vetett bizalom végső megrendülése, amit csak a művészet általi továbbélés reménye ellensúlyoz.

A *Philoktétész* szintén a versírásra reflektál, ám itt már – miként a *Tájkép fohással* című versben – szinte a szemünk előtt jön létre a mű. A szöveg közvetlenül önmagát értelmezi. Első olvasásra epikus jellegűnek tűnik: a dikció, az ismétlődő „folytassam-e” kiszólások előadóművészt imitálnak, ókori görög lantost, aki a trójai háború egy érdekes epizódját énekl meg. A lantos azonban rendhagyó módon mesél: oly gyakran reflektál történetére, saját történetmondására és annak módjára, hogy e reflexiók magukba szívják az epikus elemeket (hozzájárul ehhez a metaforák itt is szigorú rendje).

Az első és a harmadik, tehát a páratlan szakaszok egy bokros hasonlattal indítanak, amelyek kezdő képe – „Akár a leprás akiről lerothadt / minden vonása” – azonos; az ezt követő sorokban az epikum és a reflexió egymásba játszását hozza létre a költő bravúros szerkesztéssel. A második és a negyedik, páros szakaszok szintén ismétlődő retorikai alakzattal („folytassam-e”) indulnak, hogy újra csak a történetmondás illúzióját keltsék; illúzióját, mert a heroikus történet helyett egy nagyszabású apokaliptikus vízió tárul fel előttünk, a „mészárszék a menny s a nyíllal / átszegezett időből vér csorog” döbbenetes képétől a zárósorokig:

és Párizs minden percben földre rogy
porrá ég Trója és a szörnyü sebből
mint anyaméhből kihalított mítosz
már csecsemőként elragadja az
íjat s halálra sebzi az időt.

Az önreflexív elemek tökéletesen illeszkednek e vízióba: a sorvégekről „lefoszlott a rím”, a húsként bomló szavak és a jambusok monotonája „a katarzison túli pusztla térség”³⁶ jelölői, kiterjesztve e sivárság érvényét a műre és általában a költői alkotásra is. A kijelentés, miszerint „a bűzlő seb s erőszak mítosza / Philoktétésztől származik”, súlyos önvádat fogalmaz meg: a társadalom-

³⁶ BÁNYAI i. m.

ból kitaláltak önkéntelen önvádját, amelyet a társadalom szinte rájuk kényszerít: „az olyan betegség, amelyet a titok homálya fed, és amely kóros rettegést kelt, morálisan, sőt a szó szoros értelmében is, fertőzővé válik.” A beteg „egyszer csak azon veszi észre magát, hogy rokonai és barátai kerülik”³⁷. Bár ezt Susan Sontag a rákbetegség kapcsán írta, a versben hasonlóképpen – „Akár a leprás” – megnevezett betegségekre fokozottan igaz, s szorosán tárgyunkhoz is illik, hiszen Baka István költő súlyos rákbetegen írta e verset. A tapasztalati én élményét úgy fogalmazza át a lírai én, hogy a még súlyosabb társadalmi megítélést jelentő leprával helyettesíti betegségét. S az önvád annál jogosabb, ha tekintetbe vesszük, hogy az „*Iliászban* és *Odüsszeiában* a betegség természetfeletti erők büntetéseként, ördögi megszállottságként [...] jelenik meg. A görögök a betegséget vagy indokolatlannak, vagy megérdemeltnek tartották (valamilyen egyéni hibáért vagy közös bűnért, illetve az ősök vétkeiért)”³⁸. A *Philoktétészben* az egész világ romlásának bűnét veszi magára a költői én, olyan büntetésképpen, amely az alkotásnak, a költészetnek az ára, súlyos fizetése.

A Bakára jellemző ellentétező szerkesztésmód itt is érvényesül: a látszólag dísztelen vers kompozíciója a megszerkesztettség tökélye. A vers szimmetrikus pontjain elhelyezett ismétlések, az ezeket követő szintén szimmetrikus variációs ismétlések szigorú rendje felesel a borzalmas látomással. Baka korábbi verseiben büszkén vállalja a rímeket: az önreflexiók sok versben (például a *Petőfi*, *Zrínyi*, *Tájkép fohással*) vonatkoznak a rímekre; a *Philoktétész* önreflexív rétegében szinte kérkedik a leprással azonosított vers rímtelenségével, a szavak bomló húsával, ám így sem tudja elrejtetni a figyelmes olvasó előtt a tudatos művész képességét, a vers szigorú megszerkesztettségét.

Baka István utolsó – kötetbe sorolt – ars poeticái az *Orosz triptichon* versei. E szerepversek egy-egy orosz mártírköltő önportróját rajzolják meg. Mindhárom esetben élet és erőszakos halál peremén vergődik a beszélő. A triptichon én-értelmezései hár-

³⁷ SONTAG, Susan: *A betegség mint metafora*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983, 8.

³⁸ Uo. 53.

mas fokozatosságúak. Gumiljov még a váteszi, világmegváltó szerepű én képviselője, halála kozmikus méreteket ölt:

Holnap az ég tarkóján felpiroslik
A Napkorong, mint kegyelemlovás
Kerek sebe; s a világról lefoszlik
Létem: azaz maga a Létezés.

Nem az én-tudat megszűnéséről van szó, amely – a beszélő számára – az egész lét megszűnését jelenti; a kérdés az: „ha nem leszek, ki tartja / Atlaszként ezt a glóbuszt még tovább?” Átveheti-e a költő szerepét műve, a vers: „Vagy tán verssor-vetéseim, kihajtva, / Teremnek új Oroszhont, Afrikát?” A dosztojevszkiji hősök krisztusi küldetéstudata visszhangzik a vers utolsó strófájában:

Ólomgolyóként átsurrantam én a
Világon, s úgy szállt vélem, mint soha
Még senkivel, az égen át a néma
Kométa: az Orosz História.

Mint a vers címe jelzi: *Gumiljov a Csekában*, a vershős a legmél-
tatlanabb térből röpíti ki képzeletét és felnagyított énjét a világ-
mindenségbe. Jeszenyin jóval előkelőbb helyen elmélkedik sor-
sáról – *Jeszenyin az Angletterre-ben* –, mélyen lefokozva saját én-
jét, amely „vörösen, akárha / Borfolt, a mocskos terítőre öntve”
terjed szét csupán. A személye körüli egykori rajongás álságos
voltára rádöbbenve érzékeli sorsának éppen hogy nem kiválasz-
tott, hanem hétköznapi, általános jellegét. Önkinzó – és önvádtól
sem mentes – monológjában a kulináris metaforika alantas ké-
peivel festi meg önportréját:

Ott voltam mindenütt – engem citáltak
Cuppogva-kéjjel, mint itallapot;
De rádöbentem, hogy mindez csalás csak,
És hogy sehol, ha mindenütt vagyok;

Hogy rám is az vár, ami bárki sorsa:
Ahogy kenyérből, húsból a fasírt,
Gyúratom én is, megborozva-sózva,
S hallom szférák zenéjeként a zsírt

Sercegni... Bár nem váltam jó szakácsá
E korban, kása mellé jó leszek;
S felismerik a faggyús húspogácsák
Között vadabb, rjazányi ízemet.

S miként Gumiljovnál reménykedő költői kérdés formájában, itt a csattanószerű zárlat határozott kijelentéseként helyettesítődik az én megváltó-szerepe a Mű továbbélésével:

Eméssze meg a vendéglői lárma
E verset is, hadd öblítse le vodka!
Mégis tovább él, odatetoválna
A légerektől keshedt mellkasokra.

A *Cvetajeva Jelabugában* beszélője már sem az én felnagyításában vagy lefokozásában, sem a művészet erejében nem hisz reménytelen helyzetében. A koncentrációs táborban csak Puskin *Anyegin*jének emlékezete rémlik fel mint szellemi vigasz, illetve mint a láger embertelen világa elleni heroikus tiltakozás: Puskin szavai még „az izzó déli Nap” krumpliját is elfeketítik. Ám ez is csak konc a rabságban sínylődő én számára, miként a „Tál mosogatólé: szenteltvizem”. Cvetajeva az emberi méltóság ily lealjasítására csak az én elpusztításával tud válaszolni: „Hurokká megkötöm a horizontot / S föllendülök tehozzád, Istenem.”

A triptichon én-értelmezései egyben Baka lírájának önértelmezését is adják. A gumiljovi megváltástudat bár sosem volt alapvonása Baka költészetének, a korai versekben – például a Dózsa-versekben, a *Petőfi*ben – megtalálhatjuk nyomait. Pályája középső szakaszán, a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM egyes verseitől – *Trauermarsch*, *Sátán és Isten foglya* stb. – mindinkább Jeszenyin önlefokozó éntudata a jellemző, míg Cvetajeva végső lemondása, elkeseredett Istenhez fordulása Baka lírájának kései szakaszában, a Pehotnij-kötet verseitől kezdődően figyelhető meg. Így

a három mártírköltő portréja egyben önértelmező költői önportré is.

Könyörgések, zsoltárok

Az éntudat változásaival nagyjából párhuzamosan módosult Baka István verseinek Isten-képe is. Míg a MAGDOLNA-ZÁPOR versei a „megváltás-megváltódás-megtisztulás fogalomkörében helyezkedtek el”, s meghatározó volt a „krisztusi szerep imitációja”, a TÍZBE VETETT EVANGÉLIUM-tól kezdődően „kiiktatódott a versekből Krisztus s ezáltal az isteni és az emberi természet közötti közvetítés lehetősége. A transzcendencia így egy tényezőre szűkült le, ám a menny nem egy magasabb létsíkot, hanem a kisszerű földi világ tükrözését jelenti csupán. A személyes gondviselő Isten megszűnt: az embernek önmagával kell szembenéznie.”³⁹ Az isteni természet Sátán és Isten kettősségében nyilvánul meg, harcukban általában az előbbi kerekedik felül: „De nincsen Isten, / csak a Sátán van. Őt látom. Kedvesem mosolyában is / szarvának görbülését; patája az éjszaka, a patkója a hold” (*Most*). Az isteni természet egyre gyakoribb lefokozó ábrázolásával, a blaszfémikusan megjelenített transzcendenciával párhuzamosan, fokozatosan teljesedett ki Baka apokaliptikus szemlélete, amely a világvége felé haladásból, a világvége-látomásokból kizárja a megváltódás, az isteni ítélet esélyét: apokalipszise nélkülözi, sőt tagadja a beavatódás, az elleplezett feltárulásának ígéretét is. A személytelen, megszólíthatatlan távolságokban lakozó Isten képe a SZTYEPAN PEHOŦNIJ TESTAMENTUMA verseiben változik meg ismét: az elmúlással való számvetés, a haláltudat, a büntetésként megélt és vállalt szenvedés hívják elő az Istennel, az istenivel való párbeszéd igényét. Lehetővé válik Isten megszólítása (noha a kommunikáció egyoldalúságát is érzékeli). A könyörgés, fohász hangjaiba keserű vád és ironia, önvád és önironia vegyül. Ha kér is, rögtön meg is sérti Istent, mintha elgyöngülését akarná kompenzálni. Megpróbálja lerántani Istent magabiztos magasából: hol káromol-

³⁹ SZILÁGYI i. m. 50–51.

ja, hol csúfolódik vele, de sohasem békél meg teljesen. Itt már nem csak a kegyetlen Isten jelenik meg a versekben; a krisztusi szerep újbóli – bár nemegyszer ironikus – fölveteléből is következően a káromlás, a vád szólamát fokozatosan veszi át a szeretet hangja, még ha nem is a tiszta evangéliumi, de az esendően emberi, gyűlöletből és ragaszkodásból vegyített szereteté.

Az isteni hatalmassághoz fohászkozó esendő ember hatalmas látomása, nagy élményverse az *Egy csepp méz*, a Kazinczy-kódexből ismert szöveg, *A verembe esett ember* történetének újraírása. A mottó paratextusa pontosan kijelöli a két mű kapcsolatát: onnan származik a verembe esett ember motívuma, akinek üldöztetéseit a Baka-vers csak a mottóval indokolja: „Azkik az testi gyönyörösségeket kívánják, és az új lelköket éhvel hagyják meghalni”, kezdődik az idézett szöveg, azok olyanok, mint az unikornis elől menekülvén verembe esett ember. Az úzöttség oka, a testi gyönyörök utáni vágy, a lélek elhanyagolása a Baka-vers címbe emelt metaforájának értelmezését is elősegíti, anélkül hogy maga a versszöveg erre bármilyen útmutatást adna.

A vers gondolati centruma a *méz* metaforája. A motívum gazdag irodalmi hagyományából – a *Darázs-szonettekkel* kapcsolatban már említett Szabó Lőrinc-vers, a *Mézpergetés* mellett – Kosztolányi két verse kívánkozik ide. A *Negyven pillanatkép 3. Mézes kenyér* című darabjában a méz éppúgy égi adomány, s éppúgy az áhítat tárgya, mint a Baka-versben:

Külvárosi kapuban kisgyerek
száraz kenyeret majszol, ám – ígézet –
az édes, ikrás napfény ráperreg
s ő nyalni kezdi ezt az égi mézet.

A *Szeptemberi áhítat* viszont nem csupán motívikai szempontból, hanem egészét tekintve is az *Egy csepp méz* szemléleti-gondolati előzménye, mondhatni párverse⁴⁰. A méz motívuma itt is áhítatot kelt, a boldogság titokzatos aurája lengi körül: „méztől dagadva megreped a szőlő / s a boldogságtól elnémul a szőlő”. Bár a

⁴⁰ Erre Dávidházi Péter hívta föl a figyelmemet.

Szeptemberi áhítat átszellemült, idillikus körképét a Baka-vers az üldöztetés groteszk, barokkosan áradó allegóriáival helyettesíti, a Kosztolányi-vers nyitánya és zárлата egyértelműen az *Egy csepp méz* utolsó harmadának intertextusa: a „Föl-föl, még ez egyszer, / halál fölé” felkiáltása, az „Állj meg, te óra és dőlj össze, naptár” óhaja visszhangzik Bakánál: „Hadd ízleljem utolszor azt a mézet / A múltó édes evilági létet / Egy csöppbe pillanatba sűrűsödve”.

Fontos a Kun Árpád által is felvetett párhuzam, Babits Mihály *Jónás Könyve* című verse: „közös az ötödfeles jambus, a nyelvi archaizálás egyes fogásai (például tárgyí és célhatározói típusú mellékmondatokban a feltételes mód használata felszólító mód helyett, amely a latin grammatikai szerkezetek hatására ivódott bele a régi magyarba: »Azt várta csak hogy hullanék elébe«; a szavak régies alakjainak választása: »szünetlen«, »szegzett reám«, »megmenekedtem«, »likban«, »magosba«, »utolszor« stb.).”⁴¹

Az *Egy csepp méz* egyetlen ki-kihagyó, ziháló lélegzetvétel, óriási barokk körmondat, amelynek indázó szerkezetét a többszörös alárendelések, a szórendcserével variált mondatrészisméltések, fokozó jellegű párhuzamok burjánzása teszi szinte átláthatatlanná. A verembe esett ember a szavak és tagmondatok dzsungelében tévelyegve lel rá arra a szóra – egy csepp *méz* –, amely megállítja ezt a rémült és révült menekülést, ajzott űzöttséget, ám csak rövid időre, mert a vágy megfogalmazásáig a számvetés, az eltelt életre való visszatekintés ziháló ritmusa veszi át újra az uralmat:

Reményem vesztve néztem a magosba
A mennyet elrekesztő sűrű lombra
S ím legfelül a bokor tetejéről
Egy cseppnyi méz alapottyanni készült
Egyetlenegy parányi csöpp de menten
Minden szorongatásom elfeledtem
Hogy fent halál alatt pedig pokol vár
Hogy kígyók mérges nyála oltja oltár-

⁴¹ KUN Árpád: *Egy példázat. Baka István: Egy csepp méz a Sztjepan Pehotnij testamentuma című költéből*, Ilolmi, 1994/9. 1368.

Tüzét szívemnek hogy mily gyöngye szálon
Függ életem az elrendelt halálon
Hogy nappal éj bevégezvén a munka
Nemlét-egérlikába visszabújna
Hogy születésemtől tartó esésem
Mind gyorsulóbb végső szakához értem

E ponton újra lelassul a ziháló ritmus, sőt szinte elakad a lélegzet, érezhetően a vers érzelmi tetőpontja következik, az egész eddigi örült menekülés egyetlen értelme (és oka), még a múlt idejű narráció is jelen idejűre vált, kimerevítve mintegy az utolsó esély kitüntetett pillanatát:

Mindent feledtem és csak arra vágyom
Hogy az a csepp amely a messzi ágon
Csimpaszkodik elváljon tőle végre
S hulljék kinyújtott nyelvemnek hegyére

Újabb hangváltás következik ezen a ponton, a vágy hevesége, az Istenhez fordulás *dacossága* megint felgyorsítja kissé a ritmust, a lélegzet újra kapkodó lesz, s már csak az utolsó sor előtt akad meg, tart egy utolsó szünetet:

Nem kérek mást Uram csupán a jussom
Bár lelkelem égő kárhozatra jusson
Hadd ízleljem utólszor azt a mézet
A múlt édes evilági létet
Egy csöppbe pillanatba sűrűsödve
Aztán taszíts a legmélyebb gödörbe

A menekülő ember komikus ügyefogyottsága, az őt üldöző balszerencse-sorozat tragikomikuma, lényének naivsága, gyermeki-en dacos követelődzése, a szóalkímia – például az *oltár-pokol vár* rímpár – bár sokszorosan ironikussá teszi a vershelyzetet, a vers utolsó négy sora olyan tiszta hangú, oly megrendítően őszinte kérés, hogy az irónia szinte kioltódik, s Baka költészetének egyik legkatartikusabb, legsúlyosabb verszárlata jön létre.

Az Istenhez szóló könyörgések, zsoltárok archetípusát nemegyszer úgy írja át Baka, hogy – mint az *Egy csepp mézben* – a könyörgésjellegét a követelőzés leplezi, vagy akár át is fordul a könyörgés az Isten elleni *átokba*, mint ezzel *Zsoltár* című versében is fenyegetőzik.

A *Zsoltár* nyitó versszaka tematizálja is a műfaji jellegét, a könyörgés, kérés gesztusát – ám jellegzetesen negatív formában –, a *Szeptemberi áhítat* öntudatos soraira („Én nem dadogtam halvány istenekhez / hideglelős és reszkető imát”), illetve Nagy László *Adjon az Úristen* című művének zárósorára („Adjon úgy is, ha nem kérem”)⁴² emlékeztetően:

Nem kértelek s nem kérnék ma sem
Oly félszeg voltam véled Istenem
Csak vártam míg akláid tologattad
Hogy föltekints és észrevégy de nem

A harmadik versszakban váratlanul a hivatalnok-világ szférájába utalja az isteni tevékenységet, élesen elhatárolva az így lefokozott isteni természettől önmagát: „te stempliztél tovább én meg feszengetem / Hajbókoló klienseid között”. A harmadik strófa visszakanyarodik a kérés gesztusához, „külön beadványt” nyújt be Istenhez s még bűnbánatot is gyakorol:

Bocsásd meg nékem hogy sokat szerettem
S erényemnél többet nyomott a vétek

Egy-két paragrafust megszegtem én a
Tízből alpontokról nem is beszélve
Tudom hogy nem te én magam sodortam
Magam halálos bűnbe és veszélybe

A bűnbánatot azonban minduntalan el is távolítja magától a hivatalnok-világ metaforikájával, a parancsolatot a hasonló alakú paragrafussal helyettesítve, s hangsúlyozva, hogy nem hajbókol, sőt meg is sérti azt, akihez kérését intézi:

⁴² Ez utóbbit vö. SZIGETI, 1996 |Evangélium|, 67.

Nem kérek tőled szívesen hiszen
Tudod hogy nem szeretlek Istenem
Hagyj élni akkor tán meg is szeretlek
S hagyj élni engem akkor is ha nem

A zárlatban átok és áldás különbségének, a gyűlölet és szeretet közti határnak a megszüntetését fejezi ki egy nyelvtörténeti lény, az *átkoz* és *áldkoz* szavak közös gyökének bravúros aktualizásával: „Átkoztalak de most megáldanálak / Ahogyan áld vagy átkoz mind ki él”, hasonlóan állítva párhuzamba a két szót, mint Máté az 5.44.-ben: „áldjátok azokat, a kik titeket átkoznak”.

