

BORSODI L. LÁSZLÓ

A kanonizált költészet alapformái Baka István hátrahagyott verseiben



BORSODI L. LÁSZLÓ (1976) Csíkszereda

E tanulmány egy hosszabb lélegzetvételű értekezés (*Baka István „apokrif” költészete. Ami a Tájkép fohással című gyűjteményes kötetből kimaradt*) része. Azt vizsgálom, hogy a Baka István által kanonizált, vagyis a *Tájkép fohással* című kötetben (*Versek 1969–1995*, Jelenkor, 1996) véglegesített költészet és az abból kimaradt, általam „apokrifnak” nevezett, az *Összegyűjtött versek* (Kalligram, 2016) függelékének *Hátrahagyott versek* című fejezetében közreadott szövegek miként folytatnak egymással párbeszédet, és utóbbiak mint filológiai újdonságok miként találnak helyet Baka poétikájának egészében.

Az *Összegyűjtött versek*ben Bombitz Attila *Hátrahagyott versek* címmel külön fejezetbe szerkesztette azokat a költeményeket, amelyeknek egy része az utóbbi években, a *Baka István művei. Versek* című kötet 2003-as megjelenése után kerültek elő. Ezek közül a *Ha...*, a *Tündének*, az [*Egy nyári délután a kertben...*], a *Kimondjalak*, a [*Hogy néz...*], az *Isten korbácsai*, a *Levél* és a *Nachtmusik* az 1970-es évekből származik,¹ és az egyes versek után olvasható bibliográfiai adatok szerint először az *Összegyűjtött versek*ben kaptak nyilvánosságot, azaz korábban nem jelentek meg sem folyóiratban, sem kötetben. Megjegyezném azonban, hogy a *Levél a Könyörögj érettem* ciklus részét képező *Kora-tavaszi éjszaka* című verssel együtt megjelent a *Kortárs* 1975. júliusi számában.² A *Szikár alak* 1983 körül keletkezhetett.³ A *Bábjáték*, a *Rapszódia* és a *Sztyepan Pehotnij feltámadása* későbbi/kései versek: a *Bábjáték* talán az 1980-as években, a *Rapszódia* és a *Sztyepan Pehotnij feltámadása* feltehetően az 1990-es években íródtak, de keletkezésük pontos ideje nem ismert. A *Rapszódiát* először Erdélyi Ágnes közölte a *Forrás* 1996. májusi számában, ugyanebben jelent meg a *Sztyepan Pehotnij feltámadása* is, amely *Búcsú* címmel is megtalálható a költő hagyatékában,⁴ de ezzel a címmel – valószínű a teljes szövegazonosság miatt – nem jelenik meg az *Összegyűjtött versek*ben.

A *Ha...* a lehetséges szerelmi szenvedély allegóriája. A vers láng és tűz klisészerű képei a lírai én és a kedves erős érzelmi kötődését fejezik ki, megvalósulását azonban egyfelől a címbeli feltételes kötőszó, másfelől a szél-füst metaforája-hasonlata ellenpontozza: „Lángokként vergődő ujjaink, / szerelmem, ha összefonódnak, / támasztunk oly tüzet, amíg / elégünk: a világ kigyullad. // S ha földre nyom a szél – / füstként szétszéledünk.” A befejezésben Baka István korai tájverseinek képi felépítésére ismerhetünk, amennyiben a természet antropomorffá válik, és a szerelem emlékének az őrzője: „keserűségünkkel itatva át / a rétet, s ízében megőrzi / emlékünket minden virág”.

A *Tündének* a címe alapján biografikus versnek nevezhető, hiszen a költő feleségének keresztnevét jelöli, és felfogható személyes ajándéknak, hiszen rendszerint a cím és szöveg közé írt ajánlás válik itt címmé. A cím által keltett személyes jelleget a versszöveg bensőséges, visszafogott erotikától sem mentes lírai hangja teljesíti ki. „Megfogod s a kenyér is fogja / tenyered illatát, / vizet iszol s míg szomjad oltja, / tiszta pohár issza a szád” – olvashatjuk az első szakaszban. A nőre, a feleségre testének részletei utalnak – a kéz és a száj szinekdochék. A kedvesnek a kenyérral és a vízzel való társítása jelzi, hogy a minden, az élet, létszükséglet a lírai én számára. Mindezt azonban úgy mondja, hogy nem beszél önmagáról, ő csak megfigyel. A közvetlen vallomásosság helyett a részleteknek ez az alapos számbavétele jelzi, mennyire fontos számára a másik fél. Az érzékeny megjelenítés a testrészek és a tárgyak találkozásának finom leírásában is tetten érhető, József Attila *Óda* című költeményének következő részletét idézve: „s a vizes poháron kezed, / rajta a finom eresz, / föl-földereng”. A második szakaszban ugyanez az érzékeny megfigyelő ugyanezzel a szemlélődő attitűddel közelít a nőhöz, csak az első szakasz hétköznapi élethelyzete helyett a természet és a kedves alakja kapcsolódik össze: „Arcodhoz elzarándokol / a szél, sietve elsimítja / ráncaidat, aztán lohol / s a tócsákon megint felírja.” A kedves képének horizontja bővül, a szájhoz képest megjelenik az arc is, amely tekintetet is feltételez, de amelyről szemérmesen hallgat, a hódolat pedig szintén harmadik személyben, a megszemélyesített szél képébe kódolva fejeződik ki: az „elzarán-

