

FIGYELŐ

...KEMÉNY HULLAMÚ LOBBAL ÉG...

*Baka István Művei. Versek
Tiszatáj, Szeged, 2003. 476 oldal, 2850 Ft*

Baka István költészetének recepciójában visszatérően találkozunk egyes vélekedésekkel. Ezek összefoglalóan így hangzanak: Baka István lírája túlságosan „szép” ahhoz, hogy a szakma elismerését kiérdemlje, ezért kezdettől fogva mellőztetést kellett elszenvednie; ez a költészet közvetlenül kapcsolódik egyes „hagyományos”, hazafias, népi és nemzeti paradigmákhoz, és ez a körülmény szintén kedvezőtlen fogadtatásra talál az „avantgardista (posztmodern stb.) ízlésdiktatúra” prominensei részéről; továbbá Baka poétikája egyedülálló csoda a századvég magyar lírájában, rokonai nincsenek, előzményei XIX. századiak, és ez a körülmény is csak fokozza az értetlenséget. Szándékomban áll kimutatni, hogy ezek az érvek nem állják meg a helyüket. Elsődleges céloom azonban nem a korrekció (ezt megtették már mások is, a számomra leginkább elfogadhatóan talán Szilágyi Márton),¹ hanem egy másféle erőter felvázolása, mint amilyenben a recepció gondolkodik.

Baka István nem lett egy csapásra népszerű vagy kedvelt költő, és értő olvasói sem alkottak olyan könnyen körülhatárolható közösséget, mint Tandori Dezső vagy Petri György „rajongói”. Elismertsége azonban szinte töretlenül növekedett, elutasítói nem voltak sokan, nem tömörültek falanxba, és költészetének kedvező megítélésében a közönség és a szakma gyakorlatilag egyetértett. Ennek magyarázata poézisének többszörösége mellett szerencsésen szerencsétlen pályakezdésében is kereshető.

Baka első kötete, a MAGDOLNA-ZÁPOR 1975-ben meglehetősen alacsony példányszámban

jelent meg. Ez persze dokumentálhatatlan, mert a példányszámot abban az időben a kiadók titkos adatként kezelték, nem utolsósorban azért, mert a kor legnagyobb tartott íróinak a könyveiből viszonylag kevés fogyott, ezért eleve keveset nyomtak belőlük, és ezt a kínos tényt a kiadók nem verték nagydobra. Mindenesetre akadtak költők, akiknek az első kötete sikeresnek ígérkezett, ezért a kiadó tízezres nagyságrendű példányszámot kockáztatott meg. Baka nem tartozott ezek közé, és a közönség sem harapott rá azonnal, mint tette néhány évvel korábban Bari Károly vagy Fábri Péter könyvével.² Ennek az lehet az oka, hogy a MAGDOLNA-ZÁPOR *mint könyv* legalább négyszeresen egymásnak ellentmondó információkat közöl önmagáról. Először is Bonin András bizari; a Beatles-féle SÁRGA TENGERALATTJÁRÓ képi világát idéző borítórajza afféle bohókás, nonszensz, füves-virágos világot ígér. A hátsó borítón látható fotónak ezzel szemben ezt a címet adnám: „Fiatal agronómus a baromfivészre gondol”. A kép alatt szereplő kurta önéletrajz arról számol be, hogy a költő nő, egy kislánya van, és egy szekszárdi szakközépiskolában dolgozott mint magyar–orosz szakos tanár; hogy igyekszik minél több időt írásra fordítani, mégis hat évig dolgozott a vékony kötetecke versein; továbbá hogy 1969-ben történt *Tiszatáj*-beli első közlése után verseit immár a fővárosi *Kortárs* is közli. A záró bekezdés így hangzik: „*Lassan kilépek az ifjúkorból, életem sorssá kezd válni,³ s én ebből azt szeretném versbe menteni, ami másokéval is közös. S ezért először magammal vetek számot, miközben megteszem az első lépéseket »a Holnap elébe«.*” A hívószavak a közösségi életeszményről, a képviseleti versbeszéd kizárólagosságának elfogadásáról tanús-

² Fábri volt az 1970-es évek Varró Dániele. Könyve, akárcsak Barié, elsősorban a gimnazista és egyetemista fiatalok körében vált népszerűvé.

³ Érdekes egybeesés az élet sorssá válásának említése, hiszen néhány hónappal korábban jelent meg Kertész Imre SORSTALANSÁG-a, amiről persze Baka nem tudhatott.

¹ Szilágyi Márton: BAKA ISTVÁN JELENÉSEL. *Holmi*, 1993. augusztus.

kodnak. Ehhez jön az a bejelentés, hogy a szerző orosz nyelvet tanít. Egy ruszkitanár. Ennél taszítóbb életrajzot kitalálni is nehéz lett volna. De még hátravan a fülszöveg, mely arról tudósít, hogy „*Gazdagon áradnak, hőmpölyögnek a képek*” Baka verseiben, és hogy a költő (valahol, valamikor) azt írta: „*Felfedeztem, hogy a versben nem az én személyem a fontos, hanem a kép.*” Ez nagyszabású, látomásos vizualitást ígér, ami akkoriban Juhász Ferenczel jelentett egyet. Csakhogy a fülszöveg írója hozzáteszi: ezek a képek „*tiszták akkor is, ha a múltból merítenek, a népdalok és kurucdalok világából vagy a nagy elődök példáiból*”. Kurucdalok világa 1975-ben – ez csakugyan fokozhatatlan. Ha ezek után még kézbe vette a kötetet a lehetséges olvasó, és belenézett, egy pillanat alatt be kellett látnia, hogy valamennyi felsorolt közlés alkalmatlan a versek jellemzésére.

Az egymásnak ellentmondó külsőségek vagy arra készítették a potenciális olvasót, hogy pánikszerűen tegye le a könyvet, vagy arra, hogy minderről tudomást sem véve üsse fel a könyvet, és kizárólag a versek alapján tájékozódjék. Vagyis aligha akadt, aki Baka költészeté mellé tévedésből, külsőlegesen mozzanatokra figyelve állt volna. Akik szeretik, „beltartalmai” miatt szeretik ezt a költészetet. Ha balszerencse tehát, legalábbis első pillantásra, hogy Baka nem kapott már pályakezdése idején nagyobb figyelmet olvasóitól, úgy szerencse is, mert a családottak tévedésüket belátva nem fordultak el tőle, mint tették másokkal. A kritika pedig kezdettől fogva érdeklődéssel figyelte, elismerően fogadta és nagyjából (valahogyan) értette is költészetét. Más kérdés, hogy irodalomtörténeti kontextusát nagyon különböző helyeken és szférákban keresték elemzői. Ennek okáról még részletesen fogok beszélni.

Tehát amikor ezt az első kötetet kinyitotta az olvasó, a következő benyomásokról számolhatott be:

1. A kötetben nagyon szép, precízen kidolgozott, aggályos műgonddal megformált költemények sorakoznak. Szám szerint is kevés versről van szó. (Hogy pontosan mennyiről, azt az utókorai elemző nehezen tudná eldönteni, mivel vannak versek, melyek gyűjtőcím alatt, ciklusba sorolva olvashatók itt, mások pedig, melyek utóbb kerültek ciklusba, itt még magukban állnak.)

2. Ezek a versek ismerős, ám kissé már túlhaladottnak tűnő poétikai eszközökkel építkeznek. Szinte mindig képekből fűződnek össze, és ezek a képek zömmel természetábrázolások, szimbolikus, sőt allegorikus kicsengéssel (ami végtelenül avítottak tűnt akkoriban), míg mitikus, népi-szürreális vagy mágikus-realista elemekben nem bővelkedtek.

3. A fülszövegben említett képaradásnak és közönségi-képviselési beszédformáknak nyoma sincs. Ezzel szemben egyfajta, helyenként az okkultizmussal⁴ rokon, másutt az animizmus felé hajló vallásos fűtöttség sugárzik a versekből (amiről a fülszöveg nem beszélt).

Miről van szó?

Az 1970-es évek magyar költészetének egyik jellemzője a versgyártás rendkívüli bősége. Minthogy a költők ekkor már viszonylag későn jutottak az első kötet megjelentetésének lehetőségéhez (Baka is huszonhét éves már, és ezzel pályakezdése nem is számított megkésítettnek), igyekeztek első könyvükbe a lehető legtöbb szöveget préselni. Százhusz-száznegyven oldal volt a megszokott terjedelem, míg Baka könyve a maga hatvan oldalával provokatíván vékony volt. A kidolgozottság, pontosság, műgond szintén anakronisztikus vonás, amikor egyre inkább a spontaneitás, elragadtatottság, szenvedélyesség egyfelől, a gyakorlatiasság, egyszerűség, közvetlenség másfelől az irodalmi beédeszmény. A műgond olyan költőket jellemez, mint a Héj-at író Oravecz vagy Várady Szabolcs. És ezek nagyon más poétikák.

Az 1970-es évek a magyar költészeti beszédrend széthullásának időszaka. A korábbi periódust némi túlzással úgy szokás jellemezni, hogy minden jelentős fejlemény József Attila poétikájából következett, gondoljunk bár a pártos-közéleti, képviselési beszédmódot mű-

⁴ Kacérkodtam a gondolattal, de terjedelmi okokból le kellett mondanom róla, hogy a 2004-ben megjelent *Az OKKULT AZ OROSZ ÉS A SZOVJET KULTÚRÁBAN* című tanulmánygyűjtemény, elsősorban Michael Hagemeister *AZ OROSZ KOZMIKUS AZ 1920-AS ÉVEKBEN* és Bernice Glatzer Rosenthal *A XX. SZÁZAD ELEJI OKKULTIZMUS RENESZÁNSZÁNAK POLITIKAI KÖVETKEZMÉNYEI* című tanulmányának egyes gondolatait a Bakáról való gondolkodás tájékoztató pontjai közé illesszem. Az erre fogékony olvasóknak mindenesetre figyelmébe ajánlom.

velő költészetekre, az *Újhold* folyamányaira vagy a Nagy László-féle „népies” törekvésekre. Nyilvánvaló, hogy a széttartó poétikák mind-egyike ettől a hagyománytól igyekezett eltávolodni. Az a tendencia, melyet visszatekintve talán a leginkább karakteresnek látunk, azt a célt tűzte maga elé, hogy igyekszik a költői nyelvet megtisztítani elröngyölgött cafrangjaitól, elsősorban a katasztrófálisan lejárattott képszerúségtől, és egy köznyelven lejáruló, de azt kis-sé megemelten használó lírai beszédet formálni, elsősorban talán Vas István és egyes angol-szász költők/törekvések példáját követve. Petri György és Várady Szabolcs nevét említhetem. Akadtak, akik a mitológiák felé nyitottak, mint Tabor Ádám, mások a mágiikus, népi vallá-sosságon és a balladák, ráolvasók, mondókák szellemi és nyelvi világán át igyekeztek a ma-guk líraeszményét megvalósítani, mint Kiss Anna. Persze ezek csak példák. Ugyanígy je-lentkeztek az olasz hermetizmusból táplálko-zó irányzatok, Oravecz Imre második köteté-től a néprajzi-antropológiai gondolkodásmó-dot követte, és persze az ironikus poétikák is lassanként egyre nagyobb teret nyertek.