A kifordított zsoltár felé mutat már ez a vers is, s valóban az a *Gecsemáné*, a NOVEMBER ANGYALÁHOZ cikluscímadó verse: „egyike a magyar költészettörténet legradikálisabb nagycsütörtök-verseinek”⁴³, amelyben a költő a Getsemáné kertjében virrasztva vívódó Krisztus szerepét veszi fel. Az Istenhez szóló himnusz helyett Istennel vitázik a beszélő – helyenként „Jónás perlekedésére”⁴⁴ emlékeztetve –, ám Isten csak hallgat: „rendíthetetlen némasága minden szájába adott szónál [...] nagyobb erővel fejezi ki végtelen hatalmát és akaratának megdönthetlenségét”.⁴⁵ Krisztus és Isten szembenállásának egyik forrása itt pozíciójuk különbsége, a hierarchia, amely Istennek megengedi, hogy csak tréfáljon Krisztussal, őneki azonban legkevésbé sem engedné a lázadást, a szembenállást. Ám ő mégis szembeszáll: „Nem ejtesz át ily könnyen”, mondja, s a nyitányban *in medias res*, nagy költői erővel kibontott alapproblémára – „Már évek óta csak búcsúzkodom / S még mindig itt vagyok tréfálsz velem / Hogy annál jobban megalázz Uram” –, vagyis a halál eljövételének bizonytalanságára, a váratlan, méltatlan halál kiszámíthatatlanságára, a hiába-való várakozás megalázó voltára jellegzetesen evangéliumi megoldást talál: a *virrasztást*⁴⁶, az örökös készenlélet az útra: „bőröndöm / Becsomagolva és lezárva áll az / Ajtóm előtt rég útra kész vagyok / Borok virrasztják át az éjt velem”. Nem a halál

⁴³ SZIGETI, 2000, 162.

⁴⁴ Uo. 157.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Vö. uo. 159–160.

ellen ágáll – méltó halálért perlekedik Istennel, olyannyira elszántan, hogy a végső szembefordulást, sorsának saját kézbevételeét vállalja a zárlatban, amely paradox módon himnikus magasságokba emelkedik az ismétlés- és ellentétszerkezetek bonyolult kombinációja révén:

Kitépem hát az angyalod kezéből
Magam hogy mégse úgy legyen ahogy Te
Akarod hanem ahogy én ahogy
Én akarom én akarom Uram.

A központozás nélküli vers végére – szemben például a *Zsoltárral* – a pontot is kiteszi, mintegy megpecsételve, véglegesítve döntését. Az utolsó szó azonban, különös módon, a hierarchikus viszonyt helyreállító „Uram”.

A legöntudatosabb, legkeményebb, eleinte profán, majd vulgáris hangú⁴⁷ kifordított zsoltárt Yorick maszkiájában fogalmazza meg a költő. A *Yorick visszatér* börtönőri egyenruhába bújtatja a teljes transzcendens szférát, s e „Mennyei káplár-hierarchiá”-ban keresve önmagát – „De én Uram bakád én hol vagyok” – fogalmazza meg vádját Isten ellen: „Voltam s vagyok de hogyha nem leszek / Hiányod lennék és nem érdemed”. S elbúcsúzva Istentől – „Isten hát véled Istenem” – önmagát már nem Istennel szemben fogalmazza meg, krisztusi pózával a *Zsoltár* itt „udvaroncok”-nak titulált hajbókolóit bosszantva, heroikusan – „félíg holtan” – mutatja föl végső elszántságát, a zárlatban újra az ismétlés nyomatékosításával élve: „Igazatok van udvaroncok voltam / De nem ti én én támadok fel újra”.

A *Yorick visszatér* – mint Szigeti Lajos Sándor is rámutatott⁴⁸ – olyan önportré is, amely – termékeny feszültséget hozva létre a yoricki szerep alantasságával – József Attila és Pilinszky János alakját sűríti – nem kevés öntudattal és daccal – a beszélőébe. Pilinszky *Újra József Attila* című verse alapvető szemléleti s motivikus előképe a Baka-versnek: „Te: bakája a mindenségnek. / Én: kadettja valami másnak. / Odaadnám tisztí kesztyűmet /

⁴⁷ Vö. uo. 168.

⁴⁸ L. uo. 166–167.

cserébe a bakaruhának.” Bakánál névvarázssá⁴⁹ váltak e sorok, hisz saját, külön köznévi jelentéssel is bíró vezetéknevét teszi egy metaforikus összefüggésrendszer középpontjává, már ezzel megbontva a hierarchiát, s teljesen megszüntetve azt a zárlat feltámadás-képzetével.

Baka István utolsó zsoltára a kötetcímadó és kötetzáró *November angyalához*. Az isteni természetet itt az angyal képviseli, aki „Rilkéhez hasonlóan nem a Biblia angyala, nem Isten küldötte, de nem is Hermész-funkcióban az imaginárius világ heroldja, hanem személyében jelképezi szinte ama odaíteli világot”⁵⁰. A vers az élet- és haláljelképek⁵¹ változtatásának ritmusára komponálódik; nem búcsúvers, már a búcsún is túl van: mintegy a halálon túlról szólva értékeli át élet és halál viszonyát. Itt már szó sincs a *Szeptemberi áhítat* lelkesültségéről – noha az őszi évszakhoz való könyörgés gesztusa azonos (csak a szeptember helyett a már télbe hanyatló novemberhez szól) –, s nincs már szó az *Egy csepp méz* csábításáról, a „múló édes evilági lét” vonzásáról sem: mivel az élet a halálba oldódik, s a halál az életben nyer értelmet, a költői én itt már nem az életért, nem is a méltó halálért könyörög, hanem hogy valóban átélhesse, megtapasztalhassa a halálban megnyíló (túlvilági?) léte. Amely lét azonban nem nélkülözi a testiséget: bár a „Fejem öledbe hajlanám” anya-fiúi kapcsolatra utal, a „bódít krizantém-szirmod illata” nincs híján – igaz, nagyon finom, szinte légies – erotikának⁵², újabb mintáját teremtve így azon kései verstípusnak, amelyben Baka a szerelmi tematikát ötvözi az Istenhez könyörgő zsoltárral.

⁴⁹ Vö. uo. 167.

⁵⁰ FRIED i. m. 124.

⁵¹ Vö. uo.

⁵² Vö. SZIGETI L., 2000, 174.

„*Én itt vagyok*”: számadás és én-felmutatás
Isten színe előtt

Az egzisztenciális krízishelyzet kiváltotta igény a számadásra, összegzésre különösen József Attila és Kosztolányi Dezső kései költészetében jelentkezik sürgetően. Az „1936 októberétől decemberig írt” József Attila-versek „egy csoportja halálvers: életút-összegző, lezáró, mérleget készítő versek ezek, szinte mindegyikben felrémlik a hamarosan bekövetkező halál sejtelme”⁵³. Az 1937 nyarán és őszén írt művei „az élettől búcsúzó, az élet mérlegét megvonó, végrendelet-versek”⁵⁴. Baka István kései verseire is igaz részben, amit Szabolcsi Miklós József Attila utolsó, 1937. novemberi verseiről ír: „mind búcsúzó versek, leltár-versek, végrendeletek – de ugyanakkor fegyelmezett és feszes művek, hetyke és vidám gesztusokkal”⁵⁵ – azzal a megszorítással, hogy a hetyke és vidám hang – bár a Hány János-verseknél határozottan jelen van – kevésbé jellemző Bakára, a hasonló hatású önirónia viszont annál inkább.

Baka számadása, búcsú- és végrendelet-versei még szorosabb szálakkal kötődnek Kosztolányi *Számadásához* és utolsó verseihez. Teljesen Kosztolányi rokona abban, hogy őt sem érdekelte oly erősen semmi, mint „a számára lehetséges szerepek megalkotása, fősorakoztatása, számbavétele abból a célból, hogy általuk és rajtuk szembenézzen a létezés egyik legnehezebben »elgondolható« alanyi, egyedi, egyszeri tényével, a halállal, illetőleg a halottsággal”⁵⁶. A *СЪТЪЕРА ПЕХОТНИЈ ТЕСТАМЕНТУМА* és a *NOVEMBER ANGYALÁHOZ* verseire éppúgy igaz, mint a *Számadásra*, hogy majd minden versük „szenvedélyes, már-már kétségbeesett ragaszkodás az élethez”⁵⁷. Míg azonban Kosztolányi főképp a *lét felől* kö-

⁵³ SZABOLCSI Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1998, 655.

⁵⁴ Uo. 820.

⁵⁵ Uo. 926.

⁵⁶ NÉMETHI G. Béla: *Az elgondolhatatlan álorcái. Szerep és magatartás a kései Kosztolányinál = Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987, 210.

⁵⁷ Uo. 218.

rültekintve ragaszkodik az élethez, Baka nemegyszer, s ebben az istenkereső Ady rokonának mutatkozik, a *Kegyelmi záradék*, *Strófák*, *November angyalához*, *Sztyepan Pehotnij feltámadása* című verseiben mintegy odaátrol tekint vissza az életre s *perli vissza* azt; Baka kétségbeesett kísérleteket tesz – mint József Attila néhány kései versében: *Nem emel föl, Bukj föl az árból, Könnyű, fehér ruhában* – az Istennel való párbeszédre.

A kortárs költők közül Sziveri János kései költészete mutat hasonló ívet, mint Bakáé. Emberi sorsuk s az ebből (is) következő poétikájuk is hasonló: „Sziveri alkotótevékenységét életének utolsó hat-hét esztendejében külső és belső körülmények tették mind dinamikusabbá. A pokoljárásra emlékeztető események sora kényszerítő erőként növelte benne az artikulálás szükségletét és fokozta a késztetést a rendkívüli energiákat igénylő számvetésre”⁵⁸. E poétika jellemzésekor Thomka Beáta József Attiláéval állítja párhuzamba Sziveri kései költészetét, ám Bakáéra is igazak szavai: „A ziláltsággal és a pusztulással mindketten a versegyedek hallatlan pontossággal megszerkesztett, zárt univerzumait állítják szembe, a megállíthatatlan destruálódással szemben a menekvést és védelmet jelentő megtartó konstruálást.”⁵⁹ Említi Ady és Sziveri rokonságát is – szintén oly jellemzőkre mutatva rá, amelyek bizvást szólhatnának Bakáról is: a költői „alapállásban is felsejlik valami Adyt idéző kétkedő-hívő, hinni vágyó-elbizonytalanodó, elfogadó-elutasító vonás”⁶⁰. Kettejük kapcsolata ragadható meg abban is, hogy műveik karakterét „egyfelől az értelem józansága alakítja [...], másfelől a démonikus látomások, apokaliptikus víziók, hallucinációk, melyekben hol maga a teremtés, hol Isten vívja harcát a sátánnal.”⁶¹ Miként Baka kései verseit, Sziveri szerelmi költészetét, „a harmonikus testbeszédet, a gyönyör pompás gazdagságú virágnyelvét, himnikus, ódai lüktetését és magasztosságát lassan beárnyékolják és földközelle térítik a balsejtelmek, a mind keserűbb tudássá érlelődő érzés,

⁵⁸ THOMKA Beáta: *A formafegyelem megszenvedettsége. Sziveri János: Babel = Áttetsző könyvtár*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993, 114.

⁵⁹ Uo. 115.

⁶⁰ Uo. 118.

⁶¹ Uo. 119.

a félelem, a féltés, a tűrés, a pusztulás biztos tudata”⁶². Különbségük is részleges hasonlóságukban rejlik: ami Bakánál – talán épp Sziveri hatására is – a korábban oly harmonikus dikciót megbontja, valamelyest szétzilálja: a sortörések, éles áthajlások, valamint a metaforikus képalkotásmódot gyakran többszólamúsító szójátékok, ezek Sziverinél nem a poétikát gazdagító elemek, hanem annak legszerveesebb és legfontosabb részei. Motívumkészletük hasonlóan gazdag, elemeik azonban csak részben azonosak; az irónia, a groteszk erősebb színekben jelentkezik Sziverinél, míg a versek kulturális tere az oly sok maszkot kipróbáló Bakánál tágasabb, gazdagabb. Mindketten örökösei és folytatói is a magyar irodalom egy fontos hagyományának, amely haláltudat és számadás fogalmaival körvonalazható; elsősorban Kosztolányi, József Attila és Radnóti, s az újabbak közül minden bizonnyal Szilágyi Domokos tekinthető közvetlen elődjüknek.

József Attila hangját is idézi a személyes lét elvesztésétől való félelmet öniróniával, hetyke hanggal, halált megvető kedélyességgel megzabolázó vitéz Hány János, Garay János *Az obsitos* című elbeszélő költeményének és Kodály Zoltán szvitjének és operájának nagytmondó hőse, kinek maszkjában a költő, többször idézve a Garay-féle előszöveget, ám annak népies, történetmesélős, fantazmagorikus világát jellegzetesen bakai metaforikával felváltva⁶³, a Kodály-mű fel-felemelkedő és lehorgadó, váratlanul megtörő glissandóinak ritmusát idézve, a Semmi kísértetével bátran szembenézve csúfolódik a halálon. Baka István, az *Úr bakája*, rátalál az *obsitos* figurájában arra a szerepre, amely lehetővé teszi a yoricki szókimondást, ám annak durvaságától, sokat tapasztalt keserűségétől menten, s ahelyett inkább valami naiv ügyefogyottság, hétköznapiság jelmezében néz szembe a halállal. Személyes és kozmikus tereket hajlít egybe Hány János nagytmondása („A világ végén lógattam le lábam”), humoros létszemlélete („A Hajnalcsillag csákómon a gomb / [...] Hej bolhaként elugráló napok / Viszket az egész Mindenség-kaszárnya”), komikus – alliterációk bőségével hangsúlyozott – önsajnálata („A virradatot véresre vakartam / Az én sebemből fröccsent fény az

⁶² Uo. 120.

⁶³ Vö. FRIED i. m. 64–71.

égre”), egysíkú, a katonaelethez kötődő látásmódja („Fölbred újra álmából a század / Kardot ragad s a menny Napóleonja / Megfut előlünk nyakában lába”), egyszóval eredeti személyisége révén. Vitéz volta nem engedi, hogy elrettentse a Nix: „a haláltól prüsszentésnyire sem hull bele a passzivitásba, nem adja föl; s ha másutt nem, hát álmában ismét hátrálásra készteni (ezúttal a menny) Napóleon(já)t.”⁶⁴ A vers kerete is ironikus, a tragikus világértelmezéstől eltávolító hatású.

A ciklus második verse, a *Háry János bordala* ugyan még megismétli e hetyke, kedélyes hangvételt, a *Háry János csőszdala* viszont pesszimistább, sötétebb hangvételi. A vassá dermedő szőlőt, majd a nyitánnyal variált keretet alkotó zárlatban Háry János vassá dermedő pillantását kiverő *rozsdá* válik a vers hangulatát meghatározó alapszíné. A csősz Háry János, az Úr madárijesztője hiába forgatja kereplő-versét, szőlőjét „angyal-seregélyek”, transzcendens, égi lények dézsmálják meg, megfosztva őt teste-lelke táplálékától („Szomjan marad torok s a lélek”). Nem tudja ellátni az Isten által rárótt feladatot, nem tartja életben a vers: már csak „lősz-ízű bort” ihat, amíg... Ebben a versben a beszélő által magára rótt szerepek, az önlefokozó csősz- és madárijesztő-szerep kelt komikus hatást, így a vers a mindent ellepő lősz és rozsdá ellenére sem annyira tragikus, mint inkább melankolikus hangnemű.

A melankolikus belenyugvás és rezignált kontempláció szép példája a *Vadszőlő*. A ciklus, amelynek nyitó- és címadó verse, Arszenyij Tarkovszkij „csak fordításban létező” verseit tartalmazza. A *Vadszőlő* adja vissza leghívebben az orosz költő érzékeny melankóliáját, verseinek nyugodt, háborítatlan menetét s a háttér mégis nyugtalanító verszenéjét.

Ez a kiegyensúlyozottság annak a harmóniának a gyümölcse, amely – miként József Attila kései verseiben – „a beszédrítmus és mértékritmus oly páratlan egybevágása”-ból, a négy, illetve kétsorosra bontható jelentésegységek egyöntetűségéből ered.⁶⁵

⁶⁴ Vö. uo. 78.

⁶⁵ NÉMETHI G., 1987, 243., illetve vö. uo. 244.

Még az oly ironikus, transzcendenciát lefokozó menny-metáforák helyébe is az óvást, védelmet sugalló „ kozmikus lapulevél” metaforája kerül, még ha ezt nem is külső, hanem a személyiség tudatának belső tájaként scenírozza is:

Ha kifelé bezárul minden út,
Itt legbelül lesz lágasabb a tér:
Puszták, hegyek, melyekre úgy borul
A menny, mint kozmikus lapulevél.

A *Vadszőlő* a személyiség utolsó kohéziós erejének az *emlékezet* nevezi meg. Minden bizonnyal Adytól eredeztethető a vadszőlő befutotta házfal és az emlékezet viszonyítása: az *Elillant évek szőlőhegyén* metaforizálja hasonlóan a múltat: „Tort ülök az elillant évek / Szőlőhegyén”. Az Ady-vers vitalitásának azonban itt nyoma sincs; a vers egyre haljósabb képeken át halad az összeomlást előrevetítő záró képsor felé, amely az őrzés és pusztulás ket-tősségét szembeállítva először a kulturális (szöveg)emlékezet örök idejét tételezi, a második jelentésegységben mégis a személyiség túléléséig korlátozza érvényét – mintha az énnel együtt maga a *Vadszőlő* című vers, az emlékezet hordozója is összeroppanna:

Ki megszólított egykor, már örök
Megszólítás és ifjúság marad,
Míg össze nem roppannak falaim
Vadszőlő-terhű éveim alatt.

A *Változatok egy orosz témára* meditatív-ontológiai gondolati líra, a létezés–szerelem–várankozás–állandóság fogalmi köré szerveződő létösszegző (nem életútösszegző) költemény. A mottóban megjelölt Tarkovszkij-versen kívül a lét titkait oly makacsul kutató Kosztolányi is írt a nyitó sor előzményének tekinthető verset *A mi házunk* címmel: „Elment az élet innen – mit keressük? – / nincs, ami van és van az, ami nincs” – olvashatjuk az eltitkolt, rejtegetett seb, a szégyellt fájdalom versében, s mintha a Baka-Tarkovszkij-vers ezt a motívumot rejtené még jobban el: csak a záró sorok utalnak közvetve a sebre, sebzettségre – amely persze

a vers motívumrendszerében a létezés óhatatlan következménye, s gyógyítása is csak az álmainkban, az égi szférában, jótékony angyalok segítségével lehetséges:

Elszenderedni és aludni csak,
Gyógyulni fény-infúzióba kötve,
Míg mint a var pereg le napra nap.

Az *Orosz szonettek* önreflexív, a *kimondás* hatalmától visszarettenő⁶⁶ beszélője a múlt veszteségeit veszi számba, elvesztett barátait és családtagjait. Az első szonett szobabelsőjéből a képzelet röpíti ki a szabadba, majd egy váróterembe, a múlt innen már idillinek tűnő – bár „háborúszagú a reggel” –, mindenesetre még a *valós* létezés súlyával: fájdalmaival és örömeivel terhes világába, amelyben még valamilyen elhallgatott – bár nem biztos, hogy örömteli – titok is lappang.

Az egyes szavak alkotóelemeinek ismétlődése, az anagrammatikus szójáték⁶⁷ sem könnyíti, inkább a baljóslatúság terhével súlyosbítja a szöveget: „Vén ingaóra [...] / *Réz*-nyelven *részegen* motyogja”, akárcsak a „hófúvásos éjeken” groteszk megismétlése a zárlatban: „szélütötten”.