dokol" ige a kedves alakját a szentség fogalmához köti, így lesz a lírai én imádatának-áhitatának kifejezője, hiszen a zárándoklat istenhívő emberek szakrális cselekedete. A megszemélyesített szél nemcsak hódol, hanem vigasztal, megfiatalít, megszépít (elloholása az udvarló-szorongó kamasz magatartásaként is felfogható), s mindazt, amitől mentesíti az imádott hölgyet, a természetbe vetíti. A *Ha...* című vershez hasonlóan itt is a természet, pontosabban a természet által metaforizált én őrzi a kedves múltját, terheit, emlékét, együtt rezdül vele. E szimbiózis megjelenítője az utolsó szakasz is: „Öled füve után susog, / sóhajt az udvaron a pázsit – / alszol – s hogy meg ne fázz – a tűz / álmában is parázslik.” Baka – és a modern költészetnek a századforduló szimbolista költészeteszményétől eredeztethető – képkalkotására ismerhetünk: az én nem közvetlenül szólal meg, nem énfeltáró poézisről van szó, hanem maga a költői nyelv, a költői kép válik alkalmassá arra, hogy közvetetten megszólaltasson valamit abból, ami nemcsak az énben, hanem a nyelv teremőképességének köszönhetően is végbemenő folyamat. A közvetettség itt azért is funkcionális, mert az én erotikus gondolati tartalmait hivatott szemérmesen eltávolítani a harmadik személyben beszélő éntől, kivetíteni a természetbe. Az „Öled” egyes szám második személyű birtokos személyjelű szinekdochéjának intimitását, személyességét – amelyet a lírai én fentről (száj, arc, kéz) lefelé irányuló tekintete is kifejez – az udvarhoz, a pázsithoz köthető harmadik személyű, a tűz képét asszociáló „sóhajt” és „parázslik” ige teszi eltávolítottá, szemérmessé. A természeti képekbe transzponált finom erotika szintén köthető József Attila *Ódájához* („látom, hogy meglebbenti / szoknyád a szél”; „Hullámzó dombok emelkednek, / csillagképek rezegnek benned” stb.), ugyanakkor megalapozása lehet annak a látszólag nyíltabban megfogalmazódó erotikának, amellyel a *Pügmalión* című szonett-triptichonban találkozunk. A nyíltság azonban ott azért látszólagos, mert a kései modern (költői) nyelv természetéből következő, az én önkítárulkozásának lehetetlenségét jelentő szerepjátékos alkotó szólamában jön létre, amely, tudjuk, magának az alkotási folyamatnak is a metaforája.

Az [*Egy nyári délután a kertben...*] szintén a szerelmi költészet retorikáját mozgósítja, de már nem a szerelmi szenvedély, hanem a beszélőnek a kedveshez való viszonyulása és az ezzel összefüggő bűn-bűnbánat válik hangsúlyossá. Az első szakasz múltbeli életképben megjelenített idilljét („Egy nyári délután a kertben / üttél olvasva”) a lírai én gesztusa és az emlékképben egyes szám második személyben megidézett te reakciója töri meg: „ahogy / megérintettelek, riadtan / néztél fel, mint az állatok, // ha részegen belép a gazda: / kezében széna és kötél, / a születés irtózatától üvöltő gyermek visszatér”. A második szakaszba átnyúló példázatos, ám az életképbeli szituációhoz (mint hasonlítotthoz) retorikailag homályosan illeszkedő hasonló sejteti csupán az elkövetett bűnt, ami a körvonalazódó, mindenképpen ambivalens magatartásból következik. S hogy ez a magatartás, a másik ellen elkövetett bűn a lírai éné, azt a harmadik szakasz szókimondása teszi bántóan egyértelművé (véleményem szerint sem az elhallgatás, sem a kimondás nem mértéktartó, valamilyen eltéveszti Baka az arányokat): „Most bámulok az őszi tájra, / s hogy vétkeztem, beismerem”. A negyedik szakasz szerint a megbánást létrehívó lelkiismeret-furdalást tetézi, hogy a lírai én többször visszaesett bűnébe, többször bántotta a társát, aki ráadásul a rosszra jóval felelt: „hogy bántottalak annyiszor, / s mégis te oltottad ki vágyam –”. A kedves volt az, aki megcsalása ellenére a lírai én bűnét megbocsátotta, testi-lelki harmóniát adott neki, visszafogadta őt nyugalmába, megszüntette a hiányérzetet, amit a bűn okozott benne. Úgy tűnik, a lírai én számára még elviselhetlenebb a múltbeli bűn terhe, amiért a társa a rosszra jóval válaszolt, és ezért ő nem tud megbocsátani saját magának: „a szégyenemre rárakódott / éjek mocskából hajt ki árnyam”.

A vers záró képét Baka István felhasználja a *Vázlatok, töredékek, változatok*ban olvasható 1971 nyara című vers első szakaszának harmadik és negyedik soraként is, tehát felfogható úgy az [*Egy nyári délután a kertben...*] kezdetű vers, mint a három nappal később (1971. szeptember 28.) keletkezett 1971 nyara részleges előzménye. Amíg ebben a szövegben az én saját bűnétől szenved, tehát ismert a bűntudat (személyes) oka, addig a később keletkezett 1971 nyarában ugyanez a kép más távlatot kap: a világgal konfliktusban álló, a világtól szenvedő én létmetaforájává válik.

A szintén Tündének (a feleségnek) ajánlott *Kimondjalak* a késő modernség nyelvfilozófiai kérdéseként, a költői nyelv lehetőségeként/korlátjaként szólaltatja meg az én-te viszonyt, amely nem feltétlenül szerelmi, férfi-nő viszonyként írható le, hanem alkotó és alkotás kapcsolataként, ami jól ismert, visszatérő probléma a *Tájkép fohással* verseiben. Az írás emlékezet, a te az alkotó énben dereng fel, de nem artikulálódik szöveggé, a teremtés előtti pillanat rögzítése az első szakasz: „Arcod az íratlan papír / kockái közt dereng bezárva, / s egy messzi füst hajadat írja / tüzem titkaként