Nos, ezek között a széttartó tendenciák kö-zött volt egy olyan kísérlet, mely nem akarta a képet kiiktatni a költészetből, ugyanakkor folytatni sem kívánta elődei agyonhasznált vi-zuális nyelvét, hanem külső pontot keresett, ahol megvetheti a lábát, és ez a pont (jó nagy pont!) az újabb orosz költészet volt.

Az „oroszos stílus” sem a magyar, sem álta-lában az európai irodalomban és más művé-szetekben nem értelmezhető szó szerint, tehát nem biztos, hogy az orosz művészet pontos ismeretén alapul, de valamivel mégis több köze van az eredetihez, mint a stilizált orientális stí-lusoknak. Amikor tehát Mozart „török indu-ló”-t ír, García Lorca „cigány románcok”-at, a rokokó művész „kínai stílusú” falkárpitot ké-szít, vagy a szecesszió építése „mór stílusban” dolgozik, nyilvánvalóan nem arra törekszik, hogy hitelesen idézze a szóban forgó nép kul-túráját, csupán a saját szűkebb körének sztereotípiáit sorakoztatja fel. (Emlékezetes, hogy Byront kinevették egy „művelt” angol társa-ságban, amikor a megjelentek unszolására elő-adott egy albán siratóéneket. Egész Angliában ő volt az egyetlen, aki csakugyan hallott már albán gýászdalt, de a társaságban mindenki

jobban ismerte nála azt a valamit, amit *Angli-ában* albán léleknek gondolnak.) Az oroszos stíluskísérletek esetében ennél az eredetihez közelebb álló produkciókkal számolhatunk, mert világljáró orosz művészek megismertet-ték a világgal az orosz zenét, melyben már vi-szonylag korán hiteles népzenei motívumok is megjelentek, és mert az orosz irodalom nagy-jainak néhány munkája széles körben ismert-nek mondható. Ez azonban 1945-ig Magyar-országon elsősorban a klasszikus nagyepikát jelenti. A líra, amiről itt beszélni szeretnék, na-gyon szűkösen jelent meg magyarul; az igazi áttörést Rab Zsuzsa, Nagy László és nemze-déktársaik munkája jelentette.

Később („Sztepan Pehotnij” kapcsán) a sze-repjátéknak még jelentősége lesz,⁵ ezért ide ik-tatok egy kis történetet.

Az 1940-es évek közepén az orosz költészet (későbbi) magyar fordítóinak egyik legjeleseb-bike, Rab Zsuzsa, miután hiába igyekezett sa-ját édesbús dalait elhelyezni, jóval megelőzve az „álarcos” költőket (de követte például Falu-dy Györgyöt, aki Villon nevében írt saját ver-seket), kitalált egy orosz nyelvű költőt, és az ő nevében hordta költeményeit az *Új Idők* szer-kesztőségébe Fodor Józsefnek, aki az egyiket le is közölte az 1948. október 2-i szám 199. olda-lán. A vers így hangzik:

ŐSZ

(N. Baratasvilij)

*Késői szél sikong a fák között,
Nyomán virágok surrannak a sárba,
Dúltan bolyongok, mint az üldözött,
Fejem zavart, lelkemben szörnyű láрма.*

⁵ Állításom úgy hangzik majd, hogy Baka István sze-repjátéka minden hasonlósága ellenére nem ugyan-az, mint Darvasi Lászlóé Szív Ernővel vagy Kovács András Ferencé számos alakmásával. Baka orosz alteregója, vagy, „...*hogyan stilszerűek legyünk: dvojnyik-ja...*” (Fried István: VAN GOGH SZALMASZÉKE, in: ÁR-NYAK RÖZT MULANDÓ ÁRNY, Szeged, 1999, 81.) éppen személyiségének lényegét tekintve azonos alkotójá-val, aki a maga tragikus hangoltságát igyekszik ezen a módon olyan közegbe állítani, ahol ennek az élet-vezetésnek megvan a természetes méltósága. De er-ről bővebben később.

*Értetlenül esik le két karom,
Dalomban az úrbe csengett, semmivé lett.
– Zajt ver az ős az ázott avaron,
Még visszajár egy elvirágozott élet...*

(Pápa, 1946. július)

Oroszról ford. Rab Zsuzsa⁶

Talán nem abszurd gondolat ezt a verset tekinteni az „oroszos stílus” első darabjának. Azok a toposzok, motívumok, melyek a rövid szövegben az „oroszléle” jellemzőiként fordulnak elő, már akkoriban is bevett sztereotípiák: a melankólia, a természetábrázolás, mely tágas, zord tájat jelenít meg ősszel (vagy még inkább télen), a romlás, a tehetetlenség érzése, a versben a költészetnek, illetve magának a versnek a témája, az „úr” kozmikus dimenziója (ami máshol gyakran párosul egyfajta sátáni szubsztancia jelenlétével) – ezek voltaképpen az oroszos hangulat kellékei. No meg a vodka, amiről itt, a heroikus és idealizált Vörös Hadsereg jelenlétében még szó sem eshetett.

Ezek tehát az oroszos költői kép attribútumai. De mi jellemzi azt a költőt, melyet az itt mindjárt sorra vett költők éppúgy tartathatatlannak ítélték, mint a fentebb sorolt kortársaik, akik magát a képet is elvetették?

Először is a kép méretarányaival van baj. A József Attilától, „*A Mindenséggel mérd magad*” parancsából származtatott norma valójában a feje tetejére áll; talán így hangozhatna: „*A mindenséget mérd Magadhoz.*” A keresztény világ-

⁶ A Kossuth rádió ARANYEMBEREK című sorozatában hangzott el egy összeállítás 2004 júniusában Rab Zsuzsa korábbi felvételei felhasználásával. A költőnő azt közölte, hogy valamikor 1945–46-ban három-négy verset vitt Fodornak egy általa kitalált orosz költő tollából, akinek a nevére már nem emlékszik – talán Borisz Andrejev vagy Andrej Boriszov volt, vagy valami ilyesmi. Ilyen nevű költőktől nem jelent meg szöveg az *Új Időkben* 1945-től a lap megszűnéséig. Rab Zsuzsa fordításában egy erősen kétes eredetű „tatár népdal” kivételével (CSALOGÁNY, *Új Idők*, 1947. jún. 14. 563.) csak az idézett költemény található. Baratasvili nevű grúz költő létezett, de a XVIII. században; tehát nem írhatott verset Pápán 1946-ban (ellentétben Rab Zsuzsával, aki ott született). Igen valószínű tehát, hogy a fentebb idézett versről van szó, annak ellenére, hogy nem három-négy, csupán egy darab, és a szerző neve éppúgy nem egyezik meg a Rab Zsuzsa által közltekkel, ahogy a megjelenés dátuma is két év eltérést mutat.

képben az ember porszemként jelenik meg. A szocialista realizmus költői képírása a világot, a mindenséget látja porszemnyinek, az emberi munka és akarat által könnyedén meghódíthatónak. (Nota bene – Erdély Miklós ezt a mentalitást szembesítette önmagával balatonboglári munkájában, mely a Földről készült műholdfelvételtől állt, ezzel a címmel: „*Isten pici*”.⁷ Külön nyomatékot adott a mű iróniájának az a körülmény, hogy a kiállítás helye egy templom volt.) Néhány szemelvény tehát a korszak reprezentánsától, Váci Mihálytól: „*A végtelent – amit belehelt / előbb az álom, majd a képzelet, / letörli már az értelem, / mint a homályos ablaküveget.*” (A FÖLD VÁLLÁN.) „*Énnekem ezt a homloknyi országot, / ezt a kitépelt szívnél nem nagyobb hazát, / e népet és e kor meredekeit / adta sorsomul a lét...*” (EZT! ITT! MOST!) „*Ó, télutói Magyarország, / kis mézeskalács-szív hazai!*” (TÉLUTÓI MAGYARORSZÁG.) „*Térdig jártam harmatos falvaidban: / Dérvért őszirózsákként kezem fejére hajoltak. / Bokám körül szívós bogáncsok: – karmoltak a tanyák; / nadrágszáramba ragadtak, magammal hoztam őket.*” (ÉDES HAZÁM.) Ez a beteges nagyságtudat nem Váci privilégiuma, jellemzi a 60-as évek költészetének egészét (persze nem mindenkiét). Nem szeretném a felsorolásukkal tölteni a lapot.

Ezek a képek azonban nemcsak méreteikben eltúlzottak, de giccsesek is, spirituális vagy tágabban érte transzcendens vonatkozásaik jelentéktelenek, és minden bombasztikusságuk ellenére hiányzik belőlük a drámaiság. Amikor tehát az 1960-as években egy új költőnemzedék azzal a programmal kezdett verselni, hogy nem elveti, hanem megújítja a költői képek alkotását, ezekhez az attribútumokhoz kereste a kompozíciós elveket és poétikai gyakorlatot, és ezt találta meg abban a költőiségben, amit oroszos stílusnak nevezek.