A beszélő meditációjának centrumában fia, a filmrendező Andrej elvesztésének mélyen átélt megjelenítése áll. A költő barátait – Marina Cvetajeva, Anna Ahmatova – is elveszítő, már csak az emlékek világában, a szavak megjelenítő erejének illúziójában élő ember már-már bomlott értelmű beszéde a vers.

A *Siralomház* már épphogy csak utal a múltra, inkább a halál egyre közelebb fenyegetését hangsúlyozza a nyitó és záró versszak élén: „Nagyon közellé lett a távol”. A sarokba szorított betyár szerepében éli át a közvetlen fenyegetettséget; a halál itt a „csendőrtoll-iszony” metaforikus képében közelít, ám a betyár-

⁶⁶ A megnevezés, a kimondás, a kibeszélés, ami József Attilánál mágikus-öngyógyító funkcióval bírt (vö. NÉMETHI G. Béla: *A kimondás törvénye (A kései József Attila világgépe és poétikája)* = NÉMETHI G., 1987, 232–249.), Bakánál itt már szinte a balsejtelem, veszedelem, rontás képzetével társul.

⁶⁷ Ezekhez l. SZEGEDY-MASZAK i. m. 419–424.

csendőr metaforikus szembeállítás mint távolítás épp csak csillapítja a rettegést. A vers zárata a személyiség halálának rendkívül plasztikus, emblémaszerű megjelenítése:

Csurog-csurog az ég nyakából
Megromlott fényű életem.

Baka kései metaforikájának jellemzője az az összetettség, amely a viszonyítások megsokszorozását rendezi harmonikus egészbe. A bor-fény-idő-vér négyes jelentésegységének felel meg a palack-ég-test-halál kvartettje.

Baka István kései számvetésének egyik karakterisztikus verse a *Klepszidra*, amelyben Nemecek Ernő szerepét képzelve magára egyszerre röpít a lírai én álmodozása a gyerekkor derűs és a fiklív szövegtér megbízható, otthonos világába. Mint Nemecek a betegágyban, a grundért folytatott küzdelem után – amiről a lírai én tudja, hogy hiábavaló volt –, próbálja elhitetni magával, hogy „értelme volt”. A zárlat azonban már önhitegetés nélkül, keserűen vonja le a tanulságot, mely egyszerre érvényes személyes-egzisztenciális és fiktív, azaz az életműre vonatkozó síkon:

Fekszem infúzióba kötve,
Papír fehérén – lepedőn.
Mint vers, félbehagyott örökre.
S lecsöppen maradék időm.

A metaforika bakai következetességének, egységességének példája e vers is: a vers-én viszonyítást előlegezi a papír fehéré-lepedő metafora, s a címben és az első sorban teremtett metaforikus viszonyítás (klepszidra [vízóra] mint az idő szimbóluma-infúzió) tér vissza a vers végén, körkörös, zárt szerkezetet hozva létre.

A NOVEMBER ANGYALÁHOZ nagy számvetés-, létösszegző és istenkereső, Istennel perlekedő, önportréként (is) olvasható alkotása az *Én itt vagyok*. Már a cím is intertextuális jellegű: József Attila *Bevezetőjére* utal, a költőelődre, „kinek verséért a halál / öles kon-

dérban főz babot”. A huszonkét éves József Attila hetyke felkiáltása – „én, József Attila, itt vagyok!” – a Baka-versben a kétségbeesett-vádló kérdéssel egészül ki (és veszi el ezáltal minden fiatalos lendületét és hetyke magamutogatását): „de hol vagy te Uram”. Ezzel láthatóvá teszi az „itt vagyok” eredetét, hiszen e kijelentés, önreprezentáció „az Úri imádságra alludál, amely Jézus parancsa szerint így hangzik: »Miatyánk, aki a mennyekben vagy«. Ezt helyettesíti be mintegy a címben adott kijelentés mint bizonyosság: az Isten helyébe az egyes szám első személyű lírai én kerül alanyként, mellé a helyhatározó, amely általánosságban is a világba vetettség bizonyosságát súlyozza, mint ahogy maga a predikátum is: a lélege határozottságával (felidézve a »Vagyok, aki vagyok« titkot hordozó kijelentését is).⁶⁸

Az első strófa az istenkeresés stációiként eleveníti fel a költő tévelygéseit, a minduntalan csalódást:

A borban asszony-ölben álmodok eszmék
Tömjéncodéban is csak önmagam
Találtam

Az én az Isten hiányában ráháruló felelősség súlyát panaszolja: „nem voltál a bűnre mentség / S a büntetés sem egyetlen szavam / Se szólított meg Te se szólítottál”.

A második versszak Európé, illetve Marszüasz mitológiai történetébe, a költészetről szóló példázatba rejti önértelmezését. Mindkét történet befejezése *előtt* vagyunk még: Európa még csak most vágta a bika képében őt elcsábító Zeusz hátán, mit sem sejtve későbbi boldogságáról. S Apollón sem mérkőzött meg még Marszüással. A monda szerint „Olümposz fiát, Marszüaszt is megölte Apollón. Marszüasz ugyanis zenei versenyre kélt Apollónnal, miután megtalálta azt a sípot, amelyet Athéné dobott el, mivel eltorzult tőle az ábrázata. Megállapodtak, hogy a győztes kénye-kedve szerint bánhat a vesztesel. Amint megkezdődött a verseny, Apollón megfordította kithéráját, és felszólította Marszüaszt, hogy ő is cselekedjen hasonlóképp. Mivel Marszüasz nem

⁶⁸ SZIGETI L., 2000, 194.

tudott így játszani, Apollón lett a győztes: felakasztotta Marszüaszt egy magas fenyőfára, majd lenyúzta bőrét, és így végzett vele.”⁶⁹ A mítosz szerint Marszüasz „csupa vad, eksztatikus dallamot csalt elő hangszeréből”, s a hiedelem szerint „Marszüasz lenyúzott bőre [...] a Maiandrosz folyó forrásánál egy fenyőfán függ, fuvolaszóra a bőr mozogni kezd, de meg sem mozdul, ha himnuszt énekelnek Apollón tiszteletére.”⁷⁰ Európé története a kéj – Zeusz kéjvágyának s később kettejük boldog nászának – példázata; Marszüaszé pedig a kíné. Baka mintegy kontaminálja a két mitikus történetet (hozzákapcsolva még Dante *Isteni színjátékát* is), a kontamináció⁷¹ révén kapcsolva egybe kint és kéjt: „Kéjek s kínok között vezet az ember / Isten vagy emberek jelölte útja / Csodálod-e hogy amire befutja / Halálvággyal telik nem félelemmel”. Talán egyedül itt szerepel Bakánál az enyhülést hozó halál utáni vágy. A megelevenedő kőszobrokként megmozduló mítoszi történetek, a Dante-parafrázis az én létének archetipikus, ősi vonásait emelik ki. A kéjvágy s az isteni Teremtéssel való versengés kudarca a halálba vágyódás oka. S ráadásul Marszüasz történetében ott rejlik a meg nem értett művész alakja, a dionüszoszi zenét játszó fuvolásé, akit isten kegyetlenül megbüntet: a költői én szenvedésének archetipikus összefoglalása ez, az istennel perlekedő, nemegyszer blaszfémikus versek miatt rámért büntetésként fogadja (de nem fogadja *el*) a szenvedést.

Az akarat diadala, hogy a költői én az apollóni példa ellenére is megpróbál még hinni. Először még megfricskázza az isteni hatalmasságot:

Kutattalak s nem leltem rád Uram
Most megpróbálom mégis kitalálni
Valaki vagy Te vagy csupán akármí

Az istenkáromlást tovább fokozva, utalva a betegségre is, felidézi és kifordítja a *Tájkép fohásszal* zárlatát, ahol ő szeretett volna

⁶⁹ Kerényi Károlytól idézi: SZIGETI, 1996 [Evangélium], 68–69.

⁷⁰ SZIGETI, 1995, 135.

⁷¹ Erről részletesen l. GENETTE, 1993, 359–360.

Isten versében legalább asszonánc lenni, Istentől azonban megvonja ezt a szerepet:

Sorvégre rímnek jól jöhetsz ugyan
De jobban élsz a vírusban s a rákban
Mint a tehozzád esdeklő imákban

A blaszfémia, az istentagadás ott válik erőteljessé, amikor a *rákban-imákban* rímpárral számolja fel a hitet, az ima, a könyörgés értelmét.

Az istenkáromlás valójában könyörgés. A „kihívás erejével és erejéből”⁷² hangzó vágyakozás, sóvárgás a hit után. Hasonló: *kihívó-számonkérő* kérdéssorozattal fordul Istenhez Ady Endre a *Szeretném, ha szeretnének* c. kötet *Rendben van, Úristen* című versében⁷³: „Ki akarta, hogy megtagadjam, / Örök Sionát meszszeahagyjam / S visszakolduljam öregem / Magamat ismét únt kegyébe? // Lelkes képem kinek a képe, / Kinek roskadok én elébe, / Amikor minden elhagyott / S nem tudom, ő van-e valóban? // [...] Kitől kérdem meg egy napon, / Vajon kínomban kedve telt-e? // [...] Ki akarta, hogy ne akarjak / S mint csenevész, őszi fű-sarjak, / Feküdjek kaszája elé / S így szóljak: rendben van, Úristen?” (Az utolsó versszak első sora az isteni és emberi akarat egybefordításával Baka *Gecsemánéja* dacos zárlatának is előképe.)

A negyedik strófa példázatos sűrítettségű utolsó két sora a megnevezés-tagadás ellentétét kifordítva száll szembe, látszólag, az isteni létezés bizonyosságával – valójában, mint látni fogjuk, e bizonyosságért küzdve, utána sóvárogva: „S ha megtagadlak azzal adnék létet / Neked hát nem tagadlak s végre véged”. Az istenkáromló fölénytől a keserű istentagadáson át jut el a József Attila Isten-szomját, kétségbeesett kiáltását – „Ijessz meg engem, Istenem, / szükségem van a haragodra. / Bukj föl az árból hirtelen, / ne rántson el a semmi sodra” – idéző, az ősi magyar versből ismerős figura etymologicás ismétlésekkel és az *árvád-vár rád* rím anagrammatikus szómágiájával megpecsételt, az alárendelő

⁷² SZIGETI L., 2000, 194.

⁷³ Vö. uo. 194–195.

mellékmondat révén elszemélytelenített s így teljesen az isteni-
ben föloldódó én katartikus, megrendítő hitvallásáig:

Megszabadultam tőled mégis árvád
Vagyok Uram ki várva várva vár rád

3. Utolsó és hátrahagyott versek

Baka István utolsó (még életében megjelent) kötete, a NOVEMBER ANGYALÁHOZ után öt verset publikált folyóiratokban; mind az ötöt olvashatta is még nyomtatásban. További két, egyértelműen az utolsó hónapokból származó töredéke került elő halála után a hagyatékból.

Utolsó rádióinterjúi egyikében arról beszélt, hogy elérkezett, versei hangszerelését, formakészletét tekintve, egy olyan végpont-hoz, ami után az igényes alkotónak igenis be kell látnia: ez az út – az önisméltés veszélye nélkül – nem járható tovább, új utakat kell keresni. E hét versből következtetni lehet az elmozdulás lehetséges irányaira.

A *Sellő-szonett* az enigmatikus allegóriára példa; a *Március* és a *Toldi* kötődik legerősebben a Baka-vers hagyományaihoz – előbbi formai virtuozításával, utóbbi az ironikus és tragikus hangnem vegyítésével jelöl ki módosulásokat a pályán. A *Tavaszeveg* az egész Baka-életmű és XX. századi líránk kiemelkedő alkotása: itt sikerült Bakának a motivikus hálót oly láthatatlanul-finoman egybe-szőni, mint korábban talán csak a NOVEMBER ANGYALÁHOZ néhány versében. Az *Üzenet...* a lazább versmenet, a köznyelv alatti nyelvi szint használata és a szokatlan rímelés révén hoz újat.

A *Délután*. *Nyár* egészen korai vershez, az 1970-es *Nyár*. *Délután*hoz nyúl vissza. A *Sztyepan Pehotnij feltámadása* váratlan fordulattal folytatja a *Testamentummal* és a *Búcsú barátaitmtól* című verssel már befejezettnek vélt Pehotnij-versek sorát.

Különösen az első öt, befejezett versre jellemző egy nem egészen új – a NOVEMBER ANGYALÁHOZ verseiben egyre gyakoribb –, ám

„töménységében” mindenképpen feltűnő vonás: szóalkímiának, szómágiának nevezhetnénk a versek groteszk szójátékait, hangszimbolikáját. Northrop Frye *asszociatív ritmus*nak nevezi, az álmodás folyamatához hasonlítja; „a tudatküszöb alatt megy végbe, mint paronomáziák, hangkapcsolatok, többértelmű értelemkapcsolatok örvénylése”.⁷⁴ A groteszk elemek felerősödése is érezhető változás (noha ez is ismerős már korábbról).⁷⁵

A hét verset mindenekelőtt a *halál* motívuma, a haláltudat köti össze, egyes művek között pedig szorosabb motivikus kapcsolat is van. Baka Istvánnak nem maradt ideje, hogy verskötetté építse ezt a formálódó új költői világot, mely töredékességében is méltó zárata költészetének.

Öt búcsúvers

Sellő-sonett: szerelmi és művészi beavatódás

Baka utolsó két kötetének testamentum jellege, számvetés-igénye sem adott teret olyan verseknek, melyek közvetlenül vetnének számot a költő gyermek- vagy kamaszkorával. Kivétel talán a *Fém hőmérők*, az előző köteteken végigpillantva pedig *Az Apokalipszis szakácskönyvéből* ciklus versei, még régebből talán a *Halottak napja* című vers. Lírájára nem jellemző tehát a gyermekkor felidézése (ellentétben prózájával).

A *Sellő-sonett* sem közvetlen élménylíra. A lírai alany ugyan kamaszkorára emlékezik vissza, ám ez az emlékezés nem epikus jellegű, hanem jellegzetesen líraian szituált. A múlt a mához viszonyítva nyeri el értelmét, a helyszín, a táj is csak látszatra konkrét.

A dikciót három múlt idejű ige uralja: „ültem, elképzelttem, még nem tudtam”; az utolsó versszakban hangsúlyossá váló (jövő

⁷⁴ FRYE, 1998, 234.

⁷⁵ Vö. FRIED i. m. 149.

idejüként is értelmezhető) jelen idő már a felnőtt tudatába való *átúszást* jelzi – noha nyelvtanilag a „még nem tudtam” tárgyi mellékmondati alárendeltje a „fizetem”-mel kezdődő záróstrófa is. Az oktáva és a szextett tehát szembeállítja a tizenhét éves kamasz és a felnőtt világot; ez fejeződik ki a „sihederkorom / delén” metafora és a szextettet uraló „éjjel” képzetének ellentétében is.

A sihederkor *delétől* a felnőttkor *éjjeléig* halad a vers által átfogott idő. Ez egyben megfelel az elmúlás felé haladás folyamatának is; hasonló szerkezetre mutat rá Szigeti Lajos Sándor *Radnóti Miklós Decemberében*⁷⁶:

Délben ezüst telihold
a nap és csak sejlik az égen.
Köd száll, lomha madár.
Éjjel a hó esik és
angyal suhog át a sötétben.
Nesztelenül közelít,
mély havon át a *halál*.

(Kiemelések tőlem – N. G.)

A *Sellő-szonett* motívumszerkezetének egy másik előzménye lehet *Nemes Nagy Ágnes* egyik korai verse, a *Szerelmem, víziisten*. A hínár és a sellő (víziisten) motívumán túl figyelmet érdemel a vers zárlatában a tó képe:

S lát engem – ez ő, a tükör kitünő,
nevetése kibuggyan a vízben,
és látja az ég – hogy az ég csupa tó,
– s vissza merül, víziisten.

Baka tó-metaforája – noha bonyolultabb – rokona az „ég csupa tó” kettősképnek. *Nemes Nagy* a tó felületét láttatja égként és viszont – Bakánál inkább a tó *mélye* válik képpé: éjjellé, illetve az éjjel a tó mélyévé.

⁷⁶ Vö. SZIGETI L., 1995, 101-108.

Baka egy korai, *Tó-szoknya* című verse is rokonságban van a *Sellő-szonettel*; elég az utolsó versszakot felidézni:

Jaj, látom mélyedben halak
asszonycomb-villanásait,
beugrom – hínárszörzetű
öled bár halálra szorít.

A „hínárszörzetű öled” metaforához képest a tárgyvers „hínárszagú ölével” képe látszólag egyszerűbb – valójában azonban magában foglalja a korábbi változatot is, tehát benne rejlik a „hínár-szörzet” viszonyítás is.

A „sellő-hínár-öl-vessző-kéj” motívumháló értelmezéséhez közelebb vihet Nemes Nagy *Éjszakai tölgyfa* című versének egy részlete:

...Úgy jött ez a tölgy
ahogy gyökereit frissen kihúzta
s még földes, hosszú kígyólábakon
hullámzott az aszfaltos útra,
mint egy idomtalan sellő, igyekezett

Schein Gábor e verset idézve utal rá, hogy a „kettős természetű sellő a keresztény művészetben az ördögi kísértés allegóriája”⁷⁷. Baka verse egyértelműen épít erre a toposzra; az ördögi kísértés médiumának *hínárszagú* öle ezzel többszörös motivációra tesz szert, gondoljunk csak a hínár lehúzó erejére. A kísértés ősi biblikus toposz – a *víz* az élet ősi tere és alapeleme, ugyanakkor minden mitológiában a teremtő erő szférája: férfi princípium.

Baka már *Én, Thészeusz* című novellájában feldolgozta a kamasz szerelmi beavatódásának témáját: a beavató a kísértő *nő*. Vajon csupán ezt a témát ismétli-e versben? Az első versszak zárata cáfolja ezt: „...s a szó / még rügy vagy pattanás volt ajkamon” – miként értelmezhető e másfél sor a vers kontextusában? Miként a *Csak a szavak* című versének egy kifejezése – a „ló sza-

⁷⁷ SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészele*. Bp., 1995, 112.

vában úszom” – figyelmeztet: a tárgyversben sem véletlenül rímel a szó a tóra! A szó a költészet, a vers metonímiája; a tizenhét évesen írt vers pedig csak rügy: verskezdemény, pattanás – kamaszkori jelenség. A tó, vagyis a víz itt mint az alkotó, teremtő erő szimbóluma természetesen társul a szóval, a költészet szimbólumával. A vízből fölmerülő sellő tehát – logikusan – nem csak a szerelem, hanem az alkotás mámorával is megáldotta a kamaszfiút.

A *Sellő-sonett* olyan *allegória*⁷⁶, amelyben az allegorikus jelentés el van rejtve, mintegy kódolva van – s ez Baka István költészetében is újdonság.

A szó motívumán kívül az allegorikus jelentés felfejtéséhez ad segítséget a cím is: a sellő- (alakú, formájú) sonett maga a vers, amely költészet, tehát a kísértés eredménye, de sellő is: az ördögi kísértés médiuma, aki mind a testi szerelemben, mind a költészet, az alkotás titkába beavat.

Az allegorikus és „szó szerinti”, közvetlen jelentés egyszerre érvényesül: egymást nem oltják ki, nem halványítják el; hatásuk – mert az allegorikus jelentés rejtvénytyszerű, enigmatikus, nehezebben fölfejthető – más és más, de csak együttesen igazán intenzív, összeadódva, miként a címben is.

A szó szerinti és az allegorikus jelentés *végig* érvényesül a versszövegben. Csak példaként: a tó-éjjel metafora szó szerinti jelentése: szerelem a sellő-lánnyal; allegorikus jelentése: a versírás tere s ideje. A kéj, szenvedély szavak kettős értelmezhetősége nyilvánvaló; még a „vesszőmre ül” kifejezés is kettős jelentésű: a közvetlen jelentés (hímvessző) mellett könnyen előhívható az ’íróvessző’ értelmezés.

A zárlatban is megőrződik e kettősség. Miért fizeti a költői én élete egészét? A testi szerelem és a versírás szenvedélyéért. S az allegória varázsa, hogy a kettős jelentés révén a testi szerelem sem csak az, ami, hanem átsugárzik beléje az alkotás, a művészet asszociációs köre, miként a versírásba is a gyönyör, a kéj (s akár a csömör stb.) a szerelem konnotációjából.