a tájra.” Az „íratlan papír” képe, valamint az „írja [...] a tájra” egy motívumkört alkotva azt sejteti, hogy a táj verstáj, amelyet az alkotó szenvedély („tüzem titkaként”) formálhatna létezővé, de a második szakasz alapján úgy tűnik, az én is kiszolgáltatott a szavaknak, képtelen uralni a nyelvet: „Már kivetették a szavak / maguk közül a te neved, / s hogy szívemnek kimondjalak, kevés / a ráalvado emlékezet.” Azáltal, hogy a hagyomány, a nyelv a múltban kiiktatta a szóként létezőt, az identitást jelentő nevet, megszüntette a te-t. Újrateremtése lehetetlenségének a belátása annak elismerése, hogy a te hiányként létezhet az én számára, és üres hely a hagyományban, a szavak tereiben. A meglevő szavak személytelenül állnak jót a nem létezőért, akár csak a *Prédikátor-ének*ben, amelyben „Tárgyakká hülnek a szavak”. Ezt még a személyes emlékezés sem befolyásolhatja, a nyelv képtelen a személyesnek a közvetlen megszólaltatására (lásd a *Sovány vizekből* című versben is: „Szép arcod emlékként sugárzik, / hiába vagy velem – / csak az lehetsz már, aki voltál, / élőnek jeltelen”). Még a képi közvetettségbe transzponált te megragadása is kudarcra jár a harmadik szakaszban: „Elvesztettem a poharat, / mely ízedet, mint lelket, őrzí; / párája gondom – messze vagy, / s a lélek sorsa: kitörni.” Ami színekdochészerűen, az alkotás által megragadható lenne az alkotó én számára, azt is elveszíti: a lélek dimenzióit, az alkotói, a te, az alkotás tárgya iránti lelkesedést. (Talán a gesztus kísérletjellegét hivatott érzékeltetni az is, hogy a szakasz képei motivikusan nem következnek az előzményekből?) Marad hát az alkotói bánat, az önreflexió a tautológiát sejtető, túlbonyolított nyitányú negyedik szakaszban: „Talán nem bánat ez, csak annyi: / bánat, mely bánat-társra vágyik, / magába fordított tükör, / melyről minden más arc leválik.” Nem lehet eldönteni, látszatvigasz vagy valós, a költői nyelv teljesítményével összefüggő felismerés, ami itt megfogalmazódik: a vers előző három szakaszára utaló, önreflexív „nem bánat ez” azt érzékelteti, én és te, alkotó és alkotás viszonya a soha el nem érhető, mert a nyelv által soha meg nem ragadható teljesség, a nyelven túli nyelv, harmónia helyett az egymás iránti, bánattal (mert hiányérzettel) eljegyzett vágyakozásban körvonalazható. Arról a – amennyiben a bánat „magába fordított tükör” – befelé végtelenné táguló folyamatról van szó, amiben az én a másokban, az alkotó az alkotásban és fordítva nem statikus végpontként, hanem állandó újraértelmezésekben, újraírásokban, mássá válásokban, maszkokban önmagára és/vagy egy/a másra lephet, hogy újra elveszítse és újra megtalálja. Igaz ez József Attilának a *Nem én kiáltok* című versben megfogalmazott tétele felől is: „Hiába fűrösztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat.”

A [*Hogy néz...*] kezdetű vers a maga belső univerzumát építő és belőle épülő alkotó-én hangja. A tükör motívuma és az öntükrözés itt is megjelenik, fiatalkori önmagában (mint Baka prózájának számos alteregójában) saját magát szemlélve: „Hogy néz üres szemembe / a húszéves, ki voltam! / Sorsából: sorsunkból, ím, / magamba visszahulltam.” Az önmagába hullás annak a drámai felismerésnek a következménye, amit a további három szakaszban fejt ki: hogy a fiatal, reménnyel teli élet s így majd a későbbi is értelmét veszítette közösségi és magánéleti vonatkozásban is, mert sem a nemzetnek, az országnak nem volt szüksége rá („Csontjaim jégvirága / hideg ablakodon / tündöklök, Magyarország, / de olvad már, tudom”), sem a teljességet ígérő szerelemben nem lelt társra: „A szerelem se óv meg, / csak üt reám sebet.” Mi több, szellemi hontalansága, számkivetettsége és az ebből fakadó reménytelenség állandósul az időben, amennyiben „Kakukkióka-sorsom / közös fészünkünk kinötte, / jövődöm megzabálta, / és lelökött a földre.” Ha figyelembe vesszük azt, hogy a vers az 1970-es években keletkezett, akkor a *Temesvár. Dózsa táborából* (1970) ismert „jövőtlenek, de bátrak” ironikus kifejezésre rímelő, a közösségi költőszerep szólamában megfogalmazódó „jövődöm megzabált” sor nemcsak Magyarország, nemcsak a Kárpát-medencei magyarság, hanem a kelet-közép-európai térségnek a fennálló kommunista hatalom elnyomása elleni vádjaként is olvasható. Ne feledjük, Baka István 1971–1972-ben volt Leningrádban, ahol rádöbben magyarságára, a magyarság tragikus helyzetére.⁵ A [*Hogy néz...*] keletkezési idején túl főleg a gondolatossága, a benne kifejeződő ironikus vád és reménytelenség költői szólama okán hozható összefüggésbe olyan versekkel a *Tájkép fohással* című kötet kanonizált verseiből, mint az *Azt hittük, hogy a dzsungel* („Azt hittük, hogy a dzsungel / szobánkban folytatódna, / hol partizánmód rejtezik / s szép tervet sző a holnap”), az *Erdő, erdő* („Erdő, te zöld reménytelenség, / vadak félelmével teli!”), a *Végigver rajtad* („Végigver rajtad, erdő, / végigver rajtad, szerelmem, / szorongásom, hazám”) stb.

Akár csak a költészet forrásvidékét képező többi szöveg, a *Hátrahagyott versek* címszó alá vont versek is kicsiben tartalmazzák a Baka István által véglegesített költészet minden fontosabb témáját, motívumát. Az én-te, az alkotó-alkotás viszonyát, a (nemzet)közösség sorsát érintő költői témák