Az oroszos stílus verselésére több stíluselem némelyikének vagy valamennyinek a jelenléte jellemző. A versforma szinte minden esetben kereszttrimes vagy XAXA képletű, négy soros strofákba tördelt jambus. (Ritkán előfordul stanza, oktáva vagy ezek mutánsai, például egy ABABCC képletű hatsoros strofa. De ezek kivételek.) A sorok rövidebbek az alexandrinnál, de legtöbbször a 11-esnél is. Ötös vagy ötödfelés jambussal vagy annál is rövidebb sorokkal találkozunk legtöbbször. A versek ritmikája

⁷ Reprodukciója látható a TÖRVÉNYTELEN AVANTGÁRD című kötetben (Artpool–Balassi, 2003), 76. és 153.

nem az a gördülékeny jambus, ami az *Újhold*-hoz kapcsolódó, illetve azt folytató líra sajátja: trochaikus, deákos ritmusfragmentumok, ütemhangsúlyos egységek bontják meg a verssor egyenletességét. (Erre a kérdésre Baka nyelven kapcsán még visszatérek.)

A versek természetesen képekből építkeznek. A képek kompozíciójában gyakran van valami álomszerű, hangulatuk egzaltált. Attribútumaik, motívumaik ijesztő, komor és nagy építmények, tájak, melyek szintén egészükben zordak, túlságosan tágasak és sivárak, de megakadunk egy-egy bensőséges zugon, kicsi és meghitt szegleten, ami lehet szobabelső, de egy állat vagy növény felbukkanása is. Az állatok szinte mindig visszataszítóak, agresszívak, gyakran döglöttek, a növények satnyák, fiatalok és törékenyek. És persze mindez olyan együttesekké áll össze, melyek mögött egyfajta titkos jelentés, allegóriaként, emblémaként vagy szimbólumként történő értelmezés lehetősége sejlik, de a megfejtés maga, minél pontosabban fogalmazzuk meg, tehát minél távolabb jutunk a szöveg képszerűségétől, annál jelentéktelenebbé válik. Gyakran értelmezhetők aztán ezek a versek vallomásnak, ami szinte mindig büntudatról, züllöttségről számol be. (Ez egyébként a pőzoktól nem mindig idegenkedő nyugatosok hagyatéka is. „*Sírasd el az én züllött életem*”, kérleli Annuskát a HAJNALI SZERENÁD-ban Tóth Árpád; vad, éjszakába nyúló teázások járhatnak az emlékezetében.) A bűn, melyről a vallomás szól, sorsszerű, vallási, nemritkán misztikus, sőt okkult tudományok által világosodik meg, feloldozást, megbocsátást nem ismer, és csak pillanatokra lehet feledni; a feledés eszköze egyfajta szenvedő, állatias erotika és persze a vodka. Ugyanakkor bizonyos meghitt vallásosság, istenközelség is átsüt a komor képek vigasztalanságán. Szélesebb értelemben pedig az „átkozott nép” sorsközössége veti árnyékát erre a fiktív világra.

Kik ennek a költőiségnek az eredeti mintaképei? Természetesen Szergej Jeszenyin⁸ áll

az első helyen. De nem csak ő. Az 1950–60-as években sorra jelennek meg a vonalas szovjet-orosz költők mellett a korábbiak, Majakovszkij, Blok, a szimbolisták és a klasszikusok is, Lermontov, Puskin, Tyutcsjev, Nyekraszov, Fet, majd a modernek közül a politikailag zűrösebbek, Ahmatova, Cvetajeva, Paszternak, Mandelstam, Voznyeszenszkij, persze Jevtusenko és így tovább.⁹ Ezekhez a nevekhez különböző poétikák tartoznak, de az itt vázolt motívumkészlet elemei közül jó néhányat mindannyiuknál megtalálhatunk. Része van ebben a kordivatoknak, a történelemtől rájuk osztott költőszerepnek és persze életük sötét, tragikus eseményeinek is.

Természetesen össze lehetne állítani valamilyen összehasonlító motívumkatalógust, melyben a jellegzetesen oroszos stílusfordulatokat mutatnánk fel orosz költeményekben, az 1960–70-es évek magyar költőinek munkáiban és Baka István első költői periódusának darabjaiban. Mégis meggyőzőbbnek látom, ha egészében idézek három, ebbe az „iskolába” tartozó költeményt, három különböző irányultságú költőtől. Íme:

Mezey Katalin
**NAGYCSÜTÖRTÖK,
NAGYPÉNTEK**

*Nagycsütörtök, nagy péntek,
arcomig érő bánat,
szabadságom tört virága,
van-e húsvét utánad?*

*Bomló gesztenyelevél
tornyos bimbójával,
szárnyát vállasan húzó,
felröppenő madárraj.*

*Jaj, mit ér az ifjúság,
ha önmagába fullad!
Fűzérés, fényes nyírfa, én
téplek, csak tékozolnak.*

⁸ Itt is, újra hangsúlyozom: ennek a stílusnak a megjelenése és rövid jelenléte a magyar költészetben egybeesik az orosz költészet fordításának nagy korszakával. Vagyis ha azt a nevet mondom, hogy Jeszenyin, elsősorban nem eredeti munkáira, hanem azok Rab Zsuzsa, Nagy László, Weöres Sándor, Lator László és mások által készített magyar fordításaira gondolok. Akár hűek azok az eredetihez, akár nem.

⁹ Az 1970-es években további felfedezések következtek, a korábban vonakodva kiadott Bunyintól Rozsgyesztvenszkijen és Arsenyij Tarkovszkijon keresztül Hodaszevicsig, de ebben a folyamatban már Baka saját fordítói munkája is meghatározó volt, s így pályájának egy másik szakaszához és más minőségben kapcsolódik.

*Nagycsütörtök, nagy péntek,
arcomig érő bánat,
szabadságom tört virága,
van-e húsvét utánad?*

Gutai Magda

MEGBOCSÁTHATATLAN

*A padlón kőkockák keresztje
egymásra forruva: rácsok.
A mennyezetnyi rétre lengve
virág bont gyertyalángot.*

*Már megadón kulcsolja össze
üvegkezeit az ablak,
míg ködből szemfödőt kötözve
fekete fák siratnak.*

*A félelem falakra fagyva
kivirul csontfehéren.
Egy behavazott nyár harangja
hangtalan kondul értem.*

*S kik osztozkodtak szívemen,
a sírkőarcú tárgyak,
átadnak már egy idegen
örökkévalóságnak.*

*Miféle út ez? – Múlt jelen
lefoszlik róla lassan,
s mint csont a húson, átdereng
a megbocsáthatatlan.*

Hell István

HAJNALI ÉNEK

*Jesznyin Szergej
Alekszandrovicsnak*

*Elkártyáztam a gyenge szívem,
suhogasd le a szoknyád, hajnal!
Pálínkát lehelek rád szelíden,
meghágglak nehezen, halkan.*

*Jőj, Oroszország, vodka-virág,
nevetés nékem a véred!
Pince-fehérek a volgai fák,
tejszínű, szűz ez az ének.*

*Lebukik fejem és úgy zokogok,
haloványul bennem a bánat,
veretik körülöttem az ősi dobot,
szaladok, hajnal, utánad.*

*Ez a csont-pufogás, ez a hanti-rege
hitemet hirdeti híven,
kataton bálvány, légy fekete,
híszien elkártyáztam a szívem.*

(Vlagyimir, 1973)

Hasonló karakterű verseket vagy szemelvényeket lehetne találni Székely Magdánál és Bella Istvánnál, Veress Miklósnál és Várkonyi Anikónál, Pardi Annánál és Szöllősi Zoltánál, és a sor hosszan folytatható lenne. Amikor Baka István egységesen ennek a poétikának a jegyében alkotott kötettel jelentkezett 1975-ben, tulajdonképpen ez a stílusféleség már erősen lefutóban volt. Művelői vagy stílust váltottak, vagy felhagytak a versírással, illetve költői munkáik nem találtak eléggé jelentékenyeknek. Többen fiatalon meghaltak. Az egyetlen költő, aki Bakához hasonlóan életművének sok darabját (de ő sem az egészet) az orosz költészet vonzáskörében építette, Hell István, a fenti költeményén kívül, melyet tizennégy és hatvan év között mindenki ismer Magyarországon (Dinnyés József megzenésítésében), egyetlen publikált versfűzetét majd' húsz évvel később adta ki, és akkor sem keltett vele feltűnést. (Hell István: *ÉLVE FOGÓ CSAPDA. Árgus Könyvek, Székesfehérvár, 1992.*) Pedig ez is, ahogy a SZTYEPAN PEHOTNIJ JEGYZETFÜZETE ciklusra mondja Baka egyik recenzense, „...szamizdat-költészet a javából...”. (Varga Magdolna: *FARKASOK ÓRÁJA. Életünk, 1993. 2. sz.*) Nagy kár, hogy nem jelent meg a maga idejében.

A lényeg az, hogy a költői kép átforgalmazásának ez az orosz szellemiségű kísérlete nem bizonyult sikeresnek. A korszak igazán jelentékeny költészei – Tandorié, Petrié, Oraveczé, talán még Takács Zsuzsáé is – a gondolati, képek alkalmazásától tartózkodó poétikák jegyében fogantak, és utánuk, ha a természetükből adódóan az öntörvényűségben folytonosságot mutató avantgardista törekvésektől eltekintünk, már az újszenzibilis, ironikus, „posztmodern” poétikák körében keletkeztek jelentős teljesítmények.

Ezért tűnt zavarba ejtőnek éppen megjelenése idején Baka költészete.¹⁰ És talán nem túlzás arra gondolni, hogy maga Baka is elbizonytalanodott némiképp az 1970-es évek közepe táján. Lehetséges, hogy maga is nagyon egyedül érezte magát ezzel a költői tendenciával, és ezért kísérletezett ekkor némiképp tabulószerűen alkotott történelmi félhosszú versekkel, a saját poétikájából való kitöréssel (a kötetlenebb formák és a próza felé). De nem sok időnek kellett eltelnie, amíg visszatért a kor- és pályatársak költészetéhez kapcsolódva, és ebben az is segítette, hogy folyamatosan ismerkedett az orosz költészettel, haláláig fordította olyan költők munkáit, akik megismerése hozzásegítette ennek a költészetnek a saját poézisén belül történő kibontásához.¹¹

*

¹⁰ Monográfusa is úgy látja, hogy „Baka költészete nem volt kapcsolható az 1968–1972 közötti évek fordulójának líratörténeti fordulatához, a Tandori Dezso, Petri György, Oravecz Imre hármashoz”. (Nagy Gábor: „...LEGYEK VERSEBEN ASSZONÁNC”, BAKA ISTVÁN KÖLTÉSZETE. Debrecen, 2001.) Nézetem szerint azonban ez csak az irodalomtörténet mai kánonrendjéből visszatekintve látszik nagy problémának. Sokkal fontosabb Nagynak az a meglátása, mely szerint „...új könyvei mindannyiszor új kritikusokat is ösztönöztek az írásra, s így költészete az irodalom legkülönbözőbb irányzataihoz tartozókat volt képes megszólítani”. (I. m.)