⁷⁶ Itt és a továbbiakban az alábbi mű allegória-fogalmát használom: KURZ i. m. 28–65.

A vers lehetséges szövegelőzményei közé sorolhatjuk Andersen *A kis habléány* című meséjét is. A mese szerint a habléány a hangját adta azért, hogy emberi alakot ölthessen, így azonban a herceg sohasem tudhatta meg, hogy a sellő szereti őt. Itt a kommunikáció csődje, lehetetlensége okozza a tragédiát, a herceg *majdnem* életével fizet vakságáért. A mesében a habléány megszánja őt; a *Sellő-sonett* – hasonlóan a *Philoktétész*hez vagy a *Pügmalió*nhoz – ki nem mondja, de (az allúzió révén) tartalmazza e bolderabb végső megoldást is.

Március: szürke táj és bódító dallam

Az orosz nemzeti verselés egyik kedvelt metruma, az *anapestus* a magyar versben nem fakad a nyelvből olyan természetességgel, mint az oroszban; Baka azonban, saját fordítási tapasztalatait is felhasználva, több versében alkalmazza vezető metrumként.

A *Március*ban az ígöző dallam fog meg elsőként; hogy a zene mögött mit mondanak a szavak, szinte föl se fogja eleinte a fül. A költő az *Esős tavasz* ritmusát („Hetek óta esik, hetek óta / csukaszürke az ég”) tovább finomította: az anapestusok elé egy felütésszerű jambikus, illetve spondaikus verslábat illesztett, még zeneibbé téve ezáltal az anapestusú sort. Ám nem csak az *Esős tavasz* (illetve az *In modo d'una marcia*, valamint korábbi, anapestusú lejtést más mértékkel keverő versei, mint az *Ady Endre vonatán*, *Rapszódia*) lehetnek e forma szövegelőzményei; a klasszikus irodalom nagy anapestikus versei közül nem egy rokona Baka versének tartalmi vagy hangulati szempontból.

Az anapestus használatától költőink többnyire visszariadtak még a múlt században és a szecesszió idején is, mondván, „fülsértően éles és tiszta hangzást ad, s így nem megnyeri, hanem elriasztja az olvasót”⁷⁹. Emögött az az ok is rejtőzhet, hogy – ereszkedő hangsúlyú és a versmérték szerint kétharmadában hosszú szótagot tartalmazó anyanyelvünk miatt – a legnehezebben kezelhető, tisztán a legnehezebben kitartható hangja a metrumkészletnek.

⁷⁹ KONCSOL László: *Ülmező*, Zenit Könyvek, 1990, 48–49.

Önmagában nincsen jelentésértékük a különböző ritmusváltozatoknak, ritmusképleteknek; a különböző sorfajoknak, metrumoknak „csak bizonyos jelentési határhelyzetük lehet, tehát némely jelentés és tartalom közelébe juthatnak, de ezt önmagukban – a versek nyelvi jelentésrétegeitől függetlenül – nem valósíthatják meg.”⁸⁰ Az adott vers nyelvi jelentésszerkezete mellett a ritmus szemantikájának jelentésképző eleme a *ritmus emlékezete*: korábbi változatainak jelentéspotenciálja beleivódik abba a versbe, amely e variációkat idézi.

Történelileg az anapesztus a görög harci menetdalok, majd a tragédiák siratóénekeinek mértéke, illetve a különböző lírai darabok – meglehetősen ritka – sorfaja.⁸¹ A harci menetdalokhoz kapcsolódik Petőfi Sándor *Forradalom* című verse⁸², a siratóénekek hagyományát idézi fel Arany János *Szondi két apródja* című balladája.

Századunkból Kosztolányi *Boldog, szomorú dal* című verse az egyik legismertebb anapesztikus vers. A felütés itt is spondaikus, ám eggyel kevesebb az anapesztus, mint Baka páratlan soraiiban, s egy szótaggal hosszabbak a sorai, mint a *Március* páros sorai. Motivikus kapcsolat is van a két vers között, hiszen a *Kenyér és bor* nyitóversében is fontos motívum a könny, s a halál közelsége is megérinti a vers lírai énjét: „halálba hanyatlón”. Baka páratlan sorainak ritmikailag majdnem egyező – egy anapesztussal rövidebb – előképe József Attila *Ha a hold süt...* című versének páros sorai. Halvány tartalmi egyezést talán a vers utolsó strófájának első sora – „Elalél a fagy istene, enged az ég” –, noha itt a kép természeti vonatkozása még inkább csak látszólagos, mint a *Márciusban*.

A Baka választotta formának különös módon mégis egy nem lírai műalkotás, Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjének zárata* a legközelebbi rokona. Ez a csodálatos négy sor a szerzői utasítás szerint afféle égi szózat: „messziről emez ének hallatszik:”, s a kettőspont után következik e gyönyörű négy sor:

⁸⁰ KENYERES, 1983, 213.

⁸¹ Vö. SZEPEŠ Erika–SZERDAHELYI István: *Verstan*, Tárogató Könyvek, é. n. (az 1981-es kiadás reprintje) 274–276., illetve KONCSOL i. m. 49–50.

⁸² Vö. KONCSOL i. m. 51.

Éjfél van, az éj rideg és szomorú,
Gyászosra hanyatlak az égi ború:
Jőj, kedves, örülni az éjbe velem,
Ébren maga van csak az égy szerelem.

Miként Vörösmarty, Baka is spondaikus felütést illeszt a hármassorú anapestus sor elé – Baka páratlan sorai csak annyiban különböznek e mintától, hogy egy csonka szótaggal hosszabbak.⁸³ De tartalmi szempontból is feltűnő a hasonlóság. Mindkét vers a borult, szomorú ég képét festi; még a szókinccsekben is vannak egyezések: Vörösmarty „ború”-ja igésítve tér vissza Bakánál, s az „égi” jelző mindkét versben előfordul. S ha Vörösmarty záró két sorát is számításba vesszük mint a Baka-versek szövegelőzményét, az a feltételezés is megkockáztatható, hogy a *Március* rejtelmes „sárból nyílt” „lila, sárga, fehér” virága talán a szerelem metaforája. A Vörösmarty-strófa szinte átdereng Baka versén, a „halálfagyú könny” versébe is becsempészve valamit a *Csongor és Tünde* reménysugarából, a szerelem továbbéléséből.

De a Baka-vers indítása, természetsszemlélete közel áll Petőfi Sándor *Szeptember végén* című verséhez is, amelynek páratlan sorai pontos előképei a *Március* páratlan sorainak. A *Szeptember végén* megidézése is azt a jelentéstulajdonítást erősíti, amit a *Csongor és Tünde* négy sora: a *Március*ban rejtetten megbúvó, az anapestus asszociációs mezeje által az értelmezésbe vont szerelmi tematikát.

A *Március*ban szabályos ütemhangsúlyos ritmust is tisztán érzékelhetünk: a páratlan, tizenkét szótagos sorok 7/5, illetve 5/7-es osztásúak, a páros nyolcas sorok 5/3-as ütemezésűek. Az ütemhangsúly megváltoztatásával a vers új s hangsúlyos motívumait emeli ki a költő: az első ilyen fordulópont a második versszak harmadik sora, amikor világnyivá tágul a kép: „csillám a világ: a metáll, ami kéklik” (5/7), a második fordulópont a halál-motívum feltűnése, amit 6/6-os sor tesz hangsúlyossá: „Hideg szeme telve halálfagyú könnyel”. Az utolsó versszak, a vers motí-

⁸³ A Baka-vers páratlan sorainak legpontosabb metrikai előképe – erre Karádi Zsolt hívta föl a figyelmet – Tóth Árpád *Tavaszi holdtölte* című verse.

vumait újraértelmező strófaaként, már nem csak a páratlan sorok hangsúlyait változtatja meg, de a párosakéit is, 4/4-es osztással.

A *Március* már kezdő soraiban is az *Esős tavasz*t idézi⁸⁴: a „szürke” s „ugyanaz” szavak ismételt felhasználása nem véletlen. E szürkeséggel éles ellentétben van az anapestus édesen ringató dallama:

Borul, kiderül, de oly égi közönnyel,
a szürke, a kék ugyanazt
nedvedzi: hideg szeme tele könnyel,
résztvétlen itt a tavasz.

Még szembeütőbb a két vers közötti különbség: az *Esős tavasz* társadalmi érvényű jelentésszerkezete a *Március*ban csupán villanásszerűen idéződik fel a „pléhkuka” (újabb metaforája a mennynek!) képében, mely az *Angyal* című Baka-verset idézi: „az alkony felborított pléhedénye / alatt homály van”.

A *Március* mást bont ki a kezdő sorokból, mint amit várnánk: a *március*, a tavasz az újjászületés, az élet diadalának toposza! Szigeti Lajos Sándor már a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM két verse (*Tavaszdal, Sátán és Isten foglya*) kapcsán észrevette, hogy „tudatosan ellentmond a költő a konvencióknak, amikor a megújulás képzetét hordozó motívumok (tavasz, hajnal, reggel) nem az eredeti jelentésükben szerepelnek, hanem annak épp a fordítottjával”⁸⁵. Ilyen vers az *Esős tavasz* és a *Március* is.

Az indító ellentétes igepárra rácsapó reflexív kijelentés („de oly égi közönnyel”) készíti elő a vers hangulati csattanóját; nem véletlen, hogy épp ez a sor, az ellentétes hangulatok reflexív összefoglalása ismétlődik meg a harmadik versszak élén. Ezután egy rendhagyóan tárgyasan használt (amúgy tárgyatlan) igére kapjuk föl a fejünk: a színek a tavasz résztvétlenségét *nedvedzik*. (Különösen hatásos, hogy a költő a birtokos jelzőt – tavasz – a végletekig késleltetve csak a szakasz végén nevezi meg.)

⁸⁴ Vö. FRIED i. m. 161.

⁸⁵ SZIGETI L., 1996, 62.

Az első sor ellentétét ismétli meg s fokozza a szakasz záró képe: a tavasz szeme teli könnyel, mégis *részvételen*. A verszenéből is kihallani a diszsonanciát: az „ugyanazt / nedvedzi” éles áthajlásában, mely a második versszakban, szintén a második sorban, már egyetlen (összetett) szót választ ketté, a csillám szóról mintegy leválasztva és kiemelve a hidegséget árasztó (s a Tóth Árpád-versre – „Már érzem a nyirkos üveg hidegét” – emlékeztető) fém- előtagot. Az „a metáll, ami kéklik / s zöldell, nem a fű, nem a fény” mondat szerkezete is az *Esős tavaszt* idézi: „Parizer, nem a vér, a piros ma, / a fehér meg a géz”.

A harmadik versszak első sora – mintegy újraindítja a verset, a második sor csekély változtatásával véglegessé, cáfolhatatlanná téve a fölismerést: „a szürke, a kék ugyanaz”. Innen lendül föl a dikció, megfelelő előkészítés után és mégis váratlanul, a főtéma magaslatára, s bontja ki tragikus valójában az első versszak képét: „Hideg szeme telve halálfagyú könnyel”, hogy a vers hangulati magaspontját a döbrent fel-/ráismerés költői kérdésével zárja le: „talán siratónk a tavasz?”

Mikor már fölillantotta a részvételen, fémcsillámos, halálfagyú tavasz képét, akkor mondja ki a költő, rezignáltan, beletörődve: „Zord március ez”. S még van ereje ezt az *ár* hangkapcsolat hétszeri felcsendítésével⁸⁶ ellenpontoszni, valamint egy újabb motívummal, a sárból nőtt virág gyönyörű metaforájával kifejezni, a szürke és a kék rideg színeit pont itt: a közelítő halál felismerése *után* a pompázó „lila, sárga, fehér” színekkel vegyíteni – még jobban kiemelve az ezt követő ellentétes tagmondatot:

Zord március ez: a virága a sárból
nyílt – bár lila, sárga, fehér-;
de fellege, lengve, akárha a fátyol,
gyászával a nyárig elér.

E zárlat mintha megint új motívumot villantana fel: a fátyol-felleg metaforáját, látszólag indokolatlan bőkezűséggel. De ne feledjük: a „borul-kiderül” igepárban már ott volt ez a felleg, ott

⁸⁶ Vö. FRIED i. m. 163.

lengett, hol eltakarva a tavasz szemét, hol szabadon hagyva azt. Ahogy szinte észrevétlenül kapcsol vissza Baka egy látszólag új motívummal a vers kezdő soraihoz, ráadásul megismétli a nyitány ellentétes mellérendelő szerkezetét – az kivételes költői bravúr! S az a tavasz hagyományos toposzának teljes kifordítása, hogy „gyászával a nyárig elér”: a reménytelenség végletes és végleges érvényű.

Az anapesztusi dalnak induló vers lassú mozgásokkal, szinte észrevétlenül komorul elégiává, szomorúan gyönyörű, visszafogott, szemérmes siratóvá.

Tavaszeveg: az alkotás mint a halál örök pillanata

Szoros motívikus kapcsolat van az utolsó versek közül a *Sellőszonett*, *Március* és a *Tavaszeveg* között. Ám a *Tavaszeveg* szöveg-előzményének tekinthető több híres vers is a magyar irodalomból.

Kosztolányi Dezső írta a *Szeptember végén* kapcsán: egyes „versek [...] azonnal visszhangot keltenek a kortársakban, szavaik jelképpé válnak, [...] betűik lüktetnek, lélekeznek, szervesen fejlődnek, ők maguk pedig, amint mulnak az esztendők, a szó szoros értelmében növekednek, szépülnek, mélyülnek, olyan élettani törvény szerint, melynek nincs határa.”⁸⁷ Azt hiszem, ez az *áhítat*, ahogy ebben Petőfi híres verséről beszél, és persze magának a versnek a hatása nem csak a Petőfiről írott esszéiben, de a *Szeptemberi áhítat* megírásakor is ott munkált Kosztolányiban. Szó sincs persze másolásról; a *Szeptemberi áhítat* úgy is olvasható, mint a *Szeptember végén* ellenverse. Ellenverse a szerkesztésben: Petőfi szigorúan szerkesztett, a párhuzamokat-ellentéteket szimmetrikusan változtató nyolcsoros versszakaihoz⁸⁸ képest Kosztolányi változatos sorszámú, rapszodikus strófái mint a fordított tükörkép viszonyulnak; a Petőfi-vers *fenséges* hangnemű, a Kosz-

⁸⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső: *Petőfi Sándor 3. = Lenni, vagy nem lenni*, Kairosz Kiadó, é. n. (az 1961-es kiadás hasonmás kiadása) 213.

⁸⁸ Vö. KOSZTOLÁNYI i. m. 219.

tolányié az elragadtatottabb, szertelenebb *áhitatot* fejezi ki minden ízével. Ellenverse a szemléletében is: Petőfi a *jövőt* faggatja, Kosztolányi a *pillanatot* szeretné megragadni („Állj meg, te óra és dőlj össze, naptár”). Közös viszont bennük az indulat, a szenvedély kifejezése ritmikai eszközökkel: Petőfi spondaikus felütéssel és a páratlan sorokban csonkalábra kifutó „ideges” anapesztusaival rokon indíttatású a Kosztolányi-vers zaklatott, túlhabzó rímelése.

Remekmű mind a kettő; de nem ezért hoztam szóba őket a *Tavaszbég* kapcsán. Rokonságuk ennél mélyebb is, rejtettebb is. Itt nem segít a címben az évszak (ami Kosztolányi esetében, meglehetően, utalás a Petőfi-versre), hiszen tavaszról van szó. Igaz, a „vég” esetleg a Petőfi-verset idézi; s talán ez a legszembetűnőbb közös vonás a három versben: a közelgő vég lehetete. Végig ott érezni Kosztolányi sorai mögött is: úgy emeli, tornássza fel magát előle, a csüggedtség, a halálra szántság állapotából az önkívületbe: „ne hagyj, ne hagyj el, szeptemberi nap, / most, amikor úgy lángolsz, mint a fáklya / s szememből az önkívület kicsap, / emelj magadhoz. Föl-föl, még ez egyszer, / halál fölé, a régi romokon, / segíts nekem, szeptember, ne eressz el...” Az élni akarás dacossága hasonló itt Petőfi makacsságához („Még akkor is, ott is, örökre szeret!”). Baka István költői énje azonban mintha odaadná magát a pusztulásnak: rezignált, komor, lemondó.

Ez a komorság átszüremlik az évszak – tavaszbég – jelentéskörébe is. A vers reflexív első sora visszautal Baka másik kései versére, amely valószínűleg közvetlenül a *Tavaszbég* előtt keletkezett, a *Márciusra* s annak jellegzetességére: az évszakok hagyományos konnotációjának megváltoztatására, kifordítására. Baka István tavaszverseit a tél hidege járja át s szüntelen zuhog az eső: „Hóvirágok, ti vízbe fúló / szájából villanó fogak” – kezdődik a *Tavaszdal*, s így folytatódik: „E földön Isten mellkasán / leomló sodronyong a zápor”. Az *Esős tavasz* már címével sejteti a tavasz nem hagyományos értelmezését, „ősziess” jellegét. „Hetek óta esik, hetek óta / csukaszürke az ég” – festi fel a sötét hátteret a nyitány.

Az évszakok megzavarodásának, egybefolyásának érzetét fogalmazza meg a *Tavaszbég* is – immár nem áttételesen, hanem

közvetlen reflexióval: „Nem is tudom már ős van vagy tavasz van”.

A reflexivitás mindvégig jellemző a műre, a verset – s így persze az oktávát – indító „Nem is tudom már” kifejezésére az oktávát záró „tudom magam is” rímel, keretet alkotva mintegy. Jellegetes módon a „tudom” súlyosabb értékvesztést sugall a tagadó formánál: a lemondás itt már végletes és végleges. A keret iróniája, hogy a „nem is tudom” és a „tudom magam is” ellentétes szerkezetét nem indokolja semmilyen állapotváltozás a lírai alany helyzetében: a „mindegy” egykedvűsége ural mindent.

A reflexív, lemondó, elégikus dikció nem vezet a lírai alany esetleg csapongó, szétszórt gondolatfűzéséhez, a Baka-vers itt is megőrzi hagyományos strukturáltságát, egységes metaforarendszerét, hűen a költő ars poeticájához. Sőt a vers mélystruktúrájába olyan belső vagy háttérdallamot épít, amellyel akusztikailag is fölerősíti az ágak s a babacsörgő csörgését⁸⁹: *csörgése – babacsörgő – összecsörren – vödörbe – kerülök – csöbörben – tengődöm.*

E vers alapmetaforája a *hal* kettősképe. A vers egyéb képi elemei ugyan nem idegenek ettől, ám a koherencia a Baka-verstől megszokottnál, látszólag, lazább, a koherenciát biztosító költői eszközök rejtettebbek, kevésbé kirajzoltak a kontúrjai. A *Tavasze vég* kiinduló képéből, a tavaszi erdős – de legalábbis szárazföldi – táj elemeiből látszólag nem következhet logikusan az alapmetafora, hiszen a halnak a *víz* a természetes közege. A táj persze jellegzetes belső táj: „úgy bújkálok magamban mint a gazban”. A gaz asszociálja a gyomok képét, amelyek közt a költői én – egy remek nyelvi leleménnyel – „otthonabb” érzi magát – hogy mihez képest, azt nem fejt ki, s ez az egész verset jellemző sajátosság: nem nevez meg a megjelenített értékvesztett világgal szembeállítható, pozitívan értelmezhető világot; ez lehetne talán a múlt („mert ami volt oly régen odavan”), a második versszak azonban még az ártatlan csecsemő létállapotát is megfosztja minden értékétől azáltal, hogy összemosza azt a halál metaforájával: „a száraz ág csörgése is / s a babacsörgő bennem összecsörren”. Ez a két sor félreismerhetetlenül utal egyrészt Petőfi Sándor versére:

⁸⁹ Vö. FRIED i. m. 164.