mellett megjelenik a teljes poétikát meghatározó metafizikai dimenzió is, és annak központi figurája, akivel a lét alapvető kérdéseit tisztázandó a legtöbbet perel a Baka-versek beszélője: Isten. Az *Isten korbácsi* – a költő alap poétikai eljárásának megfelelően – már címében blaszfémikusan láttatja az Istent: a hajcsár, a börtönőr, a verőlegény képzetével társítható. Ha Isten kezében a korbács, akkor a világ a fegyenc: „Hogy ragyognak a csillagok! / Ámulhat e fegyenc világ: / kifényesítette az Isten / a szögesdrót minden bogát.” Az első szakaszban az egy motívumkörből származó képek (világ–fegyenc, csillagok–szögesdrót bogjai, Isten–őr) kozmikus bezártságot érzékeltetnek. A létbe zártságot a József Attila költészetéből eredeztethető makrokozmosz képei fejezik ki a második szakaszban is: „A csillagképekkel befirkált / ég sima, mint a cellafal, / amelyre egy unatkozó rab / otromba ábrákat kapar.” Az ég–cellafal metafora összekapcsolható az előző szakasz csillag képével, a cellafalhoz is társítható a szögesdrót, tehát akkor a „fegyenc világhoz” az ég, de a „csillagképekkel befirkált ég” egyrészt mintha ugyanazt mondaná, hogy olyan messzi, távoli, hogy nem is igazi, másrészt mintha a firkálás gesztusa tompítaná a csillagok–szögesdrót képének vízió belüli valódiságát, komolyságát. Eldönthetetlen az is, hogy ki a rab (minek a metaforája), és ő milyen perspektívából látható az előző szakasz alulnézetéhez képest, ha az ég cellafalára rajzol. Itt mintha megtörne a versvilág egysége, amely Baka művét nem a feltétlen jól sikerült alkotásai közé soroltatja. (Mindен bizonnyal ezért *nem állt elő* vele.) A csillagos éghez asszociálható éj kapcsolja össze a második és a harmadik szakaszt, komplex költői kép, szinekdoché és megszemélyesítés, az én elveszettségének, létbe zártságának és tehetetlenségének a metaforája is: „S én – félig béna nyelv – sajogva / forgok az éj szájjüregében, / s láthatatlan, kemény fogakba / ütközve motyogom reményem.” A nyelvként metaforizált én a szörnyeteg éj része, szerve, aki nem tud menekülni, a fogak ilyen értelemben létezésének a korlátai. Egyetlen kapaszkodója a félelmet és megtörtséget érzékeltető, egyben számára a létezését jelentő motyogás, vagyis a mondás, az alkotás, a költőként létezés. Talán ennek a motyogásnak, a dadogásnak, ennek a mégis–morálnak, az artikulációnak a következőként olvasható a befejezés, noha nyelvi szempontból a szó- és mondatrend hagy maga után kívánni valót, vagy éppen ennek a dadogó-motyogó artikulációnak a versnyelvben való leképeződése az, amit olvasunk (?): „Hogy sorsom úgy sötét – a holnap / árnyéka; és szabad vagyok, / míg földre nem görnyesztenek Isten / korbácsi: a záporok.” Az mindenképpen kiolvasható belőle, hogy a sorsnak „a holnap árnyéka” szókapcsolat a metaforája, ami azt fejezi ki, hogy sorsa éppen a jövő miatt reménytelen: vagy azért, mert eltakarja a jelen elől önmagát, vagy azért, mert nem válhat azzá, amivé a lírai én szeretné. A vers ambivalens befejezése egyfelől mégis a remény hangján szólal meg. Felveti ugyanis a szabadság kérdését. Mi adja az én szabadságát? Lehet, hogy éppen maga az iménti felismerés: hogy a jövő elérhetetlen, vagy annak a felismerése, hogy mindaddig reménykedhet, vagy mindaddig örülhet a gondolkodás szabadságának, a szabadság gondolatának, ameddig Isten engedi. Isten irgalmán múlik tehát, hogy meddig. Másfelől éppen ezért pesszimista a befejezés. Baka költészete szerint ennek az Istennek az irgalmában bízni nem kifizetődő, de lehet, hogy éppen a tudat, hogy valamikor biztosan lesújt rá, ad létezésnyi szabadságot/időt, egyben tragikus határt a létezésének.

Ha az *Isten korbácsi* még tartalmaz is néhol poétikai hibákat, az az egzisztencialista értelemben vett világbavettség, amit és ahogyan megjelenít, poétikai szempontból előkészít, olyan későbbi jelentős Baka-versek előzményévé teszi, mint a *Sátán és Isten foglya* („Rám kattán, mint fénylő bilincs, / a reggel horizontja”), *A Nagy Vadász* („Mert állunk mindenütt a négy / égtáj célkeresztjén”), *a De profundis* („Kényszerzubbony volt már az anyaméh is”; „a Mindenség csak túlméretezett / bolondokházi kórterem tudom”), *Az Apokalipszis szakácskönyvéből* („Az Isten téli szájában megyünk, / nyúlós latyakban, körbe-körbe”) stb.

1975-ből két vers nem került kötetbe: a *Levél* és a *Passió*. Ezek a versek két kötet, a *Magdolnázapor* (1975) és a *Tűzbe vetett evangélium* (1981) megjelenése között, olyan évben keletkeztek, amelyben Baka kifejezetten kevés verset írt. Ebben az évben írta és a *Tűzbe vetett evangéliumba* kerültek be a később *Vörösmarty. 1850* részévé vált *Vörösmarty II*, a gyűjteményes kötetekben *Végvári dal* címmel szereplő *Balassi-ének*, a *Szárszói töredék*, a *Könyörögj érettem*, a *Kora-tavaszi éjszaka* és a *Tó-szoknya* című költemények. Az, hogy Baka István a kevésből is kihagyja, és nem emeli be kötetbe azokat, amelyeket poétikai-esztétikai megfontolás alapján nem tekint arra érdemeseknek, már a tudatos, a doctus költő döntése, aki odafigyel versei megformáltságára. Mivel ciklusban, kötetben gondolkodik, pontosan tudja, hogy az egyes költemények párbeszédet folytathatnak egymással, de