¹¹ Baka költészetében a műfordítás súlya csakugyan jelentős. Az orosz irodalom egyik szakértője szinte egész költészetét innen vezeti le: „Baka költészetében az orosz kulturális kód az »életrajzi« meghatározottságon kívül, igazából – vagyis poétikai szinten – a műfordításokkal kezd működésbe lépni. [...] Baka költészetében a Szosznoza-fordításkötet kapcsán tudatosan a szerepvers. A Sztjepan Pehotnij-versek alapötletének egyik forrása minden valószínűség szerint Szosznoza Bojánja, a másik Weöres Psychéje. [...] Költészetében tehát végbement az a folyamat, amit Wolfgang Iser a következőképpen ír le: »A fikció realizálja a képzeletet, a mítoszt, a tradíciót... és irrealizálja a művön kívüli valóságot.« [...] Baka költészetében az orosz kód fordításaival lépett működésbe és hatással volt arra a szerep-vers, sors-vers típusra, melyet kialakított. Véleményem szerint Baka verseiben a szerepjátszó én »archetípusa« döntően az orosz hagyományra vezethető vissza – ebben rejlik költői világának különösége a magyar irodalomban. [...] A... Yorick-ciklus éneje... voltaképpen az orosz »jurogyivij«-re, a »szent eszelősré« emlékeztet, akit éppen keresetlen őszintesége állít szembe a bohóccal és a szmészszel, akik ravaszkodnak, alakoskodnak, színelnek. A jurogyivij ezt nem szavaival, hanem elsősorban gesztu-

Amikor 1975-ben megjelent Baka első kötete, a kritika egyfelől örömmel, másfelől tanácstalanul fogadta. Az az „oroszos” hang, amit emlegettem, akkoriban még felismerhetőbb lett volna, hiszen a vele egybehangzó munkák mások tollából akkortájt jelentek meg. Csakhogy a recepcióban a pályakezdőként is kiemelkedően kvalitatásos Bakát nem mutathatták be (valljuk meg) másodvonalbeli költők kissé már megunt stílusának megkésített utánzójaként. Hiszen kritikusan többnyire elismeréssel akartak szólni róla, és az idő tájt az eredetiség akkor is a legfontosabb költői erénynek, önmagában véve is értéknek számított, ha végső célként a közösség szolgálatát, valami zavaros feltevésség és erkölcsiség megvalósítását tűzték a pályakezdők elé. Az irodalomról gondolkodók közül kevesen gondoltak arra, hogy ebben a stílushatárokat átmetsző motívikában (emínessen persze magánál Bakánál) a legfontosabb vonás az anyagszerűség, vagyis hogy „...a versben a fogható, az anyagszerű hirtelen megmozdul, irizálni kezd, való és káprázat határa elmosódik”. (Lator László: BAKA ISTVÁN ÉGTÁJAL. Holmi, 1991. 10. sz.) Nota bene nem véletlen, hogy elsősorban költőnők munkáit sorolhattuk ehhez az irodalmisághoz. A magyar művészet más ágaiban is, de elsősorban a képzőművészetben tanúi lehettünk az idő tájt a nők előretörésének, akik nem ideologikusan, hanem anyag-szerűen gondolkodtak a műalkotásról. A hetvenes évek egyik legjelentősebb törekvése volt a nyitás az elsősorban az iparművészetekben használt anyagok és megoldások felé, és az ezzel foglalkozó alkotók zöme ott is nő volt. (Szenes Zsuzsa, Droppa Judit, Hübner Aranka, Szilvitky Margit és mások. Csoportos tárlatukon, a Műcsarnokban OBJEKTEK, SZITUÁCIÓK ÉS ELLENPONTOK LÁGY ANYAGOKKAL címmel mutatták be az évtized természetéből válogatott munkáikat

saival éri el, hiszen általában nem tud összefüggően beszélni...” (Szöke Katalin: A KÖLTŐ ÉS MŰFORDÍTÓ SZEREP-CSERÉJE. BAKA ISTVÁN KÖLTÉSZETÉNEK OROSZ KULTURÁLIS KÓDJA. Forrás, 1996. 5. sz.) Ennek az elméletnek elmentmond, hogy Baka még nem fordított, amikor már „oroszos stílusban” írt. De költészete alakulásában, abban, ahogyan a stíluskeresés szerepjáttékká vált az 1990-es években, a fordítói munka jelentősége rendkívüli; mint ahogy pályakezdése poétikájában az orosz költészet ismerete és az orosz valóság viszonyaiban szerzett jártasság lehetett meghatározó.

1981-ben. Persze Attalai Gábor érdemeit, aki a katalógusban olvasható tanulmány szerzője is volt, cseppet sem kisebbíti az a körülmény, hogy hímneműnek született.) Mindenesetre az a gondolat, hogy Baka István valamilyen értelemben feminin attitűddel közelítene a költészethez, a versanyaghoz, megint csak képtelenség lett volna akkoriban. És így nem is lett volna igaz.

Maradtak tehát a kisebb-nagyobb félreértések.

Alexa Károly már első közlései elé írt bevezetőjében világának kollektívistikus, képviselői vonásait hangsúlyozta: „Az *egyértelműséget keresi, mert annak, aki szolgálni akar a verssel [kiem. az eredetiben], pontosan kell szólnia. A legpontosabb költői szó pedig a kép. [...] Idegen tőle a játék, a magáért való dallam.*” (Alexa Károly: BEMUTATÁS. *Kortárs*, 1972. 7. sz.) Másutt a közösségi alkotó vezérfogalma mellé a hazafiság kulcsszava társul, és szoros kapcsolata a történelemmel. „...eszköze a morális önvizsgálat. *Nincsenek példaképei... [A] költői eljárás: a képi ötlettől tudatos munkával haladni a gondolati elemig.*” (Laczkó András: MAGDOLNA-ZÁPOR. *Napjaink*, 1976. 2. sz.) Vagy: „...a versekben határozott hangú, erős közéleti érdeklődésű karakter körvonalazódik.” (G. Kiss Valéria: MAGDOLNA-ZÁPOR. *Alföld*, 1976. 3.) Lengyel Balázs még 1981-ben is így látja: „...*Illyés és Nagy László nyomdokait követte indulása idején. [...] mintakép-választása tegnapi és mai költészetünkben oly gyakori, hogy egyben előnytelen is: költők felduzzadt táborába mossa bele az indulót, mintha csak uniformisba bújtatná.*” (Lengyel Balázs: MÁSODIK STÁCIÓK. *Élet és Irodalom*, 1981. 33.) Ez csak nagyon részlegesen, néhány vers esetében és csak ideologikus nézőpontból látszhatott így.

A pályatárs recenziések voltak azok, akik inkább a technikai sajátosságokra figyeltek: „*Él az állandó motívumok lehetőségével. [...] Verseinek alapélménye a szorongás, a pontos rajzú tájakra menekített emberi félelem.*” (Zalán Tibor: MAGDOLNA-ZÁPOR. *Forrás*, 1976. 4. sz.) Voltaképpen Alföldy Jenő is ezt vette észre: „*Kiragadja tárgya valamely részlettulajdonosságát, s felruhazza saját lelkiállapota jellemzőivel*”, de az ő tetszését nem nyerték meg Baka túltelített képei. „*Baka képeivel szemben nem az a kifogásom, hogy homályosak, hanem hogy éleltenek.*” (Alföldy Jenő: KÉPEK, TÖR-VÉNYEK. *Élet és Irodalom*, 1976. 5. sz.) (Együtt ismerteti Iluh István JÓ REGGELT, FÉNY című köte-

tével.) A legizgalmasabb megállapítások azonban ebben az időben Kerék Imrétől és Bata Imrétől származtak. Kerék nagyon máshová utalja ezt a költészetet, mint én: „*Baka a magyar költészet legértékesebb hagyományait folytatja, ahhoz a vonulathoz kapcsolódik, melyet Ady, József Attila, újabb líráinkban Benjámin László, Csanádi Imre, Nagy László neve fémjelez*”, de van egy nagyon fontos észrevétele: „*Kisebb dalszerű formái is áthatja valami megnevezhetetlen szorongás.*” Vagyis hogy az első kötet Baka-versei a maguk infernális közlendőjét könnyed dalocskákban, Csajkovszkij *dolce* intonációjával szólaltatják meg. A másik, kissé túlkompenzált kiegészítéssel ellátott megállapítása így szól: „*Erdekes tanulsággal szolgál, ha Kutya c. versét összehajlítjuk Jeszenyin hasonló című költeményével. [...] ha tanul is elődeitől, versét szuverén módon alakítja.*” (Kerék Imre: MAGDOLNA-ZÁPOR. *Jelenkor*, 1976. 5.) Baka gyakorlatilag folytatja Jeszenyin költeményét. Sokkal kegyetlenebbül fogalmaz, kerüli az olyan édesbűs („Baratasvilij”-re emlékeztető) képeket, mint hogy a kutya, melynek a gazda vízbe fojtotta a kölykeit, „*hullatni kezdte lassan a hóba / szeme arany csillagait...*” (Képes Géza ford.). Baka kuttyája kölykeivel együtt kötődését is elveszíti: „*Körülhemperegted a fákat, / leráztad irtózatod, / szabad vagy – horpaszodban már csak / a belek láncát lógatod.*” Baka sorra veszi Jeszenyin motívumait, és behelyezi egy olyan világba, amelyből hiányzik a rend, a megváltás, Isten. Vagyis kétségkívül szuverén módon alakítja a verset, de talán fontosabb ennél, ahogyan (ki?)(el?) sajátítja az orosz poeta képességét, és a maga módján hűti-forrósitja ja-érdesíti tovább. Nem nyelvi, hanem ikonográfiailag utal Jeszenyinre.