„Ábrándaimnak száraz erdejében / Csörög, csörög már s nem susog a lomb” (*Itt benn vagytok a férfikor nyarában...*), amelyben az értékek elvesztéséért a kedves szerelme még vigaszt nyújthat; másrészt József Attila [*Talán eltűnök hirtelen...*] című versére, amelyben a Baka-vershez hasonlóan megjelenik mind a gyermeki lét, mind a halál tárgyiasító metaforája:

Már bimbós gyermek-lestemet
szem-maró füstön szárítottam.
Bánat szedi szél eszemet,
ha megtudom, mire jutottam.

[...]

Ifjúságom, e zöld vadont
szabadnak hittem és öröknek
és most könnyezve hallgatom,
a száraz ágak hogy zörögnek.

Oly szoros a két vers közötti kapcsolat, hogy joggal feltételezhető: a „gyomok közt érzem otthonabb magam” csonka hasonlítása éppen innen: a József Attila-versből egészíthető ki, mégpedig az *ifjúság zöld vadonjával*, tehát ahhoz képest érzi a Baka-vers lírai alánya – keserű irónia ez – otthon(os)abb(an) magát a gyomok közt.

Az oktáva harmadik sora meghökkenti az olvasót: ez az a pont, ahol Baka a korábbi versépítkezéshez képest, úgy látszik, lazábban szerkeszt, a képzettársítás nem tűnik logikusnak. A „csöbörből vödörbe” köznyelvi szólást felhasználva a vödör kettősképébe egy ironikus menny-metaforát sűrít, ám itt még nem világos, hogy a jellegzetesen szárazföldi képsík milyen okból vált át a vizek szférájába.

A szextett első terzinája adja meg erre a magyarázatot a „szűkebb közegbe” kiemelt hal képpel:

fuldoklom itt vagy ott akár a hal
kit közegéből más szűkebb közegbe
horgász rántott ki vagy maga az Úr

A szárazra vetett hal képzetét társítja saját létállapotához. Csak míg a hal természetes életteréből kerül a számára halált jelentő szárazföldre, addig a költői én csöbörből vödörbe kerül, azaz már eddig is „(be)lakhatatlan” térben fuldokolt. (Innen látható, milyen keserű irónia rejlik az „otthonabb” szabálytalan képzésében.) A közegtől függetlenül s akár csecsemőként és emberként, akár halként egyetlen bizonyosság van: a halál. Így hallhatja „egybe” a vers a száraz ág és a babacsörgő hangját, így ér össze egymással a szárazföldi és a vízi szféra; így úsztathatta át a költői én a tudatát egy partra rántott haléba, megfogalmazva a mindkettjükre érvényes tapasztalatot: „mindegy akárcsak én ő sem tanul / a sorsából”.

Más összefüggésben, de a *Sellő-sonett*ben is a földi és vízi szféra összekapcsolódása figyelhető meg. Ott a két szféra már a nyitóképben együtt jelenik meg: „Ültem a hínáros ártéri tó / homokos partján sihederkorom / delén”. A Szekszárd környéki ártéri tavak minduntalan visszatérnek – a szekszárdi születésű – Baka István verseiben. A *Sellő-sonett*ben a víz, a tó a szerelmi beavatódás szférája: „egy sellő odaúszik / majd hozzám s zöld hínárszagú ölével / vesszómre ül s míg elszámolnék húszig / eltűnik ám megáldott már a kéjjel”. E beavatódáshoz a bűn és büntudat képzetei kapcsolódnak: „olykor megér akármily drága árat // fizetem érte életem egészét / hogy viszonzzam sellő-ölelését / vízmélyi mégis földi szenvedéllyel”. A víz és a föld: a mitikus-titokzatos és az anyagszerű, esendő emberi szférája kapcsolódik össze a zárlatban. A *Tavaszbég* a létezés e két szféráját úgy mossa össze, hogy mindkettőt megfosztja szakralitásától. Mindkét szféra a kudarc egy-egy példája: nincs már olyan létmód, amely többnek bizonyulna tengődésnél.

Az oktáva reflexív szövegrészek tükrözésével alkotott önmagába visszatérő, körszerű formát; a terzinában ugyanez a „fuldoklom – belehal” igék szinonim jelentése és szintén tükrözés-szerű elhelyezése révén valósul meg, megerősítve a hal (főnév) – (bele)hal (ige) azonos alakú szavak tiszta rímként való – több soron át késleltetett – összecsendítésével. A tükrözés: tükröződés, akárha a víz felületén. A vízi szféra így nem más, mint a földi szféra tükröződése.

Ha a vers alapmetaforáját, a *halat* Krisztus-szimbólumként értelmezzük – amire okot ad az első terzina zárata („horgász rántott ki vagy maga az Úr”) –, akkor a *Tavaszeveg* a megváltatlanság, megváltathatalanság verseként is olvasható: a hiába tárogató hal – mint a hiába prédikáló Krisztus blaszfémikus metaforája – az egész világ végső, menthetetlen romlottságára utal. (A világnak a Sátán, a Rossz által működtetett káosz-ként való felfogása figyelhető meg Baka több korai versében is – például *Sátán és Isten foglya*, *Körvadászat*, *A Nagy Vadász* stb.)

Az itt felvázolt struktúrát még összetettebbé teszi, ha megvizsgáljuk további szövegek közötti kapcsolatait. Szigeti Lajos Sándor szerint a (*Zöld napsütés hintált...*) című József Attila-vers „még a gyerekkorinál is korábbi időszakot idéz meg: nem más, mint a lehetetlen megfogalmazása, egy olyan állapot leírása, amelyről az akkor még csupán ösztönlényként élő ember nem tud semmit. Ez pedig nem más, mint a születés pillanatát megelőző, az anyaméhbeli állapot.”⁹⁰ Idézzük ehhez az említett vers egy részletét:

a fényes ég, a csipke víz pólyája testemen,
bölcsőbe fekvé ringtam ott, behúnyva két szemem

Baka István versében talán e vers zárata is ott munkál:

Usztam, vagy usztam volna, ám úgy értem partot ott
hogyan vert a hullám s végül egy hatalmas kidobott

A hal képzete tehát felidézi Baka versében a „babacsörgő” motívuma által már sugallt csecsemőképet is, mely több szálon kapcsolódik a halhoz: egyrészt a „látog-látog” ige révén, másrészt mert a csecsemő szintén egy vizes közegből – ahol előtte szinte halként élt – születik a világra, a „szűkebb közegbe”, amely – a vers képrendszere szerint – éppoly kegyetlen és idegen számára, mint a halnak a szárazföld. A világra jött csecsemő első „feladata” lenne a sírás. A Baka-vers hal-csecsemőjének azonban nem sikerül sírnia: „látog-látog egyre / míg hangtalan versébe bele-

⁹⁰ SZIGETI L., 1995, 117.

hal”. Így válik a születés pillanata a halál pillanatává; születés és halál e rejtett egybejátszása pedig visszautal a vers indító soraihoz, melyek őszi és tavaszi képzetét mossák össze.

A születés és halál „egybeúsztatott” ellentétét idézi az utolsó sor egy oxymoronja is, a „hangtalan vers”. Ez az önreflexív kép a *hal* metafora újraértelmezésére is készlet. Mind a csecsemő, mind a hal jellemző igéje volt, mint láttuk, a „tátog”. Ez a tátogás tér vissza ebben az oxymoronban, még sűrűbbre fonva a szerkezet hálóját. Ha a „vers”-et énekelt vagy mondott szöveggként értelmezzük, valóban csak tátogás lehet a „hangtalan vers”. Felfoghatjuk azonban úgy is, hogy a „hangtalan vers” – az írás. A vers írása, az az alkotói tevékenység, amely bár „szólás”, kommunikáció, de hangtalan; vagy az a művészi eredmény, amely (vissz)hangtalan, észrevétlen marad. Így vonja be a vers az ontológiai síkba, születés és halál, kezdet és vég összemosódásának síkjába a művészi önértelmezést is, hiábavalónak minősítve a művészi erőfeszítést, hisz az is – akárcsak a születés – egyetlen irányba visz: a halálba.

Amit Petőfi Sándor e szállóigévé lett sorral fejezett ki: „Elhull a virág, eliramlik az élet...”, azt Baka István úgy módosítja, hogy kiiktatja az élet és halál közti bármilyen rövid, iramlásnyi időt is a két végpont közül. Még az a pillanat sem fér már közéjük, ami az önkívület pillanata Kosztolányi *Szeptemberi áhítatában*, s amit korábbi versében Baka is megidézett, *Egy csepp mézért* könyörögve („Hadd ízleljem utolszor azt a mézet / A múltó édes evilági lélet / Egy csöppbe pillanatba sűrűsödve”); s a túlvilágon sem lelhet vigaszra, mint a *Szeptember végéig* író Petőfi, vagy korábban Baka is – hacsak egy csalóka pillanatra is – a *Kegyelmi záradék* lázas víziójában („a fájdalom túlpártján várt az éden / nagyapám udvara tenyérmeleg / nyárvégi nap a tornác hűvösében”).

A *Tavaszeveg* egyrészt a szövevényes motivikus szerkesztés, másrészt a rejtett szöveggköziség változatai révén a kompozíció kontúrjait elmosódottabbá, mindig újraolvashatóvá teszi. Feltűnő, hogy a *Tavaszeveg* a manapság többnyire elcsépeltnak, kiüresedettnek tartott évszakverset mily sokrétűen újítja meg: egyrészt a költői hagyományt újraolvastva – s itt az említettekén kívül gondoljunk József Attila utolsó versére, amely a végleges lemondás kifejezését szintén az évszak-szimbolikában találja

meg –, másrészt erőteljes művészi invencióval. E vers Baka István egyik legtitokzatosabb és legkeserűbb alkotása; az emberi létezés szélső pontjait, születés és halál pillanatát, alkotás és feladás gesztusát egy utolsó, lemondóan csüggedt hangban fellobbantó *elégia*, amit a csecsemő-halnak – a lét(ezés) zálogaként – hangosan kellene sírnia-mondania, megcáfolva mind e vers zárlatát, mind Baka István tragikus személyes sorsát.

Toldi: kulináris metaforika mint az istenhiány kifejezése

A transzcendens élmény utáni vágyakozás Baka költészetében azzal a tudattal társul, hogy Isten létezése legalábbis kétséges. Az *istenhiány* motívuma már Baka korai költészetében fölbukkan. A MAGDOLNA-ZÁPOR-ban és a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-ban a szorongás és az otthontalanság-érzés fejeződik ki az égbolt tájában: „Az éj, e csillaggal kivert / vaskesztyű Isten kezén, / ágan-ként tördel” (*Erdő, erdő*); „Fönn templomboltozat az ég, / a felhő Isten árnya. / Görnyed a novemberi rét / bokrok alázatába” (*November*). A tárgyaltalan vagy motiválatlan szorongás, sőt rettegés persze gazdag jelentéstartalmakat hordozó szöveggé konstruálódhat, ez az élmény azonban akkor emelkedik ki igazán az egyszerűségből, a részlegességből, amikor – miként Baka DÖBLING-jében már megfigyelhető ez a tendencia – a testetlen szorongásélmény állandó istenhiánnyá tematizálódva szoros motívumhálót alkot, motiváltságát létfilozófiai vagy társadalmi szférákbanelve meg.

A bakai versvilág e dinamikus átalakulásának első fázisa a DÖBLING: a lefokozó trópusok itt jelennek meg először, mindenekelőtt az animizáló kettősképek: „talán egy patkány az isten” (*Éjszaka*); „A rókabundás alkonyat / most lendül át az égi partra, [...] és mint pityergő vadnyulat, / kiejti szájából a Földet” (*Alkony*); „A szürkület patkánya már előbújít” (*Circumdederunt*). Gyakori a tárgyiasítás is: „...a / mennybe mint ősszel / felázott talajba / a krumpli, belerohadtak az angyalok” (*Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban*).

Külön figyelmet érdemelnek a főzés, illetve az evés-ivás képzetköréhez tartozó tárgyiasítások, mint a fentebb idézett vagy

még egy a Liszt Ferenc-versből: „Mindenség, amelyben az angyalokból / keményítőt főznek vagy krumpliszeszt”.

A Liszt Ferenc-verstől a *Toldi*ig ugyan jelentős utat tett meg Baka István költészete, ám a kulináris-lefokozó trópusok mint a menny, az angyalok és Isten megjelenítői új s új formában mindig visszatérnek. A *Toldi* lírai alanya *tömegkonyhának* látja a mennyet. Korábban oly sokféleképp metaforizálta Baka a mennyet (és metonímiáit, a mindenséget és az égboltot), hogy lehetetlen volna mindet felsorolni – csak néhányat említek a legjellemzőbbek közül: szántás (*Liszt Ferenc éjszakája...*), kondér vagy lábas (*Liszt Ferenc éjszakája...*, *Orosz triptichon – Cvetajeva Jelabugában*), bolondokházi kórterem (*De profundis*), horospince (*Éjszaka, Circumdederunt*), sírbolt (*Halottak éje*), síkátor (*Balcsillagzat*), hullótorok (*Szürke felhők*), koponya (*Örökség*), szájpaddlás (*Az Apokalipszis szakácskönyvéből I.*), éléskamra (*Az Apokalipszis... III.*), kert (*Kerti óda*), bélspirális (*Változatok egy gyermekversre*), konyha (*Szentpéterváron újra*), kaszárnya (*Háry János búcsúpohara*), kozmikus lapulevél (*Vadszőlő*), börtön (*Orosz triptichon – Gumiljov a Csekában, Strófák, Van Gogh börtönudvarán*).

A szántástól a börtönig sorjáznak a különböző változatok. A Bakánál gyakori kulináris képzetek (főzés, zabálás, ürítés) ismeretében a *Toldi* tömegkonyhája már nem is olyan váratlan:

Oly sűrű lett az alkony mint a kása
mit angyalok kavarnak szorgosan
felhők fehérlő lisztjével berántva
tömegkonyhának látom most Uram

a Mennyedet egy bádogperemű horizontnyi éj jut itt mindenkinek

Ám ami mégis kiemeli e motívumot (s a bolondokházi kórterem és a börtön motívumát), az a *közösségi* jelleg: már nem csupán konyha a menny („Kondér-korom korom kora belőled / Hogy mászhatnék ki síkos vagy nagyon / Mindegyre visszacsúszom jól kifőzted / Uram” – *Szentpéterváron újra*), de *tömegkonyha*; a költő istenhánya egyéni, egzisztenciális problémából közösségi-tár-

sadalmi kérdéssé válik. A *Toldi* tehát egyetlen trópusba rántja össze a lefokozó kulináris és a társadalmi jellegű metaforákat.

A *Toldi* első olvasatra hagyományos szerepvers, miként azok Weöres Sándor „alakoskodásai”, vagy Baka *Egy csepp méze*, a verembe esett ember fohásza, mely motivikusan korhú, szándékoltan mentes minden anakronizmustól. A *Toldi* szövege is tartalmaz archaikus („leszen”), illetve a főhős jelleméhez illő tájnyelvi („engemet”) kifejezéseket, ám szándékos anakronizmusok, a tömegkonyha és a Naprendszer motívumai hívják föl az olvasó figyelmét: ne vegye készpénznek, hogy itt Toldi Miklós beszél (csupán): Baka, mint például Yorick-verseiben, megteremti a hiteles vershelyzetet a szerephez, s aztán elbizonytalanít a maszk mögül „kilógó” részletekkel. „Én és nem-én együttes megszólalásának játékaról, [...] énkettőződésről”⁹¹ van szó a *Toldi*ban is.

E vers persze felidézi az eredeti történet elemeit is, a malomkőtől a Bence hozta aranyakig, ám mindezt egyfajta kesernyészerezniált (ön)íronia ízével vegyíti:

...híján jobbnak
a lelkem ebből is bevacsorál
és aszújától álomi boroknak
szám szélén csordul édesen a nyál

a telihold-malomkő feldereng még
vér- és velő-szennyel de engemet
nem büntudat gyötör kegyetlen eszmék
feszítik próbatétre szívemet

A „lélek bevacsorál” és az „álomi borok aszúja” szemantikai szinten ér el olyan ironikus hatást, mint amelyet a „bádogperemű hohó-húhó” egyszerre játékosan groteszk és csüggedten esetlen-sánta rímpárja. Toldi Miklós nyelvi jellemzése is szándékoltan ellentmondásos: az „eszmék / feszítik próbatétre szívemet” mosolygatóan naiv képzavara groteszk ellentétben áll a „heraldika” tudományos ízével.

⁹¹ FRIED i. m. 152–153.

A vers metaforikus rendszerének értelmezése nem is olyan egyszerű, miként azt az első versszak teljes metaforái sejtetni engedik. (A kezdő képsornak egyébként közvetlen előzménye Baka *Angyal* című verse: „az alkony felborított pléhedénye / alatt homály van bárha kásafénye / még csordogál”.) A negyedik versszak csonka metaforái: a „vér- és velőszenny” nem csupán Arany *Toldiját* idézik, hanem Ady Endre *A Hágár oltára* című versét is: „vért és velőt / Áldoztam már négyéves koromban / Száz-arcú Hágár előtt”. A szent áldozat motívuma is textualizálódik így Baka versében: a halál szimbólumaként is olvasható telihold a malomkővel metaforikus kapcsolatban gyilkos eszközzé válik, a gyilkosság azonban áldozati jellegű, ezért mondhatja a költői én: „de engemet nem büntudat gyötör”.

Mik lehetnek azonban a Menny megvadult bikái? Tekintve Baka motívumainak rendszerszerűségét, kézenfekvő egy olyan versét felidézni, amelyben szintén szerepet kap a bika-motívum:

A labirintus én vagyok csalás
hogy léteznék útvesztő bármi más
a bikaszörny is énbennem lakik
én álmodom vérgőzös álmait
és én vagyok kit fel kell fálnia
én Thészeusz királyfija

[...]

a hős vagyok ki vasfegyvert ragad
s a szörny akit meg kell gyilkolnia
én Thészeusz Athén királyfija

Miként a *Thészeusz* hősének, Toldinak, a *hős* Toldinak a bikái is benne magában laknak! S a vers felezőpontján felvillantott „kegyetlen eszmék” motívuma csak a vers végén, a „megvadult bikák”-ban tematizálódik újra, válik visszamenőleg is motiválttá: a büntudat érzését is elnyomó kegyetlen eszmék a megvadult bikák, s a költői énnek önmagát kell legyőznie! S így a „híg angyalkása”, amit a költői én – megint csak ironikusan – „feltéttel” eszik,

sem más, mint ön maga – akárcsak a *Szentpéterváron újra* című versben:

S ahogy megálltam öklömet emelve
Mely mint a cékla ázott veresen
Borscs-sűrű ködben tejföllel keverve
Magam magamnak voltam levesem

A *Toldi* nem valamely poétikai újdonság (miként a *Sellő-szonett* a rejtvényyszerű allegória) révén, hanem szintézis jellege által jelentős alkotás: Baka költészetének egyik tragikus élményét: az istenhiányt fogalmazza újra, felhasználva kelléktárának szinte valamennyi fontos eszközét a metaforikus látásmódtól az apokaliptikus vízió és kulináris-tárgyasító lefokozáson át az iróniáig és a legújabbban (a NOVEMBER ANGYALÁHOZ kötetlől kezdődően) használt groteszk hatású, szavak kettétörésén alapuló rímig, a szóalkímia töménységig⁹². Az Istenre nem találó ember keserű-groteszk vallomása a vers, amelyben „Arany János sikertörténete [...] nem az egzisztencia kudarc-történetévé profanizálódik, hanem a [...] vergődő személyiség szenvedéstörténetévé emelkedik”⁹³.

Üzenet Új-Huligániából: az itt keserű hangsúlya

Az *Üzenet Új-Huligániából* Baka István utolsó üzenete erről az országról. A társadalom apokaliptikus romlását vizionáló versek sorát folytatja (és zárja le). Nem is akarja a látomást egyetemes érvényűvé emelni: a partikulák feltűnő gyakorisága azt akarja sulykolni, amit a költőnek immáron nincs, nem lehet oka leplezni: ez mind, amit mond, *itt* érvényes, ez az az ország, amelyikről szó van, ha most név szerint nem is említetik: Magyarország.⁹⁴ (Hasonló az *itt* gyakoriságának funkciója – noha a vers végki-

⁹² Fried István hoz erre bőségesen példát: „látom-most; feldereng-engemet; eszmék-feszítik; festegetve-este; félkart-karddal”. FRIED i. m. 173.