HOLLÓ ISTVÁN, A gondolkodó, 2018



HOLLÓ ISTVÁN, Asszony, lány, gyerek, 2018

amennyiben képi síkon átfedések lennének, akkor ismételnék egymást, és szövegek dialógusa helyett párhuzamos monológok jönnének létre, ami az egyes versek önálló világát is sértené. Talán ilyen megfontolás alapján maradhatott ki a *Levél*, amelynek címe nincs jelentésteremtő egységben a szövegtesttel. A *Szakadj*, *Magdolna-záport* és a *Tó-szoknya* metaforikájának erotikus tartalmait ismételi meg és erősíti fel, a vers rovására azzal a különbséggel, hogy míg az említett versekben a táj és a női princípium egymásba montírozódnak, szimbiozist hozva létre egymás tulajdonságaivá válnak, addig a *Levél* hasonlataiban mesterkéltté válik a kettő egymás mellé állítása. Már a konkrét vershelyzetet imitáló indítás mint hasonló miniatürizálja, bezárja a tárgyi világba a nyitott tájat: „Székre dobált ingecske, szoknya: / gyűrötten úgy ring le a rét / hegyről a völgybe, hol combtövig / mezítelenek a jegenyék.” A második szakaszban mind a táj részleteit, mind a lírai én erotikus gesztusait keresetté teszi egyrészt az, hogy a nő és a virág képe nem alkot organikus egységet, másrészt a táj és a bent tárgyi világhoz köthető konkrétságot is megkérdőjelezi, az erotika intimitását is üresjárattá teszi a hirtelen távolítás: „Kigombolt pityangok alatt / keresem a melleidet, / megsimogatlak, átölellek, bár nem vagyok veled.” Akárcsak az indításban, a harmadik szakasz hasonlatában ugyanaz a képalkotási eljárás ismétlődik meg, vagyis a kedvesnek, a nőnek a tárgyi világ kellékei révén történő színekdochészzerű szcenírozása a hasonlóan már-már azt az érzetet kelti, hogy a táj a fontosabb, hogy a nő, a nőiség valamiféle ürügy a táj iránti vonzalom kifejezésére, és nem fordítva: „Úgy sorakoznak a virágok, / a sárga, a fehér, a kék, / mint polcodon szép rendbe rakva / bugyik és kombinék.” Noha másfelől olyan túlfűtött az erotika, hogy ezt a feltevést nem tudja elhietni a vers, főleg ha a negyedik szakaszt olvassuk, amelyben a szerelmi egyesülés így következik is, nem is a vers egészéből. Így van ez akkor is, ha a beszélő boldog, de úgy tűnik, egyedül boldog ebben a lát-szatazonosulásban, amely nélkülözi a *Tó-szoknyából* kiolvasható finom, jelzésszerű erotikát. Marad hát a két világszelet közötti billegés még akkor is, ha a hasonlat metamorfózison esik át, és metaforává válik: „Gondos kezed nyoma a tájon: / az esővel behintett tavat / simára vasalod még – aztán / mellém fekszel s nekem adod magad.”

Ha igaz az, hogy a hagyatéék opusaiban Baka minden költészeti alaptémája felfedezhető, akkor az is igaz, hogy minden később elmélyített, tökélyre vitt poétikai eljárás és hatás is megtalálható: így tehát a metaforikus versbeszéd és az intertextuális-interkulturális utalásokon alapuló maszköltés-szerepjáték mellett az interkulturalitás működéséből külön ki kell emelni a zene és a képzőművészet szerepét, amely ha nem is meghatározó, de felfedezhető sajátosságként ott van a *Hátrahagyott versekben* is. A fejezet egyik legtalányosabb verséről van szó, a Gustav Mahler emlékének ajánlott *Nachtmusik* című alkotásról, amely a címe alapján inkább Mozart nevét idézné, az ajánlás viszont teljesen más irodalmi-kulturális összefüggéseket kereset az értelmezővel.

„Kamaszkoromban csak néhány korai művét játszották nálunk, ezért az »igazi« Mahlerrel viszonylag későn – 1976-ban – ismerkedtem meg” – írja a költő egyik tárcájában.⁶ Ennek a „kései”, kezdeti találkozásnak lehet a közvetlen, szinte azonnali eredménye a *Nachtmusik*, amely azonban még nem hordozza Mahler zenéjének azt a felforgató, Baka István költészetének versbeszédét megváltoztató, összetettebbé alakító hatását, mint ami a szintén 1977-ben keletkezett, Gustav Mahler emlékének szentelt és az *Ady Endre vonatán* című ciklusban végleges helyet kapó *Trauermarsch*ban felfedezhető. Abban Baka „a zenei élmény kifejezéséhez új kompozíciós elveket társít. A korábbi statikus rendet, amely a képeket a logikai fejlődésmenet adott pontjain kimerevítette, most felváltja a dinamizmus. Egyetlen cselekvésfolyamként lüktető groteszk vízióvá válik a vers.”⁷ Ez a groteszk látomásosság olyan önálló versvilágot teremt, amelynek az alapja az egymást látszólag kizáró világszeletek egymásra montírozása.⁸ A *Tájkép fohással* kontextusában a Mahler *V. szimfóniájának* első tételét idéző *Trauermarsch* szerepjátékos Adyjának iróniáját, groteszk látomását az *Isten fűszála* című ciklus végkicsengése magyarázza. A költőszerepként definiálható alkotó kiábrándult, mert a tökéletes nyelv eszményének tudatában sem képes eljutni a teljességre. Ennek ellenére sincs azonban semmi bizonyosabb számára, mint a nyelv. Az elkeseredettségét metaforizáló groteszk látomás úgy értelmezhető, mint akinek a költői kísérletezés adja a morális tartást, ami egy új beszédmódra, versvilágra való rátalálást jelent. Ebben Mahler zenéje a szerepjátékos költő számára biztos fogódzó, akárcsak az ettől elválaszthatatlan ironikus magatartás, amely arra ad lehetőséget, hogy önmagáról, világáról úgy szóljon, hogy neki látszólag ne fájjon, és mintegy kívül helyezkedve, külső nézőpontból reflektálhasson. A Mahler-zene hatására is meglelt metaforikus-látomásos, rapszodikus áradású versbeszéd következtében a *Háborús téli éjszakával*, a *Döblinggel*, a *Vörösmarty-töredé-*

kekkel, a *Halál-boleróval*, a *Mefisztó-keringővel* vagy a *Gyászmenettel* együtt olyan, a Baka poétikájában uralkodó ironikus-groteszk értékszerkezetnek, látásmódnak válik az alapversévé, amely a teljes Baka-univerzum egyik sarkpontjaként értelmezteti a szöveget, jelezve Széchenyi, Liszt, Yorick, Sztjepan Pehotnij érkezését, akik más hangsúlyokkal, de hasonló problémákkal küszködve ugyanannak a távolságtéremtésnek, ironikus magatartásnak válnak a kifejezőivé, mint a *Trauermarschban* a szerepjátékos Ady.