Anélkül, hogy megítélné, erre figyel fel Bata Imre is: „...*a kép kultúra a nyelv pusztai eszközségének állítása. Amit el akar(nak) mondani, az innen és túl van a nyelven.*” (Kiem. tőlem, B. B.) (Bata Imre: A KÖLTŐI KÉP VONZÁSÁBAN – [Szöllősi Zoltánról is] – *Új Írás*, 1976. 6. sz.) A nyelv megjelenítője, médiuma a képnek. Aggasztóan emlékeztet ebből a szempontból a nagyotmondás retorikájára. Éppen ezért szeretném hangsúlyozni ennek a képiségnek az anyag-szerűségét, ami új teret nyit a képszerű poétikai eljárások előtt.

Hogy ezen belül hogyan ítéljük meg a nyelv szerepét, az innen kezdve az olvasó egyéni beállítottságától függ. „...*nyelve, stílusa túlzottan*

színesnek nem – inkább választékosnak jellemezhető... ez a viszony természetesen nem teszi lehetővé a virtuóz nyelvi játékok, a nyelvteremtést...”, mondja róla a nemzedéki monográfia. De ugyanitt olvashatunk költészetének nagyon is nyelvi eredetű dinamizmusáról: „A gyakori felszólító módok – »szakadj«, »zuhogj«, »havazz« stb. – folytonosan mozgásba hozzák a képszerű leírások alapuló, nyugodtabb verssorokat...” (Tárján Tamás: BAKA ISTVÁN. In: FIATAL MAGYAR KÖLTŐK 1969–78. Kortársaink, 1980.) Ennek a nyelvnek a talán az első kötet elemzésekor még nem egészen nyilvánvaló gazdagságáról később mondtak fontos dolgokat, elsősorban nem grammatikai, hanem retorikai oldalról: „...bármennyire közközen forognak is kettősképeinek hasonlító és hasonlítottjai, rendre kikerüli a banálist... Éppen trópusai [kiem. tőlem, B. B.] dúsitják versnyelvét egyedivé és mások számára ismételhettelenné. [...] jelképei rendre valami közös jelrendszerhez kapcsolhatók.” (Géczi János: A KLASSZICIZÁLÓDÓ ROMANTIKUS. Élet és Irodalom, 1990. 26. sz.) „Amit leginkább József Attila képein szokás demonstrálni – metonímia, metafora, színesítés jelzők, zeugmák, oximoronok, absztrahálás, kozmikus és parányi megfordított viszonya, két-három tudati sík közötti heves villódzások – az mind itt áll, lenyűgöző bőségben és az aktuális léttapasztalat kimondására rendezve.” (Budai Katalin: „E VERS MEGÍRJA AZT, AKI E VERSET ÍRJA”. Jelenkor, 1995. 5. sz.) Ez az „itt” a SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMÁ-t jelenti, de a figyelmes analízis már a legkorábbi munkákban is az alakzatok bőségét találja.

A meghatározó alakzatok mindazonáltal a metaforák és azok kiterjesztett változatai, az allegóriák, szimbólumok. Fontos azonban odafigyelnünk arra, amit Nagy Gábor mond ezekről a szóképekről: „Az allegória fogalmával... csak akkor írható le Baka poétikája, ha nem ragaszkodunk ahhoz, hogy az allegória egyetlen elvont jelentést fejez ki. Baka alapmetaforikus szerkezetei nem a jelentés szűkítése, hanem éppen megsokszorozása felé hatnak. Az ilyen versekben »a hagyományos, az egyetlen elvont jelentést kifejező allegóriák szemantikailag erősen módosított változatát kell lát-nunk«, idézi Nagy Gábor Zalabai Zsigmond elemzését József Attila NYÁR című verséről. (Zalabai Zsigmond: TŰNŐDÉS A TRÓPUSOKON. Kaligram, Pozsony, 1998.)

A nyelvi képek megalkotásakor Baka minden esetben rendkívül rigorózusan járt el, függetlenül attól, hogy a vers milyen hangoltságú,

műfajú és tendenciájú. Műfaj szempontjából egyébként is külön utakon járt, mindvégig a műfajok fúziójával kísérletezett. „Műfaji szempontból is izgalmas olvasatot kínálunk az első két kötet versei, melyekben a dal, az óda és az elégia változatai ötvöződnék egymással...” (Szigeti Lajos Sándor: „TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM”, BAKA ISTVÁN INDULÁSÁRÓL ÉS ISTENKERESÉSÉRŐL. Jelenkor, 1982. 9. sz.)

Ez a keserű, olykor kétségbeesett, máskor megrendült vagy éppen szarkasztikus hangoltságú, de mindig egyfajta transzcendenciára tekintő dalfajta¹² rendkívül rugalmasnak bizonyult, és ennek okát két körülményben látom. Az egyik erkölcsi, a másik poétikai. Baka verseselésének indulati motivációját ifjúkori barátja így határozta meg: „Lázadását egy végtelenül konzekvens erkölcsi kódex által diktált felháborodás motiválta...” (Rittersporn Gábor: „A ZENE TULAJDONKÉPPEN A HITE VOLT”. In: BŰCSŰ BARÁTAIMTÓL, BAKA ISTVÁN EMLÉKEZETE. Bp., 2000.) Ez vezette egyfajta ’68-as újbaldoldali mentalitás felé, de „...a neobolsevikok radikális egalitarizmusa... összeegyeztethetetlen volt Pista erőszak iránti averziójával s az illető hagyományra vonatkozó ismereteivel is [kiem. tőlem, B. B.], melyek véletlenül sem mutattak egalitárius gyakorlatra”. (Rittersporn, i. m.) Így nála ebből az indulatból nem ellenzékiesség lett, hanem tiszta költészet. (Nem lehet nem gondolni Petri Györgyre, akinek a költészetében ez a mentalitás ugyanígy jelenik meg, jöllehet – másfajta alkotának megfelelően – magánéletében nem egy gyermeklap befüggönyözött szerkesztőségi szobájába való bezárkózást, hanem az aktív tiltakozást választotta.) Egy általános gondolkodás- és viselkedésmód megmaradt ebből: „A plebejusság nem kulturális beállítottság számomra (a kultúráim inkább polgári, mint népi, és könyvekből szerzett, nem

¹² „Ha a Baka költészetében meghatározó vonulatot képező szerepversekre figyelünk, azt látjuk, hogy a lírai maszkok tragikus karakterűek kezdettől fogva... de... a tragikusnak különböző és önmagukban is többféle modulációt szolgáltatók meg. A tragikus költői szemlélet kiteljesedéseként írhatjuk le azt, hogy számos vers nem az apokaliptikus vonások fokozásával erősíti a véges emberi lét korlátozott-ságát, kiszolgáltatottságát, esendőségét megjelenítő versvilágot [hanem ironikus megoldásokkal].” (Ágoston Zoltán: „BE GYALÁZATOS-ÉDES A LÉT!” Nappali ház, 1996. 4. sz.) Úgy van, Bakától egyáltalán nem idegen az ironia, sőt a groteszk. Erről nagyon ritkán esett szó eddig.

a környezetemtől eltanult), hanem egyfajta erkölcsi magatartás, amelynek legfontosabb szabálya: ne tiszteld a hatalmasokat!” („AKKOR VAGYOK A LEGSZEMÉLYESEBB, AMIKOR ÁLARCOT VESZEK FÖL”. Vecsernyés Imre interjúja. *Tiszatáj*, 1995. 10. sz.) De ennél nem több. Ugyanakkor ennek az erkölcsi felháborodásnak a hangoltsága és a vele szemben álló ember tehetetlensége vezet ahhoz a szemléleti egységhez, amit Szilágyi Márton több helyütt apokaliptikusnak nevez; de erre céloz Lator is: „...a sivár földi pokol, a nagy oroszokéval rokon semmi, újra és újra megformálva, pályája szinte minden pillanatában felbukkan.” (Lator László: BAKA ISTVÁN ÉGTÁJAI. *Holmi*, 1991. 10. sz.) De ide kapcsolom azokat az általánosabb megállapításokat is, melyeket Keresztury tesz a DÖBLING-kötetről szóló kritikájában: „A mai magyar líra egyik legkomorabb színezetű versgyűjteményét a költői világ homogenitása, a költemények megszenvedettsége és az érzelmi rétegek mélységeit hitelesen kivetítő árnyalt kifejezőmód teszi jelentős, hasonlíthatatlan teljesítménnyé. [...] A nagy fegyelmességgel visszafogott indulattartalmú, meditatív költői magatartás így hatalmas belső feszültségeket rejt, melyek vibrálása az elfojtottság ellenére is a legfőbb érzelmi versszervező erő.” (Keresztury Tibor: MEGTISZTÍTÓ ŐSZINTESÉG. *Napjaink*, 1985. 1. sz.) Így van, de ezek csak megnyilvánulásai a személyiség egészét szervező erkölcsiségnek.

A másik tényező, ami megőrizte a Bakaversidom flexibilitását, metaforikájának egyenműsége. (Keresztury iménti fejtegetése ide is köthető.) Baka monográfusának igaza van: „Az első bemutatások is rámutattak képi világának jellegzetességére, a metaforika szigorúságára.” (Nagy Gábor: „...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC”, BAKA ISTVÁN KÖLTÉSZETE. *Debrecen*, 2001.) De mi is ez a szigorúság? Egyfelől: „...ez a költészet megtartja... szubsztanciajellegét és egészséges természet-szimbolikáját.” (Géczi János: A KLASSZICIZÁLÓDÓ ROMANTIKUS. *Élet és Irodalom*, 1990. 26. sz.) De hogy ez a jelképiség mennyiben szimbolika, arra később visszatérek. Tovább követte ezt a szálát: interjúiból tudjuk, hogy arra törekedett: metaforáinak legyen egynemű motívumköre, és ezt a centrális képet és egyben alapeszmét igyekezett minél teljesebben kibontani. De nemcsak az ideát és a nyelvi képet érezte egybetartozónak, hanem érzékelésének terét is. Budai Katalin idézi egy interjújából (amelyet nem ismerek): „...»nekem a metafora maga a

világ.«.” (Budai Katalin: „E VERS MEGÍRJA AZT, AKI E VERSET ÍRJA”. *Jelenkor*, 1995. 5. sz.) Ugyanő ezzel kapcsolatban „a szövegautonómia palimpszesztikus eltörlése”-ről beszél, Schein Gábort idézve. (Schein Gábor: AZ INDIVIDUALITÁS VISZONYAI A KORTÁRS MAGYAR KÖLTÉSZET NÉHÁNY ALKOTÓJÁNÁL. *Jelenkor*, 1995. 1. sz.) Talán rávilágít ennek a plasztikus, de ennyiből nehezen konkretizálható metaforának a jelentésére egy másik tanulmány részlete: (Bakánál a leírás) „...szinte érzékelhető váltás nélküli – egy sajátos létezéselés metaforájává válik. [...] Költői ereje... éppen azáltal jön létre, hogy leírásként is, metaforaként is helyén van, s e kettő szétválaszthatatlanul egy. Legjobb verseiben így az egyéni-személyes és a metaforikus egybeesése lesz a versszervező elem, amely gazdagon áradó képek során keresztül állítódik elénk.” (Lengyel András: „AZ APOKALIPSZIS REALIZMUS”. *Életünk*, 1994. 12. sz.) Az érzékelés világa (a „valóság”) és a nyelv világa szinte már Pokol és Menny dichotómiájaként mutatkozik Bakánál. De erre majd akkor térek vissza, ha áttekintettük a szerepverseknek és a narratíva szituáltságának a problémáját.