⁹³ Uo. 170–171.

⁹⁴ Vö. uo. 179.

csengése éppen ellentétes – József Attila verséhez, az „Ez a házam” hitvallásával végződő *Elégiához*.)

Baka szókimondóbb itt minden eddigi versénél. Sziveri János *Sanzon minden időben* című verse így zárul: „*Európa széle megtűri testünk / s hogy itt vagyunk nyilván mert fejünkre estünk*”. Baka „finnyás Európá”-ja már nem megtűri, de papír zsebkendőként használja ezt az országot; e gondolatnak egyik korai változata a *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban* című versből: „*Bemuzsikáltak az Európa / Grand Hotelbe, s nem vettem észre, hogy / neked a konyhán terítettek*”.

A három halsoros versszak egyaránt az „egy hét” valamely variációjával indul. Az első szakasz alapmotívuma: „*eldobható / papírzsebkendő ez az ország*”, amelyet a költő azáltal is kiemel, hogy a 10-11-es sorok között ez 9 szótagos. A második szakasz alapmotívuma (szintén rendhagyó szótagszámú: 8-as sorban kiugratva) a „*hernyóalp*”, amelyből nem annyira szemléleti síkon, mint inkább – miként ez Baka kései költészetében egyre gyakrabban előfordul – *nyelvi játék* asszociációjaként következik a hernyó-pete-báb-pillangó rendkívül szuggesztív képsora, ironikus reflexióval lezárva: „*s kitárva szárnyát szállnia / ideje is jut legálább egy hélig*”.

S „*egy hét a hitre ám hívót ki látott*” – folytatódik a kép a harmadik versszakban, újabb szójátékkal, hisz a hit és a hét (tudniillik ennyi idő: hét nap jut a hitre) között nem csak a költői logika, de a hangzás is kapcsolatot teremt.⁹⁵ Hogy mi köze a pillangónak a hithez, arról így ír Baka egy tárcájában: „*Egyszer megpróbáltam selyemhernyót tenyészteni. Minden reggel felpattantam kerékpáromra és kivágtattam az eperfás országútra. De hiába etettem hernyóimat; vagy a levelek fonnyadtak meg, mire hazaértem; vagy a padlás – hiszen csakis ott tarthattam őket – volt túl meleg vagy hűvös, alig néhány gubózott be, nem lett volna érdemes leadni őket a selyemgombolyítóba. Így hát magára hagytam az egész tenyészetet, ám amikor jóval később valamiért felmentem a padlásra, váratlanul rajnyi lepke röppent fel előttem, pörögve-forogva keresték a kiutat, a fehér angyszárnya-*

⁹⁵ Vö. uo. 181.

kat átvilágító fénylándzsák vezették őket – egy perc alatt eltűntek, kirepültek a nyitott padlásablakon. Akkor láttam életemben először és utoljára az ég angyalait.”⁹⁶ Feltehető, hogy a tárgyversben is szerepet kap e gyerekkori emlék: a pillangó, mint a transzcendencia metaforája, az *Üzenet*ben tehát csak egy hetet kap – azt is fölöslegesen, hisz „hívót ki látott”.

A lehetséges értékhordozók megfosztatnak értékeiktől. Így válik a Vörösmarty-idézet is, az „itt” szócska betoldásával, ön-maga ellentétévé, patetikusból ironikussá. A „pénz formára vágott” melléknévi igenevéből ismét szójátékszerűen következik az „átvág” ige. Az értékeiktől megfosztott, kaotikus világot fejezi ki a vers rímelése is: rímtelen sora nincs ugyan, a rímek mégis alig érzékelhetőek, oly messzire kerül a rímválasz a rímhívó szótól; rímrendszer helyett „rímkáoszról” beszélhetnénk.

A vers utolsó két sora Baka egyik legerősebb verszárlata. Ez a szállóigészerűen hatásos befejezés – „országoknak ország még hazának árnyék / itt rég nem halni itt túlélni kell” – plasztikusan szemléletes, világosan ellentétező; a Vörösmarty-allúziót ismét átírja, megsértve ezzel egy himnikus szöveg „szentségét”, amikor annak kijelentését tagadó formába öntve saját ellentétébe fordítja. Egyszersmind összekapcsolja a rilkei gondolattal: „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles”, amely „mélyen áthatotta már a kései Kosztolányi, de különösen Szabó Lőrinc és József Attila 30-as évekbeli költészetét is: »rágd a szívükbe: nem muszáj / hősnek lenni, ha nem lehet.« (József Attila: *Szállj, költemény...*)”⁹⁷ A jövőbe vetett hitét, reményét elvesztő költő utolsó, kétségbeesett kiáltásával még egyszer, utoljára visszaüt két mesterére, Vörösmartyra és József Attilára, illetve meghatározó fiatalkori olvasmányára, Rilkére⁹⁸.

⁹⁶ BAKA István: *Válami ván...* Délmagyarország, 1992. február 7. 6.

⁹⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1993, 12.

⁹⁸ Ehhez lásd Baka István novelláját, a *Vasárnap délutánt = Szekszárdi mise*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 5–24.

Két töredék

Délután. Nyár: akkor és most kettőssége

Mind strófaszerkezetében, keresztrímeivel, mind tervezett felosztásában – egy számozott rész két négysoros versszakból állt volna – a TAJKÉP FOHÁSSZAL nyitóversének – *Nyár. Délután* – párverse lett volna, mint erre a megfordított cím is utal. Csak az első rész készült el, 1-es számmal jelölve, a másodikra csupán a 2-es szám utal:

1

A talpig lekaszált mezőn,
füvek kínjára nem gondolva,
ballagni csak révedezőn,
mintha minden *most* akkor volna:

nyár, délután, a gát, az erdő,
pipacs-piros (rég odavan),
s a felhő-siheder: tekergő
az égen, mint lenn jómagam.

2

Már az első versszak visszaidéz több motívumot az előszövegből, mégpedig – annak ellenére, hogy legszorosabban az első részhez kötődik – annak többféle helyéről. A „talpig lekaszált” fordulata az előszövegben „talpig lekaszált füvek” formájában szerepelt a 4. rész második versszakában, s itt fordult elő a füvek kínja, még fájdalomként; a ballag ige az 5. rész utolsó strófájában olvasható. Az erdő fák, parti fák, lomb szavak révén jelenítődik meg több helyütt is. Új motívum a töredékben a gát, a felhő és a siheder, miként a most és akkor szembeállítás is. Az itt csak utalásosan szereplő „pipacs-piros” a párvers első részében kifejtett formában szerepel, félreérthetetlen utalással az erotikára: „Ha most

csak ketten énekelnénk! / Hogy lobbanna piros harag! / De pipacs lett az is – letépem, / és szoknyája ölig hasad.”

A *Délután. Nyár* az intertextualitás által felidézett és a vers jelene szerinti idősík szembeállításán alapul. Az álmodozás, a vágy teljesítésének szolgálatába állítja az előszöveget, amelynek idézésével újratерemti a rég elillant atmoszférát, a *Nyár. Délután* ha nem is idillikus, hisz homályos fenyegetettségtől súlyosbított, ám férfias tartással, magabiztossággal uralt kiegyensúlyozott hangulatát. A *Délután. Nyár* emellett azon ritka Baka-versek egyike, amely a gyerekkorba – pontosabban, akárcsak a *Sellőben*, a kamaszkor idejébe – lendíti az emlékezést. A különbség az előszöveghez képest épp e siheder megjelenítésében fedezhető fel: míg itt egybemosódik az égi siheder-felhő és a lent tekergő siheder, azaz az égi-transzcendens és földi-emberi világ egymás tükröződése, amott a két szféra teljesen elválik egymástól:

S engem gyanakvó csillagok
követnek már a tájban,
kutatva, merre ballagok
a megjelölt homályban.

A töredék a jelen haláltudattal terhes perspektívájából próbálja visszaírni a múltba, az akkor világába a harmóniát. Hogy miként módosult volna a vers további részeiben ez a perspektíva, mennyire érvényesült volna a későbbiekben is a két idősík együttlátása, örök titok marad.

Sztyepan Pehotnij feltámadása: angyaloktól elhagyottan

Hasonlóan az első töredékhez, a *Sztyepan Pehotnij feltámadásának* is csak az első része készült el, s a költő a 2-es számmal jelölte a folytatást; az sem zárható ki, hogy szonettciklus lett volna a vers, s az utolsó sorral esetleg új versszakot kezdett volna a költő:

1.

Nem leltem sírra, így hát visszajöttem,
Van föld alattam, ám nincs ég fölöttem,
S ha volna is, mit kezdenék vele, –
Annak az égnek úgyszincs istene.

Találkoztam, míg éltem, angyalokkal,
Nem eggyel, s azt se mondhatnám, hogy sokkal,
De szárnyuk mára zúzmarás, hideg, –
Nem űznek el, de meg se védenek.

Voltam, ki voltam, s vagyok, ki vagyok,
De nem leszek – csak ennyit tudhatok
Előre biztosan, de semmi mást,
Így ítélj meg s a bűnöm így bocsásd!

2.

Sztyepan Pehotnij feltámasztása bár váratlan költői gesztus, nem olyan meglepő, ha Yorick visszatérésére, illetve a NOVEMBER ANGYALÁHOZ számtalan „orosz” versére gondolunk.

Az első versszak kérlelhetetlen tagadása, a létezés – vagy pontosabban: a halál utáni lét – teljes kiüresedése, megfosztatása az istenitől minden eddigi lefokozó szándéknál, blaszfémianál határozottabb. Hangsúlyosabban, mint Sztyepan Pehotnij *Testamentuma*, az eredetét visszájára fordítva idézi Zrínyi *Befed ez a kék ég...* kezdetű versét, tagadva a transzcendenciát. Ám, nem kevés feszültséget teremtve, mind a cím, mind a második versszak angyalai utalnak valamilyen transzcendens létezőre, s ez a feszültség fokozódik az utolsó sor mégiscsak Istenhez szóló kérésében (persze e töredékes szövegben ez sem dönthető el biztosan: szólhat a kérés az olvasóhoz, olvasókhöz is). Ám milyen angyalok létezhetnek az égben, amelynek „úgyszincs istene”? Talán az angyalok mégsem az isteni helyettesítői, képviselői; talán földi lények ők, hiszen korábban ők védték, melegítették fel testükkel a költőt – legalábbis erre utal ugyanezen gesztusok negatív festése,

újra most és akkor szembenállását hozva létre. A költőt melengető-óvó angyalok, mint a *November angyalához* is utalt rá, női lények; itt a női princípium és az anyaszerep egyesül bennük, hasonlóan József Attila szerelmi lírájához. A most angyalai azonban már közönyösek, ha nem is elutasítók, nem is óvó-befogadó angyalok. A „krizantém-őszöm angyala” helyett az örök tél angyalai ók.

Mínta a Purgatóriumból szólna a költői én: volt, van, de nem lesz: nem bízik a Paradicsomba jutásban, s így végső búcsúként, a Baka-életmű utolsó szavában már csak bűnei megbocsátását kéri.

UTÓSZÓ

„Nagy és fontos költő” – szögezte le nekrológiájában Darvasi László.¹ S hasonlóan mind, nekrológírók, úgy búcsúztak tőle, mint nagy költőtől. „Az Istennel viaskodó nagy magyar költészet sorába tartozik Baka István életműve is” – írta egykori mestere, Ilia Mihály.² „Ha módom volt rá, elmondtam: Baka István nagy költő” – vezekel Rigó Béla azért, mert egykor a mai Juhász Gyulának nevezve, úgy érzi, lefokozta Baka Istvánt.³ Vörös László a hasonló értékítéletet történelmi távlatba is helyezi: „Érdekes, hogy már legelső verseiben föllelhetőek azok az alaptulajdonságok, amelyek későbbi költeményeiben még kifejtettebben megtalálhatók: a konkrét történelmi helyzetek drámaiságához és az egyetemes emberi témákhoz egyaránt vonzó líráját fegyelmezett formájú képgazdag gondolatiság jellemzi.”⁴ „A kegyetlen betegség, az elmúlással való szembenézés a nagyszerűen felkészült költőt egy olyan időszakban emelte a legnagyobbak közé, amikor mintha mindenki elfeledkezett volna a költészet szerepéről, amikor a lírai én, a primér élmények szerepe háttérbe szorult...”⁵ – hangzik egy olyan értékelés, amely nem magyarázza ugyan, de rámutat arra a dilemmára, hogy Baka akkor lett népszerű és elismert, amikor az, tekintve az irodalom funkcióváltását, kevésbé volt va-

¹ DARVASI László: *Bádogat zörget az eső*, Új Magyarország, 1995. szeptember 21.

² ILIA Mihály: *Aki elment...*, Délmagyarország, 1995. szeptember 27.

³ RIGÓ Béla: *Köszönet*, uo.

⁴ VÖRÖS László: *Első emlékeim Pistáról*, uo.

⁵ o. á. |OSZTOVITS Ágnes: *Meghalt Baka István*, Magyar Nemzet, 1995. szeptember 21.

lószerű. Hasonló kettősségre mutat rá egy másik búcsúztató is: „Korábbi kötetéhez képest [...] klasszicizálóan letisztult, a mai divatokhoz viszonyítva szokatlanul áttetsző, mégis örökérvényű-en korszerű kép- és formavilága...”⁶

Hihetünk-e a nekrológoknak? Hisz műfaji kereteik közé jócskán belefér a túlzás, a (nemegyszer téves vagy nagyotmondó) felmagasztosítás. Mégis meglepően egyöntetű az írásokban az értékelés, az irodalomtörténet azonban nem kanonizálta ilyen egyértelműséggel Baka István költészetét.

Az első bemutatások is rámutattak képi világának jellegzetességére, a metaforika szigorúságára. Igaz, részben félreértelmezték, amikor a költő társadalmi szolgálatának jegyében vállalt „egyértelműséget” látták a pontosság mögött.⁷ A MAGDOLNA-ZÁPOR kritikai fogadtatása is ilyen kettős: pontos megfigyelések és ideologikus elvárások váltják egymást. Gyakori a kortárs költészet más, markáns irányzataival szemben való kijátszás retorikai fogása: „Napjaink fiatal költőinek természetéből Baka István költészete sajátos, rendhagyó voltaival tűnik ki. Rendhagyó annyiban, hogy amíg fiatal lírikusaink jó része, mintha teljesen megelégedne a költészet társadalmi hivatásáról, inkább az egymást gyorsan váltó divatokra ügyel, költői rébuszok szerkesztésében, a szerepüket rég betöltött izmusok anakronisztikus utánzásában véli megelni törekvéseinek irányát.”⁸ Ekkoriban, a lírafordulat kezdetekor még érthető valamelyest a türelmetlenség; ám részben ugyanez az indulat kíséri végig az ezzel szemben tehetetlen költő fogadtatástörténetét egészen a nyolcvanas évek végéig, sőt részben még utána is.

Bár első könyvről tucatnyi kritika jelent meg a különböző folyóiratokban és napilapokban, csak kevesen (például G. Kiss Valéria, Márkus Béla, Zalán Tibor) méltatták különösen figyelemre méltó könyvként a MAGDOLNA-ZÁPOR-t. A TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM ugyan kevesebb kritikát kapott, ám itt kapcsolódnak be a Baka-ol-

⁶ KÖNCZÖL Csaba: *A haladékok vége. Meghalt Baka István*, Népszabadság, 1995. szeptember 21.

⁷ ALEXA Károly: *Bemutató, Kortárs*, 1972. szeptember, 1412.

⁸ KERÉK Imre: *Baka István: Magdolna-zápor*, Jelenkor, 1976/5. 477.

vasásba olyan irodalomtörténészek, akik mindvégig hívek maradtak a költőhöz, mint Lengyel Balázs, Füzi László, Görömbei András, Szigeti Lajos Sándor. A DÖBLING és az ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN egyaránt kiváltotta az irodalom megkülönböztetett figyelmét, ám ritka az olyan kritika, amely nem a „mondanivaló” elsőbbségét hirdetné, hanem figyelmet fordítana a poétikai megalkotottságra is; a költő műveinek differenciált értése, az egyértelműsítő olvasatok fölváltása a széttartó értelmezéslehetőségekre való rámutatással csak a FARKASOK ÓRÁJA megjelenésétől jellemző a recepcióra. A recepció kiszélesedése, a Bakára figyelők megsokasodása itt kezdődik, s folytatódik a következő két könyv (SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA, NOVEMBER ANGYALÁHOZ) megjelenése után.

Bár új könyvei mindannyiszor új kritikusokat is ösztönöztek az írásra, s így költészete az irodalom legkülönbözőbb irányzataihoz tartozókat volt képes megszólítani, Baka mégsem „került bele olyan, nemzedéki vagy világszemléleti jegyek alapján megalkotott kritikai névsorolvasásokba, amelyek a magyar kritikai hagyomány újabb fejezetének tanúsága szerint a jelentőség tudatosításához leginkább hozzájárulnak.”⁹ Ennek oka részben abban rejlik, hogy Baka István költészete nem volt kapcsolható az 1968–1972 közötti évek fordulójának líratörténeli fordulatahoz, a Tandori Dezső–Petri György–Oravecz Imre hármashoz¹⁰, részben a költő emberi-költői alkatában kereshető: visszahúzódo természetében és saját utat járó költészetének „idegenségében”.

Baka Istvánt a *Kilencek* leszakadó tagjaként tartották számon, s lírájával kapcsolatban gyakran emlegették a népi költőket¹¹, holott velük csak az rokonította igazán, hogy nem tagadta, sőt bátran képviselte „az irodalom társadalmi feladatvállalásának”¹² elvét, a nemzetben-közösségben gondolkodás felelősségét – nyelvi-stiláris szempontból és motívumkincsében azonban csak részben kapcsolódott hozzájuk. Könnyebben kijelölhető volt az a ha-

⁹ SZILÁGYI i. m. 48.

¹⁰ Ehhez lásd pl. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Oravecz Imre*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1996, 14., ill. 41–42.

¹¹ SZILÁGYI i. m. 48.

¹² FÜZI i. m. 88.

gyományvonal, amely Bakát Vörösmartyhoz, Adyhoz, József Attilához kapcsolta, a kritikusok számára azonban zavarkeltő volt, hogy nem tudnak időben közelebbi elődöt megnevezni. Nagy László költészetével való kapcsolata is hamar fölmerült, ám itt is nyilvánvaló volt, hogy a rokonság nem oly szoros, mint Ady vagy József Attila esetében, hiszen épp a képalakítás technikájában különbözött erősen az intenzív metaforikával dolgozó Baka az extenzív metaforikájú látomásos költészetet teremtő Nagy Lászlótól. S míg eleinte a magányos költő szerepe fedte el műve valódi értékeit, később, a kilencvenes években az torzította némileg befogadását, hogy az újabb művei kritikai értékelésekor többnyire figyelmen kívül hagyták (vagy visszamenőleg kevésbé értékesnek minősítették) a FARKASOK ÓRÁJA előtt írt verseit. A kilencvenes évtizedtől mind több az olyan kritikus, aki Baka életműve mellé szegődve alapos kritikákban, olykor tanulmányokban értelmezi a költő alkotásait, könyveit. S bár élete utolsó éveiben a legkülönbözőbb szellemiségű folyóiratok szinte versengtek műveierért, s úgy tűnt egy rövid ideig, Baka költészete talán segíthetné a kettőszakadt irodalmi élet integrálását, az igazi rangot adó kanonizációs folyamatokból rendre kimaradt Baka, s a különböző névsorolvasásokban alig szerepel gyakrabban, mint a nyolcvanas években. Bár halála után a Tiszatáj és a Forrás emlékszámot szentelt neki, máshol – például a verseit rendszeresen közlő Alföldben vagy a Jelenkorban – már a TÁJKÉP FOHÁSSZAI verseiről sem jelent meg írás, sem összefoglaló pályakép. Nem került be egyik új monográfiatorozatba se – *Tegnap és ma*, illetve *Kortársaink* –, kimaradt Kulcsár-Szabó Ernő (igaz, 1991-ben lezárt) irodalomtörténetéből is. Az évtized lírájáról írott összefoglaló tanulmányok a legritkább esetben, s akkor is csak futólag említik. Külföldön pedig egyáltalán nem létezik Baka István költészete (amihez persze az is hozzájárul, hogy a nyugati verskultúrában az ilyen típusú költészet máig szinte fordíthatatlannak számít). Mindezek után örvendetes, hogy megjelent költészetéről az első színvonalas könyv: Fried István gyűjtötte kötetbe az évek során publikált, a Baka-recepció alapműveinek számító tanulmányait¹³.