Ha a *Nachtmusik* négysoros szakaszaiban még nem is fedezhető fel a felsoroláson, ismétlésen, ellentétezésen alapuló, a képek dinamizmusában, egymásra montírozásában megragadható közvetlen Mahler-hatás, a harmadik személyű versbeszéd – amely egyszer sem engedi meg a beszédhelyzet olyan irányú változását, hogy a beszélő önmagára utaljon – a világtól való ironikus távolságtartást fejez ki. A lírai én fájdalma pedig nem a világról szóló közvetlen véleménynyilvánításban, reflexióban, hanem abban nyilvánul meg, ahogyan a világot megjelenítő villanásszerű, statikusságot érzékeltető képek és azok részletei egymás mellé és nem egymásra kerülnek.⁹ Mintha életképek sorozata lenne a vers a maga helyszíneivel: a városszéli park (1. szakasz), kocsmá, kocsmaudvar (3. szakasz), kaszárnya (5. szakasz). Az éjszaka, amely összeköti ezeket a helyszíneket, elsősorban nem napszak, hanem állandósult létállapot, a világ létmódja, amely félelmetes is („Éjszaka a városszéli parkban, / lánc-vacogásban hinták inganak”), ember nélküli is („halforma lábnyomok”), ösztönszerű is („Az őrjárat okád az udvaron”), amelyben a tárgyiasságok is csak torzan, állati szinten elevenednek meg, az emberből a nem emberit jelenítve meg, mintha a tárgyak kerültek volna a világ középpontjába az ember helyett: „sárgásfehéret csordít a lámpa, mint / a latrinán onanizáló katoná”. Tragikus-groteszk világ, mert semmi nem történik, ami élhetne, az sem él, szoborszerű vagy gépies, és úgy tűnik, utólag az értéktelenből farag eszményt, példát, megfosztva lényegétől a magasztos ideát, önmaga ellentétébe fordítva azt: „A kaszárnya előtt a strázsa / úgy áll, mint majd az emlékműveken.” Elmúlásra ítélt világ, amelyben nincs lehetőség a hőssé válásra, a cselekvésre, csak a passzív, ember alatti vegetálásra, mint ami a szerepét nem tudni, kinek a nevében gyakorló strázsa uralma alatt állna, bár inkább maga is kiszolgáltatott e világnak, nincs különbség őrző és őrzött között, mindenki elveszíti az identitását, vagy létre sem jött: „s a hálóban egymás mellett a háti- / zsákok: domború sírok jeltelen”.

A *Nachtmusik* világának kísértetiessége, halálra ítéltége összefüggésbe hozható nemcsak a *Trauermarsch* szövegvilág-működését meghatározó Mahler V. szimfóniájának gyászos, groteszk világával, hanem a következő két, a VI. és a VII. szimfóniával is, „melyekben nincsenek énekes tételek, már XX. századi szorongások hatják át (nem véletlenül: századunk első évtizedében keletkeztek)”.¹⁰ A VII. szimfóniához különösen is kapcsolódik, ugyanis a Baka-vers címe megegyezik a szimfónia második és negyedik tételének címével: *Nachtmusik*, azaz *Éji zene*. Mahler tágan értelmezi az éji zene fogalmát, és az ötrészes szimfónia középső három tételében a kifejezés valamennyi értelmezési lehetőségével él, távolabbi asszociációknak is helyet adva. Alma Mahlernek írt levelében arról írt, hogy az első *Nachtmusikot* Rembrandt *Éjjeli őrjárat* című képe ihlette:¹¹ „A kürtök gyakori alkalmazása talán valóban a vidám vadásztársaságra utal, s a kedélyes, nótázni való indulódallam Rembrandt vadászainak lépteit kíséri. Ugyanakkor lehetetlen nem megérezni a tételben lappangó iróniát, mely egészen másfajta képet idéz fel. Könnyhullajtó állatokét, akik nagy szomorúan a vadász holttestét viszik gyászmenetben.”¹²

Baka versében nincs nyoma a Rembrandt festményén látható alakok rangjából származó magasztosságnak, a menetelés mozgalmasságának, vidámságnak, és hiányzik Mahler zenéjének dinamizmusa, ezzel együtt a festmény kedélyesnek tűnő világát ellenpontoszó irónia is. A szekszárdiszegedi költő műve úgy tart kapcsolatot Mahler zenéjén keresztül Rembrandt *Éjszakai őrjáratával*, kialakítva így a vers intertextuális-interkulturális háttérét, hogy kiiktatva a mozgást, mozgalmasságot, egy mozgás utáni, vélt mozgásokkal kísértő, statikus állapotot teremt meg: a festmény emelkedettségét alantásba, a zene festményt ellenpontoszó iróniáját pedig groteszkbe fordítja át, hiszen az őrjáratból csak a strázsa, az emberből csak az állati vonások, az életből a halálra emlékeztető kísérteties éjszaka marad.

A Mahlernek ajánlott verset még egy memoárvers követi, a *Szikár alak*, „Babits Mihály emlékének”. Az ajánlás azért furcsa, mert a Bakáéban nincsenek közvetlen hatások, áthallások Babits Mihály költészetéből (hacsak az *Alkalmi és tréfás versek* között olvasható *Szonett-játék* záró darabját, a *Babits Mihály: Ablaknégyes*öt nem soroljuk ide). A szöveget olvasva azonban kiderül, hogy a jambusi



HOLLÓ ISTVÁN, Könyökló idős férfi, 2018; Idős nő portréja, 2018



lejtésű, bő áradású episztola címzettjéhez intézett monológ voltaképpen ürügy arra, hogy kifejezze hódolatát Babits Mihály és József Attila költészete előtt. Nem a költők mint emberek, hanem a költők mint alkotók előtt. Ehhez Baka felidéri a már sokak által és sok helyen megírt két költőelőd ambivalens személyes kapcsolatát, amelyben elgondolt vagy valósnak hitt ellenszenv miatt végül nem jött létre ugyan a mester–tanítvány viszony, de eljutottak egymás kölcsönös tiszteletéig, egymás alkotásai értékének elismeréséig.¹³ A gesztus, hogy az utód, a Baka-vers költő-énje felülírja fiatalkori tévedését, azt, hogy József Attila nyomán maga is a nyugatos költő ellen foglalt állást a kettejük között fennálló vitában,¹⁴ Baka István ars poeticáját is jelenti: annak kifejeződését, hogy milyen nagy jelentőséget tulajdonít már a kezdetektől a József Attila-i költészetnek a saját poétika kialakításában. Ennek értékét mindenki felmérheti, aki egységben látja Baka István oroszos ihletettséggű metaforáival József Attila költészetének mikro- és makrokozmoszt összekapcsoló metaforikáját, illetve annak sajátta alakítását, hiszen Baka ezt a költői nyelvet, a vallomásos–tragikus hangot intellektualizálta,¹⁵ a tárgyias költészeteszménytől a hetvenes–nyolcvanas évekre eljutva egy olyan intellektuális versnyelvig, amelynek keretében a közösségi–történelmi sorskérdések mellett a lét végső kérdései is feltehetőek.