Itt, a nyelvhasználat taglalásakor érdemes szólni Baka verseléséről is. A magyar költők a XX. században döntő részben jambikus lejtésű sortípusokat alkalmaztak, és ebből következően olvasóik is ezeket a sorfajtaikat kedvelik. Persze ennek a ritmikának a fellazítása már a század elején megkezdődött, és ma már meglehetősen kevert ritmikájú szövegeket is jambikusnak tekintünk, ha a sort záró egy-két versláb többé-kevésbé jambikus, és előtte nincs valami feltűnően ennek ellentmondó egység. Éppen Baka pályakezdése idején történtek azonban kísérletek ennek a monotonának a felszámolására, elsősorban az időmértékes verselés, a deákos strófaszerkezetek megújítása és napi költői használatra való alkalmassá tétele útján. Elsősorban Tandori CELSIUS kötetének alkaiszi strófáira gondolok, és hogy mire még, arról egyszer már részletesen értekeztem. (FOR-DULAT A MAGYAR IDŐMÉRTÉKES VERSELÉSBEN. *A Tokaji Íródtár Évkönyve 1993 és C. E. T.*, 1993. szept./okt.) Baka, amikor oroszos poétikai eljárások szerint kezdett építkezni, már pályakezdése idején egy másfajta ritmikában gondolkodott. A KÖNYÖRGÉS LÁNYOM ÉLETÉÉRT trocheusai vagy a korábban ...-NAK, később AJÁNLÁS című szövegben a rövid szótagok halmozása („A mező Veronika-kendő: / töröld belé az arcodat! / Ne

hitegesd magad, hogy e / földön más nyomod is marad”), ami a második sorban pontos négyes jambussal, a negyedikben glükóni sorral teremt feszültséget, a korabeli magyar versideáltól eltérő ritmikát mutat. Szigeti is felfigyelt erre: „Baka verseiben a jambusi sorok gagliardikus fellazítása, az időmértékes verselést és a magyar nemzeti versidomot egyaránt magába olvasztó szimultán technika, más esetekben pedig a magyar kevert ritmus alkalmazása... önmagában is jelentést hordoz: a bizonyosság igényét, azt, amit például József Attila is megfogalmazott SZÜRKÜLET című versében: „Még jó, hogy vannak jambusok és van mi-be beléfogóznom.»” (Szigeti Lajos Sándor: „TÜZBE VETETT EVANGÉLIUM”, BAKA ISTVÁN INDULÁSÁRÓL ÉS ISTENKERESÉSÉRŐL. *Jelenkor*, 1982. 9. sz.) De mások is, egyáltalán mindenki, aki szót vesz a rít, kiemelt fontosságot tulajdonít ennek a sajátos ritmikái játéknak: „Az akusztikai réteg nem díszítőelem, a ritmika dominanciája a műveket belülről meghatározó alkati vonás. Ez a muzikalitás igen nagy mértékben befolyásolja a versek retorikáját, frazeológiáját.” (Olasz Sándor: *EZ NEM A TE VILÁGOD MÁR YORICK. Hitel*, 1992. 4. sz., december.) Ugyanakkor figyelemre méltó körülmény, hogy amikor – a SZTYEPAN PEHOTNIJ JEGYZETFÜZETÉ-TŐL kezdve – programként jelenik meg az oroszos poétika és szerepjáték, ez a ritmikái változatosság/egyenletlenség kisimul, Baka verselése beilleszkedik a jambikus lírai köznyelvbe. Persze versegéseinek „zenei” szerkesztésében ilyen változások nincsenek. Maga mondja egy interjúban: „Első könyvem négy-öt strófás verseinek felépítésére biztosan hatott a szonátaforma, terjedelmesebb verszetekkel pedig kicsit az újonnan megismert Mahler hatását kísérletezem. [...] [E]bben az egyszerre ironikus és emelkedett zenében Közép-Európa kisvárosait »látom«...” („KÖZÖSSÉGRE VÁGAKOZOM”. Görömbei András. *Forrás*, 1978. 4. sz.) Másutt pedig: „...az oroszoknál fedeztem fel, hogy a költészet: zene! A saját – szándékoltan darabos – költészetemet is átalakította ez a felfedezés.” (NYELV ÁLTAL A VILÁG. Balog Józseffel. *Magyar Napló*, 1994. március 18.) Ez az átalakulás már az első kötet anyagának nagy részében megjelenik. És éppen az az érdekes, hogy a korai versek „szonátaformáját” váltja fel a közepe pályaszakasz hosszabb darabjaiban az említett mahleri (wagneri?) „végtelen dallam”.

De visszatérve még az iméntiekhez, szintén a nemzedéki monográfiában, Tarján Tamás idézett szövegében olvasható az a gondolat is,

mely szerint „...a költő egy szűk, de pontosan kidolgozott, szuggesztív gondolatnak rendelte alá valamennyi versét...”, és ez nagyjából (mert érdekes módon nem fogalmazza meg, hogy mi ez az egyetlen gondolat) a tájban, a látványban megjelenített sorsábrázolás koncepciója lehet, illetve az egész kötetben (és azon túl) végigvezetett „oroszos” erdőallegória. „...a történelem és a mindennapok is beleégnék a tájba...”, teszi hozzá, és ezt erősíti meg évekkel később, már a második kötetről szólva Szigeti Lajos Sándor is: „A vékonyka első könyv versvilága... engem Paszternak, Mandelstam és Szoszнора korai verseire emlékeztetett, s nemcsak tárgyban-tematikájában, de a versek sajátos kompozíciójával is. [...] A táj, a természet nem háttér... hanem a lírai történet tere... [I]lyen típusú verseit poémnal zárja...” (Szigeti Lajos Sándor: „TÜZBE VETETT EVANGÉLIUM”, BAKA ISTVÁN INDULÁSÁRÓL ÉS ISTENKERESÉSÉRŐL. *Jelenkor*, 1982. 9. sz.) Ez a csattanó gyakran a verset keretbe foglaló visszatérés az első versszakhoz, illetve annak variánsához, ami a fentebb említett „szonátaforma” sajátja.

Ennek a monomániának megint csak meglehetősen eltérő értelmezéseivel találkozhatunk. Van köztük szellemesen paradox: „...taglalja... a maga benső gyötrelmeit, mely utóbbiakról sosem tudtam eldönteni: ha ennyire kínlódik miattuk, miért ragaszkodik mégis oly makacsul hozzájuk...” (Szepeai Attila: *A CELLA. Tiszatáj*, 1996. 9. sz.), a politikai rejtjelzés felől közelítő: „A MAGDOLNA-ZÁPOR... bőségben mutatta a már szinte tökélyre fejlesztett költői képet, a képes beszéd mint maszk minden politikai tabut áttörő elevenségét” (BOLGÁROK) (Szokolczay Lajos: *YORICK MASZKJÁBAN*. In: Szokolczay Lajos: *KÖRFURDALÓ*. Bp., 1999) és olyan megoldás is, mely az egyetlen a teljessel látja azonosnak: „...gazdag motívumrendszerével, már-már képmitológiájával erős koherenciájú világot teremtett. [...] [A]lappélménye a világtól való idegenség...” (Füzi László: *TÜZBE VETETT EVANGÉLIUM*. In: Füzi László: *AZ IRODALOM HELYZETTUDATA*. Pécs, 1993.) A lényeg azonban az, hogy a látvány, a mögötte sejtethető transzcendens entitás, a szemlélet okozta szenvedés és a tájvilágba vetettség kiszolgáltatottsága egyetlen, összezáródó kört alkot.

Ez a komplexitás az, ami kezdettől fogva kiemeli Baka költészetét az „oroszos poétikák” többi művelőjének munkái közül; az élmény személyessége miatt nem sorolhatjuk a nagy képeket festők közé sem; és ennek az értelme-

zésbeli többértelműségnek a folytonos vibrálása teszi képhasználatát összehasonlíthatatlannal dinamikusabbá a Nagy Lászlót követők gyakorlatánál. Ezt egyébként egy interjúban (jóval később) maga is kifejti: „*En a versben mindig a valóság egészéről akarok szólni. A valóságot mindig abba a versbe próbálom sűríteni, amit éppen írok. Ezért választok tárgyat mindig egy látványt, s e látvány minden elemének megkeresem a megfelelőjét a verset sugalló életérzés vagy élettény elemeivel. [...] 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. [...] a Nagy László-iskola módszere egészen más. [...] nem érzek magamban erős népköltészeti hatást...*” („AKKOR VAGYOK A LEGSZEMÉLYESEBB, AMIKOR ÁLARCOT VESZEK FÖL”. Vecsernyés Imre interjúja. *Tiszatáj*, 1995. 10. sz.) Persze nem a népköltészeti indíttatás a lényeg Nagy László követőinél sem, hanem a merevség, a statikuság és a mind üresebbé váló nagyszabás. Bakáról (igaz, a prózájáról, de költészetére is érvényesen) Grezsa Ferenc állapítja meg: „*A mű teherbíró képességét nem l'art pour l'art kedvetelésből növeli, hanem hogy hordozója lehessen egy bonyolultabb kritikai szemléletnek s az igazságkeresés szenvedélyének.*” (Grezsa Ferenc: TERMÉKENYÍTŐ MŰFAJVÁLTÁS. In: Grezsa Ferenc: VONZÁSOK ÉS VALOMÁSOK. Szeged, 1999.) Ez a „teherbíró képesség” konkrétan talán arra vonatkozik, hogy egyre szélesebbre nyílik a metaforák értelmezési tartománya, anélkül, hogy az értelmük elhomályosodna. „*A gyűjteményt összetéveszthetetlen élménykör; gazdag metaforakincs szervezi teherbíró egységé*” – olvashatjuk másutt kissé általánosabban. (Tárján Tamás: BAKA ISTVÁN. In: FIATAL MAGYAR KÖLTŐK 1969–78. Kortársaink, 1980.)