¹³ FRIED i. m.

Művészetének befogadását segítheti a fontos kultikus szerepet betöltő könyvsorozatba, a Nap Kiadó *Emlékezet* című sorozatába való bekerülése.¹⁴

Költészetének értékelése azért is ambivalens, olvasásának folytonossága azért is szakadhatott meg, mert egyik irodalomtörténeti iskola sem tudta maradéktalanul sajátjának elismerni Baka István poétikáját. Ennek egyik oka persze az a szemléleti egyoldalúság, amely miatt az egyes irányzatok képviselői, kritikusai csak a legritkább esetben olvassák a szemléletükbe-ízlésvilágukba kevésbé illeszkedő műveket. Másik oka Baka költői szemlélete lehet: poétikája bármennyire nyitott is a posztmodern bizonyos technikái irányába, gondolkodói attitűdje jellegzetesen későmodern jegyeket mutat. Költészetének apokaliptikus alapvonása a világ kaotikus, „karnevalisztikus” jellegét mint értékvesztést éli meg: míg a posztmodern szövegek ezt a tapasztalatot vállrándítással vagy nevetve veszik tudomásul, az igazi értékek után sóvárgó modernizmusban ugyanez a tapasztalat keserűséget és felháborodást vált ki.¹⁵ És bár posztmodern horizontból Kafka „Törvénye”, Proust és Mallarmé művészetideálja, Brecht szocializmusa vagy Hašek nemzetifüggetlenség-eszméje valóban utópiikusnak mondható¹⁶, ne feledjük, hogy a későmodern és a posztmodern ma is alig szétválasztható szimbiózisban él együtt (s ezen nemcsak azt értem, hogy már megkülönböztetésük is problematikus¹⁷), s nem hatálytalaníthatják vagy hitelteleníthetik egymást,

¹⁴ FÜZI László szerk.: *Búcsú barátaimtól. Baka István emlékezete*, Nap Kiadó, Bp., 2000.

¹⁵ „Anders als in postmodernen Texten, wo die Karnevalisierung als Folge der Vermittlung achselzuckend oder lachend zur Kenntnis genommen wird, verursacht sie in Modernismus, wo die Suche nach dem wahren Wert, nach Wahrheit und Gerechtigkeit noch ernst genommen wird, eine Art Skandalon.” Peter V. ZIMA: *Moderne/Postmoderne*, A. Francke Verlag, Tübingen–Basel, 1997, 298.

¹⁶ Uo. 300.

¹⁷ Vö. „...es nicht gelingen kann, Modernismus und Postmoderne anhand von rein formalen oder ästhetischen Kriterien voneinander zu unterscheiden.” (...nem sikerülhet a későmodern [a német nyelvterületen a Moderne az esztétai modern, a Modernismus a későmodern megfelelője] és a posztmodern szétválasztása pusztán formális vagy esztétikai kritériumok segítségével.) Uo. 360.

hisz az irodalomban az egymást követő korszakok nem váltják le egymásról egymást¹⁸.

Baka nyelvszemlélete is közelebb áll a későmodernhez, mint a posztmodernhez. Mert bár számtalan kijelentése a kimondhatóság, a nyelv uralhatósága iránti szkepszis kifejezése, ezek többnyire csak a szimptómák megnevezését, semmint poétikai „leképezését” jelentik. A *Búcsú barátaimtól* zárлата (Búcsúszom tőletek barátaim ti / Kik elfecseggve minden titkomat / Csak egyet egyet nem mondhattatok ki / A legnagyobbat a Titoktalan”) a pascali szimmetrikus ellentétpárok mintájára a „titok” és „titoktalan”, „érzékfeletti” és „köznap” felcserélhetőségének állításával, „az ellentétpár pólusai közötti választás feladásával a szkeptikus álláspontot”¹⁹ teszi ugyan magáévá, ebből azonban nem következtet olyan radikális nyelvválságra, amely a világvesztés, a teljes ismeretelméleti szkepszis és destabilizáció tapasztalatával, az értékválság következtében az értékek utáni keresésről való lemondással járna: ugyanez a vers még a különböző nyelvek ellenére is feltételezi a(z egységes) létértelmezés lehetőségét: „...a varju egy nyelven beszél / Mindenhol épp csak Dániában raccsol / Oroszthonban meg lágy l-ekkel él / Kál kál ha udvarolgat s nem parancsol // De itt is ott is szép mikor tavasszal / Rosszul kirázott tagként csöppet ejt / Az első jégcsap s nyirkos lesz a hajnal / S foltként üt át Szentpétervár felett // Ahol a nép most kolbászért áll sorba / S még szebb az est Helsingörben mikor / Illatozón kinyit a lacikonyha”. Még ha ironikusan olvassuk is e sorokat, meg kell hallanunk mögöttük a vitalitás, az életszeretet megvallását – gondoljunk az *Egy csepp mézre* vagy a *November angyalához* e soraira: „Halottak napja elmúlt, – élni kell! / S ha élni kell, a kő is énekel, // S bódít krizantém-szirmod illata,–”.

Baka szubjektumértelmezése is a későmodern esztétikához áll közelebb; noha a személyiség problematizálásának sokféle jele ütközik ki költészetén (én-kettőzés, én-sokszorozás, decentralizálás), az én nem oldódik fel teljesen a nyelvjátékban, nem csak körvonalai tapinthatók ki, de belső mélysége is van. Baka költé-

¹⁸ Vö. GÖRÖMBEI András: *Sokszínű és gazdag ezredvégi magyar költészet*, Bárka 2000/5. 52–53.

¹⁹ P. de MAN i. m. 46.

szete értelmezhető úgy is, mint mindegyre megújuló kísérlet az én integritásának helyreállítására, az önértésében bizonytalan, önazonosság-hitét elveszteni látszó én önmegőrzésére, amelynek egyik utolsó kifejeződése Baka István verseiben a visszatalálás vágya az istenihez, a transzcendens bizonyossághoz és biztonságához: „Elégedett az égi kertész, / és tán a mennyek susztere / is, ki a legfénylőbb sugárral / Isten bakancsát fűzi be” (*Kerti óda*).

Ha a versek kulturális kapcsolódási pontjait vesszük szemügyre, újabb nyomait találjuk Baka modernizmusához való kötődésének: Ady, József Attila, Kosztolányi, az orosz mártírköltők és akmeisták, Bulgakov, Proust, a zene világából Liszt, Mahler, Rachmaninov, a filméből Ingmar Bergman: mind-mind arra utalnak a nevek, hogy Baka inkább a modern művészetek alkotóival vállalt sorsközösséget, mintsem a posztmodernnel (aminek per sze az is magyarázata, hogy az utóbbi számára szinkron, így még feldolgozatlan, új jelenség volt, miként az is igaz, hogy a posztmodern írók is gyakran nyúlnak vissza a modern irodalomhoz).

Baka István költői szemléletének összetettségét bizonyítja ugyanakkor recepciójának sokoldalúsága, az értelmezések sokfélesége, az olykor egymásnak ellentmondó kanonizáló szándékok. Fogadtatásának ellentmondásai: hogy sokakat, egymástól különböző gondolkodói alapállású irodalmárokat volt képes megszólítani, arra is utalhat: Baka költészete sokszínű, de legalábbis árnyalatokban gazdag. Érdektelenséggel, oda nem figyeléssel nem vádolható az az irodalmi közeg, amely ilyen különböző előfeltevéseket rejtő, egymásnak gyakran ellentmondó értelmezésekkel járult hozzá Baka István jobb megismertetéséhez. Talán csak az sajnálható, hogy kevés az olyan munka, amely Baka István költészetéről mint egy és oszthatatlan egészről hajlandó tudomást venni, összefüggéseiben látva azt, amit a recepció eddig a pályakez dés és a beérés korának szigorú szétválasztásával tagolt ketté. Ha sikerült igazolnom, hogy ez az éles szétválasztás esztétikai szempontból túlzott, részben elértem célomat; s egészen talán akkor, ha az elkövetkezendő években mind többen olvassák újra Baka István költészetét.

JELMAGYARÁZAT A JEGYZETEKBE HASZNÁLT RÖVIDÍTÉSEKHEZ

- Eliade, 1995 – ELIADE, Mircea: *Vallási hiedelmek és eszmék története I.*, Osiris Kiadó, Budapest, 1995.
- Frye, 1996 – FRYE, Northrop: *Kettős tükörben. A Biblia és az irodalom*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996.
- Frye, 1997 – FRYE, Northrop: *Az ige hatalma*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997.
- Frye, 1998 – FRYE, Northrop: *A kritika anatómiája*, Helikon Kiadó, Budapest, 1998.
- Görömbei, 1992 – GÖRÖMBEI András: *Nagy László költészete*, Magvető, Budapest, 1992.
- Görömbei, 1994 – GÖRÖMBEI András: *Közösségre vágyakozom. Válaszol Baka István=Kérdések és válaszok. Tizenhét interjú a hetvenes évekből*, Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994.
- Görömbei, 1996 [1981] – GÖRÖMBEI András: *Baka István költészetéről – három tételben. 1. Tűzbe vetett evangélium=A szavak értelme*, Püski, Budapest, 1996.
- Görömbei, 1996 [1986] – GÖRÖMBEI András: *Baka István költészetéről – három tételben. 2. Döbling=A szavak értelme*, Püski, Budapest, 1996.
- Görömbei, 1996 [1993] – GÖRÖMBEI András: *Baka István költészetéről – három tételben. 3. Farkasok órája=A szavak értelme*, Püski, Budapest, 1996.
- Görömbei, 1999 – GÖRÖMBEI András: *Létértelmezések*, Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 1999.
- Kenyeres, 1983 – KENYERES Zoltán: *Tündérsíp. Weöres Sándorról*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983.
- Kenyeres, 1998 – KENYERES Zoltán: *Ady Endre*, Korona Kiadó, Budapest, 1998.

- Lamping, 1991 – LAMPING, Dieter: *Moderne Lyrik: eine Einführung*, Göttingen, 1991.
- Lamping, 1989 – LAMPING, Dieter: *Das Lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck Ruprecht in Göttingen, 1989.
- Lator, 1993 – LATOR László: *Baka István égtájai = Szigetenger*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1993.
- Lator, 1995 – LATOR László: *Első személyben (Baka István: Farkasok órája)*, Mozgó Világ, 1995/5.
- Németh G., 1984 – NÉMETH G. Béla: *11+7 vers. Verselemzések, versértelmezések*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984.
- Németh G., 1987 – NÉMETH G. Béla: *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- Olasz, 1986 – OLASZ Sándor: *Baka István: Döbling*, Kortárs, 1986/3.
- Olasz, 1995 – OLASZ Sándor: *November angyalához (Baka István újabb versei)*, Hitel, 1995/11.
- Szigeti L., 1995 – SZIGETI Lajos Sándor: *Modern hagyomány*, Lord Kiadó, 1995.
- Szigeti L., 1996 [Evangélium] – SZIGETI Lajos Sándor: „Tűzbe vetett evangélium”. *Baka István indulásáról és istenkereséséről = Evangélium és esztétikum*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1996.
- Szigeti L., 2000 – SZIGETI Lajos Sándor: *(De)formáció és (de)mitologizáció. Parabolák és metaforák a modernitásban*, Messzelátó, 2000. (szögletes zárójelben az első megjelenés helye és ideje):
- SZIGETI Lajos Sándor: „Metaforákkal tele, megjelenik a líra szelleme”. *A palackba zárt szonett szabadulása*, 24–33. [Tiszatáj, 1996/9.]
 - SZIGETI Lajos Sándor: „Te is megháromszorozódsz előttem”. *Tükörszonettek és triptichonok Baka István lírájában*, 33–58. [Tiszatáj, 1998/3.]
 - SZIGETI Lajos Sándor: „Iszonyú mindegyik angyal”(?) *(A civilizáció poklából a belső végtelenségbe)*, 137–149. [Új Dunatáj, 1998. június]
 - SZIGETI Lajos Sándor: *(De)formáció és (de)mitologizáció*

- (Baka István angyalainak tündöklése [és bukása?])* 150–157.
[Tiszatáj, 1998/7.]
- SZIGETI Lajos Sándor: *Háborús téli éjszaka (Baka István Ady-maszkjai)*, 181–199. [Hitel, 1998/8.]
- Szóke, 1998 – SZŐKE Katalin: *Yorick pokla*, Tiszatáj, 1998/7.
- Zalán, 1997 – *Nem tettem le a tollat... Zalán Tibor beszélgetése Baka Istvánnal (1994 nyara)* Tiszatáj, 1997/9.

BAKA ISTVÁN VERSESKÖTETEI

MAGDOLNA-ZÁPOR – Magvető, 1975.

TÚZBE VETETT EVANGÉLIUM – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.

DÖBLING – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.

ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990.

FARKASOK ÓRÁJA – Szekszárd, 1992.

SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA – Jelenkor Kiadó, 1994.

NOVEMBER ANGYALÁHOZ – Jelenkor Kiadó, 1995.

TÁJKÉP FOHÁSSZAL – Jelenkor Kiadó, 1996.

EGYÉB VERSIDÉZETEK LELŐHELYMUTATÓJA

- Ady Endre költeményei*, Helikon, 1992.
Arany János költeményei, Helikon Kiadó, 1983.
Babits Mihály összegyűjtött versei, Századvég Kiadó, 1993.
BAUDELAIRE, Charles: *A Romlás virágai*, Szeged, é. n.
BELLMAN, Carl Michael: *Fredman episztolái és dalai*, Századvég Kiadó, 1993.
BRODSZKIJ, Jozsif: *Post aetatem nostram* (Versek), Európa, 1988.
CVETAJEVA, Marina : *A királynő védelmére*, Európa, 1992.
CSORBA Győző: *Csikorgó*, Jelenkor, Pécs, 1995.
DSIDA Jenő: *Összegyűjtött versek és műfordítások*, Magvető, 1989.
Nyikolaj Gumiljov versei (Baka István fordításában), Szeged, 1995.
HODASZEVICS, Vlagyiszlav: *Mint sivatagban délibábot*, Európa, 1992.
Szergej Jeszenyin válogatott versei, Kozmosz Könyvek, 1979.
József Attila minden verse és versfordítása, Szépirodalmi, 1987.
Kosztolányi Dezső összes versei, Szépirodalmi, 1984.
Könyvek és könnyek. Juhász Gyula válogatott munkái, Kozmosz Könyvek, 1987.
MANDELSTAM, Oszip: *Sófényű csillagok*, Móra, 1991.
Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei, Osiris–Századvég, 1995.
Orosz szimbolista költők (Baka István fordításában), Szeged, 1995.
Petőfi Sándor költeményei, Helikon Kiadó, 1992.
PETRI György: *Amíg lehet*, Magvető, 1999.
Radnóti Miklós összes versei és versfordításai, Szépirodalmi, 1987.
Rilke versei, Európa, 1983.
SEVCSENKO, Tarasz: *Apácahymnusz*, Bp.–Uzsgorod, 1989.

- Sziveri János minden verse*, Kortárs, 1994.
Arszenyij Tarkovszkij versei, Európa, 1988.
Tóth Árpád összes versei, versfordításai és novellái, Madách
Könyvkiadó, Bratislava, 1979.
Vörösmarty Mihály válogatott művei I. Szépirodalmi, 1974.
WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött írások*, Szépirodalmi, 1986.
WEÖRES Sándor: *Kútbanézó*, Magvető, 1987.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA BAKA ISTVÁN KÖLTÉSZETÉRŐL

TANULMÁNYOK, KRITIKÁK

Könyvekben

- FRIED István: *Árnyak közt mulandó árny, Tanulmányok Baka István lírájáról*, Szeged, 1999, 205.
- Búcsú barátaimtól. *Baka István emlékezete*, Nap Kiadó, Bp., 2000.
- FÜZI László: *Baka István: Tűzbe vetett evangélium = Az irodalom helyzettudata*, Jelenkor, Pécs, 1993, 265–267. [uaz Forrás, 1982/2.]
- FÜZI László: *A szerepversekben létezés öröme és fájdalma: gondolatok Baka István költészetéről; Szerepversek – sorsversek. Baka István: November angyalához; Hét mondat Baka István Szytepan Pehotnij testamentuma című versciklusáról = Balvégzetű évtized? Esszék, tanulmányok*, Kalligram, Pozsony, 1996, 78–80.; 88–95.; 153–154.
- GÖRÖMBEI András: *Baka István költészetéről három tételben = A szavak értelme*, Püski, 1996, 214–227. [uaz *Tűzbe vetett evangélium*, Tiszatáj, 1981/10.; 2. *Döbling*, Kortárs, 1986/3.; 3. *Farkasok órája*, Tiszatáj, 1993/10.]
- LATOR László: *Baka István égtájai = Szigettenger*, Európa, 1993, 299–309. [uaz *Holmi*, 1991/10.]
- LENGYEL Balázs: *Második stáció. Baka István: Tűzbe vetett evangélium = Verseskönyvről verseskönyvre. Líránk a hetvenes években*, Szépirodalmi, Budapest, 1982. 513–515.
- LENGYEL Balázs: *Baka István: Döbling = Visszatérés*, Jelenkor, 1990, 91–93. [uaz *Kritika*, 1986/2.]
- SZAKOLCZAY Lajos: *Yorick maszkjában (Baka István: Farkasok órája) = Korfurdaló*, Széphalom, 1999, 243–245.

- SZIGETI Lajos Sándor: *Modern hagyomány*, Lord Kiadó, 1995, 146–147.
- SZIGETI Lajos Sándor: „Tűzbe vetett evangélium”. *Baka István indulásáról és istenkereséséről = Evangélium és esztétikum*, Széphalom, 1996, 57–70.
- SZIGETI Lajos Sándor: „Metaforákkal tele, megjelenik a líra szel-
leme.” *A palackba zárt szonett szabadulása* [Tiszatáj, 1996/9.].
„Te is megháromszorozódsz előttem”. *Tükörszonettek és tripti-
chonok Baka István lírájában* [Tiszatáj, 1998/3. Diákmellék-
let]. „Iszonyú mindegyik angyal”(?) *(A civilizáció poklából a
belső végtelenségbe)* [Új Dunatáj, 1998. június]. *(De)formáció
és (de)mitologizáció (Baka István angyalainak tündöklése [és
bukása?])* [Tiszatáj, 1998/7.]. *Háborús téli éjszaka (Baka Ist-
ván Ady-maszkjai)* [Hitel, 1998/8.] = *(De)formáció és (de)mito-
logizáció. Parabolák és metaforák a modernitásban*, Messzelá-
tó, 2000., 24–32., 33–58., 137–149., 150–177.
- SZILÁGYI Márton: *István jelenései (Baka István költészetéről =
Kritikai berek*, JAK, 1995, 47–57.

Folyóiratokban

(a könyvekben megjelenteket nem jelzem újra)

1972

ALEXA Károly: *Bemutató (Baka István)*, Kortárs, 1972/9.

1975

MÁRKUS Béla: *Három verseskönyv*, Népszava, 1975. 12. 14.

OLASZ Sándor: *Arcképvázlat Baka Istvánról*, Tiszatáj, 1975/8.

1976

BATA Imre: *A költői kép vonzásában*, Új Írás, 1976/6.

G. KISS Valéria: *Baka István: Magdolna-zápor*, Alföld, 1976/3.

ZALÁN Tibor: *Baka István: Magdolna-zápor*, Forrás, 1976/4.

1981

LENGYEL Balázs: *Második stáció. Baka István: Tűzbe vetett evan-
gélium*, Élet és Irodalom, 1981. augusztus 14.

SZAKOLCZAY Lajos: *Baka István: Tűzbe vetett evangélium*, Alföld, 1981/10.