Baka István esztéta magatartásával, a költői nyelv abszolút értékébe vetett hitével összhangban a vers befejezése túlmutat az emberi viszonyok fontosságán, az irodalmi hatások kérdéskörén. Az irányzatok, korszakok, szekértáborok, folyóiratok, műhelyek, ideológiák, az irodalmi élet (intrikái, üresjáratok) által tagolt úgynevezett irodalom helyére az egy(ség)et, a szintézist jelentő irodalmiságot, a gyarló és mulandó emberi fölé a romolhatatlannak hitt tiszta esztétikumot helyezi abban a hitben, hogy az övé is e közös, nagy egység felé tart (ami azóta megvalósult/megvalósulni látszik): „Egymásra lelt-e árnyad és az árnya / a csillagporos túlvilági réten / vagy galaktika-cserjés égi kertben? / ahogy ma bennem / sétáltok, meg-megállva, / és társalogtok szépen, / nem kapva össze semmi semmiségen, / hanem – mivel tanú nincs – / időnként akaratlanul is, / a dialógus-prózárt versre váltva.” Ennek a teljes poétikából következő ambíciónak a beteljesítése jegyében válik értelmezhetővé immár nemcsak a metaforikus–szerepjátékos versbeszédrel jellemezhető, szűkebb értelemben vett Baka-költészet, a *Tájkép fohással* című költői testamentum, hanem az azt kiegészítő, nem csak (elsősorban nem) a keletkezés/megalkotás, hanem a képi beszéd és maszkköltés felől azt tágabb összefüggésbe helyező utolsó három vers is. A költői nyelv szerepekben megnyilvánuló természetét, a szerep metafizikai, a nyelven túliság dimenzióival kapcsolatot tartó sajátosságát összegző költemények, a *Bábjáték*, a *Rapszódia* és a *Sztyepan Pehotnij feltámadása* mintegy visszamenőleg a hagyaték szövegeit a maguk esetlegességeivel együtt dialógusba hozzák a kanonizált Baka-univerzummal, ugyanakkor a költészet függelékévé szerkesztett háttéranyag rámutat a kiérlelt, cikluskompozícióként véglegesített poétika esztétikai értékeire, lehetséges helyének megtalálására a(z) (kortárs magyar) irodalomban. Ennek a gondolatnak a jegyében és ezeknek a verseknek a költői életmű egészében játszott kiemelt szerepével együtt összegzem a *Tájkép fohással* című kötetten kívül eső (jelen tanulmányban a *Hátrahagyott versekben* olvasható) szövegek jelentőségét.

A feltáruló műhelymunka azt bizonyítja, hogy a költő szigorú (ön)kritikai érzékének és kifinomult ízlésének köszönhetően a végleges életműnek minden esetben jót tett akár a címváltoztatás, akár a tömörítés, az átírás, az új kontextusba helyezés vagy az, hogy egy-egy képet, sort, verset kihagyott a *Tájkép fohással* című kötetből. Ezek a szövegek időbeli elsőbbségük folytán a kibontakozott életmű előzményeit jelentik, a kép- és a maszkképződés terén egyre összetettebbé váló poétikai folyamatoknak, az alkotás felől lezártnak tekintett Baka-poétikának a kezdőpontjaként értelmezhetőek. Általuk a Baka-univerzum (nemcsak fiktív) keletkezése válik láthatóvá: az, hogy miként jut el a nyelvvel, a kultúra különböző regisztereivel kísérletező költő a versbeszéd töredékességétől a megszólalás különböző módozatait a nyelv természetéből adódóan szerepjátékként tételező érett költészetig, amelyben az én mindig nem-énként nyilatkozik meg. Ha ezeket a verseket, vázlatokat, töredékeket is e szerepjáték részeként, a kötetkompozícióban elfoglalt helyük alapján értelmezzük, akkor – a kronológia mellett – a tudatos, a kísérletező költőszerepet mint maszkot konstruáló és megkonstruált beszélő műhelyében vagyunk. A változatok a *Tájkép fohással* című kötetben olvasott versek kijelentéseit relativizálják, egyben megsokszorozva a jelentéslehetőségeket, ami az egyes szövegváltozatok közötti jelentésképző dialógus, inter- és autotextuális viszony eredménye. Ez ugyanakkor növeli egyfelől a kételyt, hogy a megsokszorozódó jelentés, a különböző változatok, versnyelvek közötti ingadozás, a nyelvi kijelentések viszonylagossága következtében eljuthat-e