Mit is jelent ez?

Baka, amikor képet alkot, mindig ragaszkodik ahhoz, hogy a látvány minden eleme pontosan megragadható, ha úgy tetszik, megrajzolt legyen. Egy interjúban állást is foglal ebben a kérdésben: „*Az olyan verset szeretem, ami nemcsak szól valamiről, hanem önmagában véve is valami, József Attila-i kifejezéssel: szemléleti világ-egész. [...] A kép számomra nem díszítőelem és nem illusztrált gondolat, hanem a versbeli valóság alap-eleme, ezért tartom szükségesnek, hogy... legyen egy motívumköre a metaforák »hasonlítóinak« és egy másik a »hasonlítottoknak«, ezáltal próbálom megteremteni a látvány és a mögöttes tartalom egységét.*

[...] kerülöm az olyan metaforákat, amelyeknek egyik eleme elvont fogalom, mert ezeket kevésbé lehet »látni«. [R]ám szinte csak az »érzéletes« versek hatnak. Ezért szeretem annyira Jeszenyint, Lorcát és mindenekelőtt József Attilát.” („KÖZÖSSÉGRE VÁGYAKOZOM”. Görömbei András interjúja. *Forrás*, 1978. 4. sz.) A nyilatkozatból kitűnik, hogy Baka rendkívüli tudatossággal alakítja képeit. De mit is kell érteni ezen? Mondok egy példát. A MAGDOLNA-ZÁPOR talán legszebb ciklusában, a LEGENDA, HÁT LEHULLASZ címűben található az ERDŐ, ERDŐ című költemény. Így hangzik:

„Erdő, te zöld reménytelenség,
vadak félelmével teli!
Fél lábbon álló tölgyeid
rokkantak emlékművei.

Az éj, e csillaggal kivert
vaskesztyű Isten kezén,
álganként tördel. Kínjaid
rözséjét gyűjtögetem én.

Ösvényeid korbácsütések
mindig kiújuló nyoma.
Mért hittem: zászlóforma szélnek
lehetnél tartóoszlopa?

Erdő, te zöld reménytelenség,
te szorongással teli!
Téged is, engem is szoborrá
dermesztnek Isten kezei.”

Az első szókép, a „zöld reménytelenség” volta- képpen lehetne „a Rimbaud javasolta recept szerint való színesztézia” (Lator László: BAKA ISTVÁN ÉGTÁJAI. *Holmi*, 1991. 10.), ha nem fordulna át azonnal egyfajta freudi szemléletűbe: az erdő itt egyrészt az a bizonyos, József Attilától ismert „nagy, álmos dzsungel”, mely az édeni, ősi természetesség megjelenítésére hivatott, másrészt viszont az ugyanilyen ősi rettegés, a létért való küzdelem örökségeként a ma már tárgyát veszített szorongás képe és jelképe. A zöld erdő, vadakkal teli konkrétuma az élet reménytelenségét és a vadak félelmét is magában foglalja. Ezután lépésről lépésre tágitja az antropomorfizált jelenségekből szerkesztett képek közé feszített íveket. Ezen egyrészt azt értem, hogy egyre nagyobb a szellemi távolság hasonlító és hasonlított között – az éj vaskesztyű, az ösvények korbácsütések –, és ez egyre intenzívebb

érzelmi töltést hordoz (jó esetben; mert ha túl távoli az asszociáció, vagy nem pontos a méretarány, könnyen saját paródiájához vezet a dolog), másrészt konkrétan, szerkezetileg is ívek formálódnak. Középen a rőzse és az ösvény egészen közeli. A „*kiűjülő nyom*” megfelelője fentebb az ágakat tördelő vaskesztyűs kéz, a zászló már a harmadik sor rokkantjaihoz ível katonai képzetársításával, a beszélő szorongása pedig a vadak félelmére köt. Az első és az utolsó strófa kezdősora megegyezik, így a befejező sorok már kifelé mutatnak a versből, mintegy csattanóvá formálva a két zárósort; csakhogy a nyitórim ismétlődése a záróstrófában mégiscsak visszautal a kezdetre, vagyis körré zárja a verset. Az asszociációk távolsága a zászlós képből a legnagyobb. Gondoljuk meg: a szél, ami még csak nem is a levegő, hanem annak a mozgása, itt zászló *formájú*, annak ellenére, hogy a zászló alakja sem meghatározható, hiszen ez az alak a lobogás során mutatkozik, pillanatról pillanatra változva. A szél úgy formálja a zászlót, hogy közös tulajdonsága azzal a mozgással. Kétszeresen összetett rész-egész metonímia ez, alig elfogadható közelségben a képzavarhoz. Ráadásul a zászló tartóoszlopa az *erdő*. Nem rúd, nem ág, nem is fatörzs, hanem az erdő egésze. Az ilyen inverz metonímia szintén a nehezen átélhető, meglehetősen taszító vagy legalábbis az olvasóból ambivalens érzéseket kiváltó alakzatok közé tartozik. Ami mégis hitelessé teszi a képeket, az éppen rendkívüli koncentrátságuk és a látható elemek plaszticitása. Itt kell visszautalnom Zalánra, aki azt írta: „*Él az állandó motívumok lehetőségével.*” (Zalán Tibor: i. m.) Vagyis amikor a kötetkompozíciókban (mert azok, Baka versei ciklusokba rendezve hatnak igazán) találkozunk egy motívummal, szinte biztosan *nem először* találkozunk vele. Annál is inkább így van ez, mert Baka nagyon kevés alapképpel és nagyon szűk tematikus spektrumot befogva szerkeszt. „[A]lapvető jellemzője a *témaínség*. *Nem véletlen a heideggeri szóínségre való rájátszás, mivel azt gondolom, hogy Baka ínsége, kiszolgáltatottsága valamennyiben hasonlít Heidegger szituációjára. Baka közvetlenül nem tud beszélni önmagáról, mert benne áll abban, amiről csak máshonnan állva lehetne beszélni.*” (Kun Árpád: *EGY PÉLDÁZAT. Holmi*, 1994. 9.) Igen, a képzetársítás helyes, de magyarul kissé félrevezető. Itt is, ott is egyfajta makacs *fukarságot* látok in-

kább, tehát hogy sikerült valami keveset megragadni abból, ami egyébként szinte megragadhatatlan, és azt aztán nem ereszti sem Baka, sem Heidegger. Mindketten igen intenzív nyelvet teremtettek ehhez a processzushoz, ugyanakkor (ahogy Bata Imre mondta) „...*a kép kultusza a nyelv pusztaságának állítása. Amit el akar(nak) mondani, az innen és túl van a nyelven*”. (I. m.) Igen, a nyelv alkalmas arra, hogy látványemlékeket idézzon fel a hallgatóban és a beszélőben egyaránt. (Ha nem is ugyanazt. Sőt néha homlokegyenest ellenkező emlékképek jelennek meg ilyenkor.) Ezért van az, hogy a nyelvre koncentrált analízis Baka költészetét egyenetlennek, az esztétikai szempontokat követő elemzés önismétlőnek fogja találni.

Az *ikonológiai, ikonográfiai* közelítések azok, melyek előtt Baka poézise talán a legjobban megnyílik, bármennyire inadekvátnak látszanak is az ilyen kísérletek a szövegköltészet értelmezése során. De meggyőződésem, hogy például nemzeti, történelmi témájú munkáihoz akkor jutunk a legközelebb, ha (a képértés Panofsky-féle rendszeréből vett értelemben)¹³ *konvencionális képtárgyaknak* tekintjük őket, és mint ilyet próbáljuk szembesíteni a jelentésadó próbálkozásokkal. A recepcióban a leginkább szélsőséges nézetekkel ezeknek a verseknek az elemzésében találkozunk. Azokra a költeményekre gondolok, melyeket a gyűjteményes kötetekben FEGYVERLETÉTEL és A JANTARA HÍDJÁN cikluscím alatt találunk, még a költő szándékának megfelelően bontva meg az első megjelenések rendjét. (Tudni való, hogy bár ezeknek csaknem a fele a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM című, tehát a második kötetben jelent meg, Baka még az első kötet megjelenése előtt írta őket. Valójában talán hat vers található a második kötetben, ami 1976–77-ből való.)