1985

GREZSA Ferenc: *Baka István: Döbling*, Alföld, 1985/2.

1986

KERESZTURY Tibor: *Megtisztító őszinteség (Baka István: Döbling)*, Napjaink, 1986/1.

LENGYEL Balázs: *Baka István: Döbling*, Kritika, 1986/2.

OLASZ Sándor: *Baka István: Döbling*, Kortárs, 1986/3.

1987

P. NAGY István: „Végtelenből csak a határtalanba” (*Baka István: Döbling*), Híd, 1987/3.

1988

BAÁN Tibor: „Milyen üzenet bízott reá?” (*Baka István versvilága*), Forrás, 1988/3.

1990

GÉCZI János: *A klasszicizálódó romantikus*, Élet és Irodalom, 1990. június 29.

1991

BAÁN Tibor: *Szerepválaszok (Baka István: Égtájak célkeresztjén)*, Új Írás, 1991/4.

G. KISS Valéria: „Lenn fürtelem, fennen közöny” (*Baka István: Égtájak célkeresztjén*), Alföld, 1991/7.

LATOR László – VARGA Lajos Márton: *Passió labirintusban (Baka István: Égtájak célkeresztjén)*, Jelenkor, 1991/6.

LENGYEL Balázs: *Baka István: Égtájak célkeresztjén*, Kortárs, 1991/2.

VARSÁNYI Anna: *Baka István: Farkasok órája*, Tiszatáj, 1991/9.

1992

DARVASI László: *Yorick, Hamlet koponyájával (Baka István új kötetéről)*, Délmagyarország, 1992. június 12.

OLASZ Sándor: „ez már nem a te világod Yorick” (Baka István: *Farkasok órája*), Hitel, 1992/12.
SZEPESI Attila: *Yorick monológja*. Baka István: *Farkasok órája*, Pesti Hírlap, 1992. június 30.

1993

BALOG József: *Baka István: Farkasok órája*, Életünk, 1993/2.
BALOG József: *Baka István: Farkasok órája*, Kritika, 1993/3.
N. HORVÁTH Béla: *Látkép Helsingörből* (Baka István: *Farkasok órája*), Jelenkor, 1993/3.
PÉCSI Györgyi: *Baka István: Farkasok órája*, Alföld, 1993/7.
PÓR Judit: *Szárnyaló kétségbeesés. Impressziók Baka István verseskötetéről*, Holmi, 1993/5.
VASY Géza: *Versekhez közelítve 5.* (Baka István: *Farkasok órája*), Forrás, 1993/4.
VÖRÖS István: *Bovaryné keze* (Baka István: *Farkasok órája*), Holmi, 1993/5.

1994

BOMBITZ Attila: *Rejtőzködések* (Baka István új kötete kapcsán), Tiszatáj, 1994/8.
FABULYA Andrea: *A szigetekre szánon* (Baka István: *Sztyepan Pehotnij testamentuma*), Tiszatáj, 1994/10.
FARKAS László: *Halálfélelem, életszeretet* (Baka István: *Farkasok órája*), Kortárs, 1994/5.
GRÓH Gáspár: *Baka István: Sztyepan Pehotnij testamentuma*, Hitel, 1994/12.
KÁLMÁN C. György: *Áthelyezések* (Baka István: *Sztyepan Pehotnij testamentuma*), Beszélő, 1994. december 15.
KUN Árpád: *Egy példázat* (Baka István: „Egy csepp méz” a *Sztyepan Pehotnij testamentuma* című kötetből), Holmi, 1994/9.
SZEKER Endre: „Csukd be a szád ablakát” (Baka István: *Sztyepan Pehotnij testamentuma*), Forrás, 1994/8.

1995

EKLER Andrea: *Akkor nyitom, ha becsukom szemem* (Baka István: *November angyalához*), Magyar Napló, 1995/11.

H. NAGY Péter: *A tradíció szinkronitása. Baka István Sztjepan Pehotnij testamentuma című verseskötetéről*, Iskolakultúra, 1995/22.

LATOR László: *Első személyben (Baka István: Farkasok órája – verselemzés)*, Mozgó Világ, 1995/5.

OLASZ Sándor: *November angyalához (Baka István újabb versei)*, Hítel, 1995/11.

1996

ÁGOSTON Zoltán: *„Be gyalázatos-édes a lét!”*, Nappali ház, 1996/4.

BAZSÁNYI Sándor: *Baka István Örök Szürete*, Élet és Irodalom, 1996. május 31.

GUSZEV, Jurij: *Baka István: Sztjepan Pehotnij testamentuma (ford. Szőke Katalin)*, Tiszatáj, 1996/9.

HATÁR Győző: *„Autentikus líra”*, Forrás, 1996/5.

LATOR László: *Első személyben. Baka István: Farkasok órája (verselemzés)*, Mozgó Világ, 1995/5.

PAPP Ágnes Klára: *Szépség és harmónia hermeneutikája*, Nappali ház, 1996/4.

SZEPESI Attila: *November angyalához (Pasztellkép Baka Istvánról)*, Műhely, 1996/1–2.

SZIGETI Lajos Sándor: *„Metaforákkal tele, megjelenik a líra szelme”*. *A palackba zárt szonett szabadulása*, Tiszatáj, 1996/9.

SZEKÉR Endre: *Baka István testamentuma*, Forrás, 1996/5.

SZŐKE Katalin: *A költő és műfordító szerepcseréje (Baka István költészetének orosz kulturális kódja)*, Forrás, 1996/5.

1997

FÜZI László: *A költő titkai – Töredék Baka Istvánról*, Kalligram, 1997/4.

RÁBA György: *Sátán és Isten foglya (Baka István: Tájkép főhásszal)*, Holmi, 1997/2.

1998

SZŐKE Katalin: *Yorick pokla*, Tiszatáj, 1998/7.

2000

SZIGETI Lajos Sándor: *Az erotikus hármások. Baka István szerelmi triptichonjairól*, Új Dunatáj, 2000. június

VERSMUTATÓ

BAKA ISTVÁN

- Ady Endre vonatán 35–36, 79, 144, 258
Aeneas és Dido 50, 60, 205, 209–210, 211
A hazatérő Thészeusz 50
A Jelenések könyvéből 120–121
Alászállás a moszkvai metróba 66, 176, 177
Alkony 270
A Nagyszínházban 177
A Nagy Vadász 80, 175, 268
Angyal 41–44, 60, 99, 261, 273
Anyakönyvi kivonat 44–46, 48, 60
A szigetekre szánon 176, 209
A tengerhez 175–176, 177, 180, 185
Az Apokalipszis szakácskönyvéből 105, 114–115, 271
Azt hittük, hogy a dzsungel 151
Álmatlanság 176, 181, 185–187, 209
Átutazóként 44, 46–48, 49, 207
Balassi-ének 86, 137
Balesillagzat 49, 79, 81, 153, 154, 271
Ballada 128–130
Bolgárok 25
Bücsü barátaitól 165, 166, 193–194, 253, 286
Carmen 196, 202, 203, 206, 209, 215–216
Caspar Hauser 49, 79, 101–102
Circumderunt 16, 23, 24, 59, 79, 96, 144, 270, 271
Circus maximus 95–96
Csak a szavak 67, 207, 228–231, 256
Dal 151
Darázs-sonettek 225–227, 236
De profundis 96, 141, 271
Délután. Nyár 253, 277–278
Döbling 17, 49, 79, 125, 138–146, 192
Egy csepp méz 107, 198, 225, 236–238, 242, 269, 272, 286
Egy József Attila-sorra 118
Előadás után 147, 177, 184
Erdő, erdő 88, 151, 270
Eős tavasz 53–55, 77, 105–108, 258, 261, 262
1514 83
Égi zsebóra 115–116, 222
Éjszaka 34, 95, 214, 270, 271
Éjszaka, fekete ménes 31
Én itt vagyok 67, 80, 202, 249–253
Farkasok órája 81, 109–111, 146, 226
Fegyverletétel 86
Fém hőmérők 62–63, 64, 198, 207, 254
Fortinbras 161–162, 164
Fredman szonettjeiből 201, 222–225
Gecsemáné 63–64, 206–207, 240–241, 252
Gyászmenet 104, 152, 153, 154
Halál-boleró 49, 79, 81, 102–103
Halottak éje 80, 111, 271
Halottak napja 254
Ha minden széthull 187–189
Háborús téli éjszaka 13, 17, 31, 81,

82, 91, 94, 125, 128, 130–138,
140, 144, 145, 146, 192
Három apokrif 78
1. Mária Magdolna 118–119
2. Izolda levele 213
Háry János bordala 209, 214–215
Iláry János búcsúpohara 245–246,
271
Háry János csöszdala 228, 246
Helsingör 49, 156–157, 159, 161
Hídeg teremben hölgyek és urak
173–174
Hodaszevics Párizsban 170, 172–
173, 183
Hurok-szonett 79
Immanuel Kant 183, 184, 187
In modo d'una marcia 176, 209, 216,
258
Jövendölés egy télről 88, 89, 137
Kegyelmi záradék 119–120, 198,
201, 225, 244, 269
Kerti óda 116, 117, 271, 287
Képeslap 1965-ből 80, 112
Klepszidra 64, 203, 207, 249
Kora-tavaszi éjszaka 22–23, 151
Körvadászat 80, 89–90, 137, 175,
268
Kutya 170–171, 172, 183
Legenda, hát lehullasz 25
Leningrádi este 175
Liszt Ferenc éjszakája a II. al téri ház-
ban 36–39, 60, 79, 104, 142, 152,
270–271, 275
Mágikus szonettek 43, 225
Március 253, 258–263
Mefisztó-keringő 34, 40, 49, 66, 77,
81, 91, 92–94, 103, 144, 153
Menhír 201, 227, 228
Miért hallgatsz, tavaszi erdő 88
Most 235
Nem vagy itt 25, 151
November 88, 270
November angyalához 208, 242, 244,
280, 286
Nyár. Délután 151, 277–278
Oly bizonytalanál 151

Ophelia 164
Oroszország asszonyaihoz 174, 177
Orosz szonettek 229, 248
Orosz triptichon 204, 232–235, 271
Örökség 66, 80, 112, 114, 271
Ősz 88, 89, 137
Őszi esőzés 53–55, 77, 105–108
Ősz van az űrben 80, 109
Petőfi 24, 59, 60, 150, 232, 234
Philoktétész 204–205, 207, 231–232,
258
Pohárköszöntő 56, 94–95, 109
Post aetatem vestram 79
Prelúd 172, 177
Prédikátor-ének 150
Pügmalión 202, 203, 204, 205, 206,
215, 216–218, 258
Rachmaninov zongorája 49, 172, 182
Rapszódia 258
Raszkolnyikov éjszakái 172
Rekviem-töredék 89
Sátán és Isten foglya 89, 137, 234,
261, 268
Sellő-szonett 253, 254–258, 263, 267,
274, 278
Siralomház 248–249
Sirálytó 79, 113, 114
Strófák 122–124, 203, 244, 271
Szakadj, Magdolna-zápor 29, 66, 88
Szaturnusz gyermekei 77, 121–122,
201, 204
Szárszói töredék 26–28, 39, 60, 144
Századvégi szonettek 55–56, 77,
108–109
Szekér 66, 227–228
Szentpéterváron újra 178, 179–181,
182, 183, 186, 271, 274
Székelyek 26
Sztepan Pehotnij feltámadása 244,
253, 278–280
Sűrke felhők 153, 271
Tavaszdal 88, 261, 264
Tavaszbég 137, 253, 263–270
Tájkép fohással 67–70, 231, 232,
251
Társbérleti éj 181, 183–184

Temesvár. Dózsa tábora 66, 82–83, 150
Temesvár után. Az erdőn 83
Testamentum 181, 189–191, 253, 279
Tél Alsósztrégován 204
Téli út 173, 183
Tépéscsinálók 81, 98–99
Thészeusz 49–52, 53, 60, 79, 273
Tíz év múlva 162, 165
Toldi 253, 270–274
Tó-szoknya 256
Trauermarsch 13, 31–34, 40, 49, 66, 77, 79, 81, 91–92, 93, 128, 130, 137, 144, 234
Trisztán sebe 79, 205, 210–213, 226
Tűzbe vetett evangélium 28–31, 41, 60, 77, 88, 137
Üzenet Új-Huligániából 142, 253, 274–276
Vadszőlő 246–247, 271
Van Gogh börtönudvarán 204, 207, 271

Változatok egy gyerekversre 61–62, 117–118, 271
Változatok egy kurucdalra I. 66
Változatok egy kurucdalra II. 25, 66
Változatok egy orosz témára 207, 247–248
Vázlat A vén cigányhoz 25, 66, 83, 84–85, 101, 151
Végigver rajtad 151
Végvári dal 85, 86, 87
Vörösmarty. 1850 83–84, 151
Vörösmarty-törédékek 77, 83, 85, 99–101, 151
Yorick alkonya 163–164, 168
Yorick arsch poéticája 159, 162–163
Yorick monológia Hamlet koponyája felett 160, 161
Yorick panaszdala 168–169
Yorick visszatér 166–168, 169, 223, 241
Zrínyi 80, 95, 232
Zsoltár 64, 202, 239–240

* * *

ADY ENDRE

A csillag-lovas szekérből 227
A Hágár oltára 273
A márciusi Naphoz 29
A nagy Pénztárnok 29
Az eltévedt lovas 132
Az ós Kaján 223
E nagy tivornyán 132
Egy háborús virágének 33–34
Elbocsátó szép üzenet 203
Elillant évek szőlőhegyén 247
Emlékezés egy nyár-éjszakára 131, 132
Ima Baál Istenhez 29
Kocsi-út az éjszakában 187
Lelkek a pányván 83
Lédával a bálban 94
Magyar fa sorsa 135
Rendben van, Úristen 252
Sípja régi babonának 94

ARANY JÁNOS

Az ünneprontók 94
A walesi bárdok 103, 145
Bolond Istók 160
Híd-avatás 94
Letésem a lantot 135
Szondi két apródja 259
Tengeri-hántás 93
Toldi 273

BABITS MIHÁLY

A könnytelenek könnyei 99
Balázsolás 220
Egy verses levélre 220
Jónás könyve 237
Ősz és tavasz között 221

BAUDELAIRE, CHARLES

Az utazás 191
Himnusz a Szépséghez 191

BELIJ, ANDREJ
Külváros 182

BLOK, ALEKSZANDR
Carmen 203

BRODSZKIJ, JOSZIF
Álmatlanság 186
Dido és Aeneas 209–210
1867 162

CELAN, PAUL
Halálfüga 91

CVETAJEVA, MARINA
Álmatlanság 185
Fák 175
Phaedra 208
Roland kürtje 163

CSORBA GYŐZŐ
Mit ér? 221

DANTE, ALIGHIERI
Isteni színjáték 251

DSIDA JENŐ
Itt a helyem 230
Nagycsütörtök 207

GARAY JÁNOS
Az obsitos 245

GUMILJOV, NYIKOLAJ
Részeg dervis 182

HOMÉROSZ
Iliász 232
Odüsszeia 232

JESZENYIN, SZERGEJ
A kutya 170–171

JÓZSEF ATTILA
A Kozmosz éneke 109
A kutya 30

Bevezető 249–250
Bukj föl az árból 28, 244
Elégia 275
Eszmélet 86
Falu 84
Ha a hold süt... 259
(Íme hát megeltem hazámat...) 28,
212
Karóval jöttél... 220
„Költők és kora” 109, 221
Könnyű, fehér ruhában 244
Külvárosi éj 111
Lebukott 168
(Le vagyok győzve...) 220
Nem emel föl 100, 244
Nyár 67
Reggeli fény 107
(Szállj, költemény...) 276
(Talán eltűnök hirtelen...) 266
Téli éjszaka 111
(Zöld napsütés hintált...) 268

JUIÁSZ GYULA
Testamentom 190

KORMOS ISTVÁN
Szegény Yorick 62, 156

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ
A mi házunk 247
Boldog, szomorú dal 259
Hajnali részegség 56, 111, 223
Ha negyvenéves... 110
Könyörgés az ittmaradókhoz 190
Negyven pillanatkép 3. Mézes ke-
nyér 236
Szeptemberi áhítat 236–237, 239,
242, 263–264, 269

MANDELSTAM, OSZIP
Álmatlanság 185
Voronyezs, 1837 182

NAGY LÁSZLÓ
Adjon az Úristen 239
A föltámadás szomorúsága 168

Föltámadt piros csizma 132
Karácsony, fekete glória 92
Menyegző 121, 137
Semmi fenség 92
Vértanú arabs kanca 120
Zuhatag 32

NEMES NAGY ÁGNES

Éjszakai tölgyfa 256
Istenről 221
Szerelmem, viziisten 255

OROSZ ZSIVÁNYDAL

A pályaudvar – tiszta kupleráj... 182

PETŐFI SÁNDOR

Forradalom 259
Itt benn vagyok a férfikor nyará-
ban... 265–266
Szeptember végén 260, 263–264, 269

PILINSZKY JÁNOS

Apokrif 87
A szerelem sivataga 42
Újra József Attila 166, 241–242

PUSKIN, ALEKSZANDR

Anyegin 234

RADNÓTI MIKLÓS

À la recherche 218
December 255

RILKE, RAINER MARIA

Archaikus Apolló-torzó 173
Duinói elégiák VIII. 187

SEVCSENKO, TARASZ

Végrendelet 189–190

SZABÓ LŐRINC

Babits 101
Mézpergetés 227, 236

SZILÁGYI DOMOKOS

Bartók Amerikában 108, 174
Circumdederunt 59, 107

SZIVERI JÁNOS

Bábel 244
Prófécia 56
Rákromán 221
Sanzon minden időben 275

SZOSZNORA, VIKTOR

Első ima Magdolnához 118

TARKOVSKIJ, ARSZENYIJ

Álmatlanság 185–186

TÓTH ÁRPÁD

Tavaszi holdtölte 260, 262

VÖRÖSMÁRTY MIHÁLY

A Gutenberg-albumba 214
A vén cigány 76, 85, 93, 94
Az emberek 76, 99, 100, 101
Csongor és Tünde 38, 259–260
Délsziget 126
Előszó 76, 86, 88, 94
Szózat 76, 85, 99, 101

WEŐRES SÁNDOR

Gigantopolis 181
Harmadik szimfónia 146
Psyché 149, 155, 192

ZRÍNYI MIKLÓS

Befed ez a kék ég... 190–191, 279

Baka István Szekszárdon született 1948-ban. Egyetemi éveitől kezdve Szegeden élt, egészen 1995-ben bekövetkezett haláláig. Szülővárosában, Szekszárdon temették el. Bár az irodalmi élet központjától távol, előbb Szekszárdon, a szülői házban, majd Szegeden, a Victor Hugo utcai Kincskereső-szerkesztőségben, szinte szerzetesi magányban alkotott, barátai és nem egy irodalomkritikus számára már első művei születése után nyilvánvalóvá vált, hogy egy különleges tehetségű költő művészete van kibontakozóban. Válogatott és új verseinek gyűjteménye, az *Égtájak célkeresztjén*, majd a *Farkasok órája* megjelenése után neve szélesebb körben is ismertté vált. Verseivel hamarosan az ország minden jelentősebb folyóiratában találkozhatott az olvasó, a kilencvenes évek első felében pedig már külön rangot jelentett az irodalmi lapoknak, ha Baka-verset publikálhattak. Úgy tűnt, költészete hidat verhet az irodalmi táborok közé...

Fájdalmasan korai halálával ez a remény szertefoszlott, és életműve is más megvilágítást kapott: versei mellett kiváló műfordításaira, prózai írásaira, esszéire és tárcáira is felfigyelt a kritika. A halála után megjelent *Tájkép fohással* című verseskötete a magyar irodalom egyik legegységesebb, kiemelkedő költői életművének foglalata.

Nagy Gábor (Körmend, 1972) monográfiájában arra vállalkozott, hogy a teljes költői életmű bemutatásával és elemzésével közelebb hozza az olvasóhoz Baka Istvánt, a költőt és embert, akit versei a magyar irodalom halhatatlanjai közé emeltek.

Ára: 650,- Ft