a beszélő az isteni nyelv harmóniájába, amely minden költői öngyötrés, szerepekben és szerepként való megnyilvánulás értelme. Másfelől ha ezeknek a *műhelyszövegeknek* az esetlegességét, változtatjellegét szem előtt tartva olvassuk a költő által összeállított kötetben megjelent verseket, talán éppen a szerepjátékosok által teremtett költészet és a saját költészetet teremtő szerepjátékosok, azoknak egymáshoz kapcsolódó, a kötetet, a költészetet egyetlen összefüggő univerzummá alakító gesztus jelentésképző ereje hozza létre az isteni nyelvet, a teljességet, ami a nyelv természetéből adódóan, jelentés- és identitás-megsokszorozó képessége révén mindig rejtve marad, és innen az állandó önemésztés. Marad hát a versben megszólaló kényszerű és végleges búcsú, amelyben a búcsúzás nyelvi eseményének, a szerepnek is kiszolgáltatott a beszélő, és az is igazolódni látszik, hogy az Úr nem(csak) transzcendens értelemben vett figura, hanem annak költészeti mása, aki a megszólíthatósága által szereposztó, a Baka-költészet teremtője, egyben az én önmeghatározhatatlanságának fenntartója: „Esik, és mintha szálain / lógnék – zsinórokon a báb. / Csalom vagy nem csalom magam, / ágálok én, Uram, tovább” (*Bábjáték*). A *Rapszódia* pedig azt emeli ki, hogy a Baka-költészet, tágabban a kultúra teremtette mitikus időben Isten és Sátán koalíciója és bohóctréfái megismétlődhetnek, újratemetődhetnek, a költészet, a költői nyelv megőrizheti alkotóját, az embert mint annak nyelvi formáját, de az emberi lét irreverzibilitásából adódóan nem mentheti meg az elmúlástól: „Kezdődhet újra / Az Isten és a Sátán közti pör / Csak itt alant már nem marad tanúja.” Nem csoda, hogy a költészetet, a verset maradandónak tartó beszélő számára annak lekerekítése, lezárása marad a legfontosabb feladata. Ezért búcsúzik költői témáitól, készülve a Van Gogh börtönudvarából, a létből, a költészetből, a kultúrából való kilépésre: „Ez hát a vég / Mondogatom most majd elővezetnek / Létem cellájából s mindent bevallok / Nem szórok átkokat az egre / Mert féreg-sorban tartott / A szívét rágtam én is Isten férge”. A költészet léte virraszt a nemlét fölött („CSILLAGFÉNYSZALMA-ALMON / UTOLSÓ ÉJEM ALSZOM”), hogy végül a *Sztyeapan Pehotnij feltámadásának* első részében a beszélő még mindig versben, de már a nemlét hírnökeként öltön alakot: „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!” A 2-es jelzet után már nincs szöveg, kifejezve, hogy a szöveg hiánya áll jól a meglevő versekért, és egyben a nemléteket jelöli, a csend a nemléteért (is) kezdesedik. Így lesz a különböző szerepekben artikulálódó Baka István költészete a csend poétikája, vagyis olyan költészet, amelyben a szerepnek része a hallgatás is.

JEGYZETEK

¹ Ha...: k. n. (1977?); *Tündének*: 1971. február 15.; [*Egy nyári délután a kertben...*]: 1971. szeptember 25.; *Kimondjalak*: 1971. szeptember; [*Hogy néz...*]: 1973; *Isten korbácsai*: 1973. július 14.; *Levél*: 1975. április; *Nachtmusik*: k. n. (1977?). Megjegyzés: Ahol nem az értekező szövegbe ágyazva, hanem lábjegyzetben jelölöm a versek, versvázlatok, változatok, töredékek bibliográfiai adatait, ott az *Összegyűjtött versekben* érvényesített jelölési logikát követem: keletkezés dátuma, ennek hiányában keltezés nélküli (k. n.), a keltezés nélküli közlés után zárójelben megjelenő dátum a megközelítő keletkezési időszakot jelöli, végül pedig egyes szövegek esetében a Baka István életében vagy halála után folyóiratban/naplóban való megjelenést tüntetem fel.

² Kortárs, 1975/7, 1076.

³ Közölte: Tóttós Gábor, *Egy Baka István-vers holdudvara*, Új Dunatáj, 2005/3, Új Dunatáj műközlésben (melléklet), 1–12., itt: 2–3.

⁴ Vö. BOMBITZ Attila, *Utószó* = BAKA István, *Összegyűjtött versek*, 527–535., itt: 533.

⁵ Vö. Baka István Alapítvány honlapja: <http://www.baka.hu/bovebb-eletrajz> [utolsó megtekintés: 2018. július 17.]

⁶ BAKA István, „Megcsendül az egész univerzum”. *Mahler-szimfóniák Bernstein-felvételeken* = Uő, *Baka István művei. Publicisztikák, beszélgetések, gond.*, utószó BOMBITZ Attila, Tisztatáj Könyvek, Szeged, 2006, 70–73., itt: 70.

⁷ BAÁN Tibor, *Szerepválaszok. Baka István: Égtájak célkeresztjén*, Új Írás, 1991. április, 115–121., itt: 117.

⁸ „Nem egymás mellé montíroz, [...] 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 [...] az egységes metaforika eszményéhez híven csupán két-három valóságdarab egymásra vetítése” adja a látomást. NAGY Gábor, „...legyek versedben asszonánc”. *Baka István költészete*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001, 31–32.

⁹ A versváltozatok, versvázlatok, töredékek alapján kijelenthető: Baka alkotásmódjához tartozik, műhelymunkájának része, hogy az egyszer megalkotott képpel kísérletezik, többször, különböző szövegkontextusban is kipróbálja, hogyan hat. Mindegyik képnek megvan a maga sorsa: vannak olyanok, amelyek azonos vagy átírt formában a végleges versekben is helyet kapnak, és olyanok, amelyek két változatban is előfordulnak, végül a *Táj-kép fohással* című kötetbe nem kerülnek be. Ennek az alkotói gyakorlatnak megfelelően a *Nachtmusik* 1. és

3. szakaszában az *Összeűjtött verseknek a Vázlatok, töredékek, változatok* című részében található *Február-ból* – ebben a sorrendben – az 5. és a 3. szakasz képeire ismerünk: „lánc-vacogásban hinták inganak”; „fény / szívárog [...], / mint zsirpapíron a hús leve”.

¹⁰ BAKA István, „Megcsendül az egész univerzum”, 71.

¹¹ Vö. <http://www.filharmonikusok.hu/muvek/vii-szimfonia> [utolsó megtekintés: 2018. július 14.]

¹² <https://www.mediaklikk.hu/2017/04/17/gustav-mahler-vii-szimfonia> [utolsó megtekintés: 2018. július 14.]

¹³ A témáról lásd SÍPOS Lajos, „...hiszen lehetnének jóbarátok...”: Babits és József Attila „találkozásai”, *Iskolakultúra*, 2003/5, 51–56.

¹⁴ Erről a tévedéséről szégyenkezve vall a költő a *Szekszárdi mise* című interjúban (beszélgetőtárs: Dránovits István, *Baka István művei. Publicisztikák, beszélgetések*, 243–261., itt: 243–244.).

¹⁵ Vö. NÉMETH Zoltán, *Párhuzamos líratörténetek. Baka István és Tózsér Árpád költészetének összehasonlító vizsgálata = „Égtájak célkeresztjén”. Tanulmányok Baka István műveiről*, szerk. BOMBITZ Attila, *Tiszatáj Könyvek*, Szeged, 2006, 111–125., itt: 115.