A kritikusok ellentmondóan vélekednek azzal kapcsolatban, hogy miféle hagyományrendbe kellene illeszteniük Baka költészetének ezt a vonulatát, elsősorban a második kötetben olvasható ilyen természetű darabokat. „[K]övetkezőtes képi gondolkodása nagy témák szol-

¹³ A költői kép értelmezésének lehetséges ikonográfiai eljárásairól szóló részletesebb tanulmányom a *Parnasszus* 2004. téli számában (mikor ezt írom, még) vár megjelenésre.

gálatában áll: haza, magyarság, emberiség.” (Füzi László: TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM. In: Füzi László: AZ IRODALOM HELYZETUDATA. Pécs, 1993.), „[A] megváltás-megváltódás-megtisztulás fogalomkörében helyezkedtek el a költemények, hangsúlyos volt a krisztusi szerep imitációja – s ez utóbbi nem függetlenedett egyfajta forradalom-nosztalgától sem, gondoljunk a Che című versre, amely ráadásul a Dózsát és a kuruc időket felidéző darabok társaságába került.” (Szilágyi Márton: BAKA ISTVÁN JELENÉSEI, (FARKASOK ÓRÁJA). Holmi, 1993. 8.) „[A] nemzeti témakört bogozza tovább... ami... gyengébb költők kezén oly sebesen inflálódik napjainkban.” (Lengyel Balázs: MÁSODIK STÁCIÓK. Élet és Irodalom, 1981. 33. sz.) „Azért a megemelt hang, mert az alkalom – veszőben a haza – úgy kívánja, hogy az el-síratás ünnep is legyen.¹⁴ (BOLGÁROK.) [...] Költői alapállása némiképp Illyés Gyuláéra és Nagy Lászlóéra emlékeztet... a fiatalabb költőnemzedékekből leginkább Utassy József emelhető társául.” (Szokolczay Lajos: TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM. In: Szokolczay Lajos: A CSAVARGÓ ESZTÉTIKÁJA. Bp., 1996.) Vannak, akik az 1990-es évekig kitartanak az így épülő olvasat érvényességének hirdetése mellett: „Egy kiérlelt, sallangtalanul tisztá magyarságtudat, korszerűen értelmezett hazafisággfogalom kialakításán munkálkodik költészetében.” (Kerék Imre: DÖBLING. Dunatáj, 1986. 1. sz.) „[A]z ő lírájában kap tán legerősebb hangot a nemzet helyes önismeretre ösztönzésének szándéka.” (A cikkből kiderül, hogy a kritikus Illyés és Nagy László poetikáinak szintézisét érti ezen.) (Kerék Imre: ÉGTÁJAK CÉLKERESZTJÉN. Dunatáj, 1990. 4. sz.) Sőt ilyen nézet is akad: „Baka álcázó-belelő képessége a szerepviseletben jelentkező előszőr: [...] 1970–73 között... az adott politikai helyzet függvényében – mások szájába adta szavait.” (Árpás Károly: BAKA ISTVÁN TESTAMENTUMA. Dunatáj, 1995. 1. sz.)

Vannak aztán néhányan, akik másképp közelítenek ehhez a kérdéskörhöz. „A második kötet talán legfontosabb darabja valóban éppen a címadó vers, amely nemcsak az Ady-legenda újrajrása okán érdekes, hanem azért is, mert az egyik első azon

művek közül, amelyekben maszkot ölt Baka István... [A] pusztulás látomásait, a nemzetvívőit úgy fogalmazza meg, mintha ezt Ady Endre tenné, s ő csak felidézne Ady »gondolatmenetét«...”¹⁵ (Szigeti Lajos Sándor: „TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM”, BAKA ISTVÁN INDULÁSÁRÓL ÉS ISTENKERESÉSÉRŐL. Jelenkor, 1982. 9. sz.) „[A]z emberi lényeg ontológiai feltárása kiegészül történelmi tárgyú verseiben... a magyar sors-vizonyokban rejlő »gazdag szenvedés« jellemzésével.” (N. Horváth Béla: DÖBLING. Jelenkor, 1986. 4.)

Pór Judit kétféle hagyományt szembesít, és úgy találja, hogy szükségtelen az ellentmondást feloldania, mert ez az ellentmondás értékes eleme Baka költészetének. A LISZT FERENC ÉJSZAKÁJA A HAL-TÉRI HÁZBAN című vers elemzése kapcsán mondja: a „Köröttek alszik Magyarországon” gondolat „versbeli »horizontja« gusztustalan, ostoba, szervilis, önhiit, csak halott csalképeiben élő (Adyból, Vajdából ismert) dörgedelmes rosszkedv. És mégis: maga a mondat visszhangos, réteges, bolyhos, nagy, sőt beláthatatlan terű. És megrendítő. Szánalomra és szeretetre indít. A »Magyarország«-nak itt irracionális helyzeti energiája van.” (Pór Judit: SZÁRNYALÓ KÉTSÉGBEESÉS. Holmi, 1993. 5.)

Meggyőződésem szerint Baka számára már az 1970-es évektől kezdve evidencia volt, hogy versei nem közvetlenül a saját beszédéből, hanem egy általa konstruált narrátor nyelvi anyagából építkeznek. Ugyanakkor az ő gondolkodásában ez a fajta „nyelvközpontúság” sokkal inkább jelentett többletkötöttségeket, mint valamiféle gondtalan játék lehetőségét vagy az értékek relativitásának tételezését. Az emberi lényeg ontológiai feltárása, amiről N. Horváth Béla beszél, Bakánál ennek a szituált narratívának a része.

A játék fogalma elsősorban a Gadamertől is-

¹⁵ Másként fogalmazva: „[A]z intertextuális mechanizmusok és a korábbiakhoz képest erősen hangsúlyozott, reflektált fikcionalitás áttételeivel számos lírai alakmást be-szélteve verseiben, volt képes a saját sorsáról a legőszintebben szólni.” (Ágoston Zoltán: „BE GYALÁZATOS-ÉDES A LÉT!” Nappali ház, 1996. 4. sz.) Ezt egyébként ő maga is megfogalmazta: „[...] [T]örténelmi alakokról szóló verset – csak egyes szám első személyben írok. Mert nem őt, hanem rajta keresztül magamat próbálom megfogalmazni. Akkor vagyok a legszemélyesebb, amikor álarcot veszek föl.” („AKKOR VAGYOK A LEGSZEMÉLYESEBB, AMIKOR ÁLAR-COT VESZEK FÖL”. Vecsernyés Imre interjúja. Tiszatáj, 1995. 10. sz.)

¹⁴ A kritikus Nagy László vallomására utal: „Ha reménytelen a Lehetetlen [sic!], elbukásunk is ünnepély.” Bakával kapcsolatban Szigeti Lajos Sándor idézi – „TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM”, Jelenkor, 1982. 9. sz. – az IRGALMATLANOK NE LEGYÜNK... kezdetű prózai töredékből. In: ADOK NEKTEK ARANYVESSZŐT. Bp., 1979. 5.

merős értelemben használható Baka költészetével kapcsolatban. Gadamer az IGAZSÁG ÉS MÓDSZER-nek A JÁTÉK MINT AZ ONTOLÓGIAI EXPLIKÁCIÓ VEZÉRFONALA című fejezetében egyrészt Huizingát idézi, aki a HOMO LUDENS-ben „a játékvilágot zárt világhént, átmenetek és közvetítések nélkül állítja szembe a célok világával”, másrészt Friedrich Schlegelre utal (BESZÉLGETÉS A KÖLTÉSZETRŐL): „A művészet minden szent játéka csak távoli változata a világ végtelen játéknak, a magát szüntelenül formáló műalkotásnak.” Ezek alapján „...nem úgy áll a dolog, hogy... átvitt értelemben még a vízről vagy a fényről is azt mondhatjuk, hogy ő is játszik” – vonja le a következtetést Gadamer. „Ellenzőleg: az emberről mondhatjuk, hogy ő is játszik. Az ő játéka is természeti folyamat.” Nem szeretnék végigmenni azon a gondolatmeneten, hogy a (nem színjáték!) szerepjáték ezekből következően miként minősíthető lételméleti kontextusban. Beérem Gadamer két következtetésének az ideillesztésével. „...a játék olyan értelemben átváltozás, hogy senki számára nem marad fenn annak az azonossága, aki játszik. [...] A játékosok (vagy a költő) már nincsenek, hanem csak az van, amit játszanak.” Vagyis Barthes és a posztstrukturalisták elmélete a szerző haláláról itt azzal egészül ki, hogy a szerző voltaképpen már akkor megszűnik, amikor az írás elkezdődik. Attól kezdve nem a személy, hanem a játék van jelen. „[A] játéknak elsőbbsége van a játékos tudatával szemben”, mondja Gadamer (kiem. az eredetiben). „A játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van” [kiem. tőlem, B. B.], miközben „A költő szabad leleménye egy közös igazság megmutatása, mely a költőt is köti”. A marxista irodalomelméletek, a pozitivisták teóriái folytatóiként nem csak a szerző személyét, de még családját, származását, osztályviszonyait is kulcsfontosságú mozzanatnak hitték a mű megítélésében. Az 1960-as évek alkotói, eminensen azok, akiknek a költészetét „a nagyotmondás retorikája” kifejezéssel jellemeztem, ennek a determinációelvnek a fogságában gondolkodtak művükről és önmagukról. A lírai beszédfordulat költői (Tandori, Petri, Oravecz, Várady Szabolcs és mások), mint említettem, úgy kezdtek játéktérként gondolkodni az irodalmi alkotásról, hogy egyúttal elfordultak a képekből építkező poétikáktól, és meghatározóan fogalmi, gondolati költészetet műveltek. Baka költészete innen nézve is azzal a problémával szembesít minket, hogy he-

lyénvaló-e Bata Imre (fentebb többször idézett, egyébként ezzel a költészettel kapcsolatban talán a legfontosabb) problémája: „...a kép kultusza a nyelv pusztaságának állítása. Amit el akar(nak) mondani, az innen és túl van a nyelven.” (I. m.) Azt gondolom, hogy Baka egész költészete határozott választ ad erre a kérdésre. És nem is csak úgy, ahogyan Szigeti látja: „Baka a költészet lényegiségének a képet tekinti... Jeszenyinhoz való ragaszkodása is ezzel magyarázható a korai versekben: nem témái kötik hozzá. Baka az imazsimista orosz költőre mutat vissza, arra, aki az avantgárd idején egy olyan stílusirányzat képviselője volt, amely a képet tekintette a líra meghatározó elemének. [...] [A]z ilyen típusú költészetnek megvannak a maga veszélyei... [M]ár az orosz formalisták felhívták a figyelmet: a képes beszéd automatizmussá válhat. Baka Istvánnak... ebben van az eredetisége: a költői kép lényegi szerepéhez való ragaszkodás nála egy sajátos költői hagyomány újraéledése, átformálása.” (Szigeti Lajos Sándor: „TÜZBE VETETT EVANGÉLIUM”, BAKA ISTVÁN INDULÁSÁRÓL ÉS ISTENKERESÉSÉRŐL. Jelenkor, 1982. 9. sz.) Baka számára minden vers megírásakor lehetséges alternatíva a nem írás, az elhallgatás. Ezért ír ilyen keveset és ilyen nehezen, egészen addig, amíg fel nem fedezi, hogy a szerepjátékban ez a gyötrelmes többletthez áthelyezhető magára a narratívára.

A szövegbe helyezett beszélő elválaszthatatlan attól az érzékelés- és látásmódtól, mely a reálisan létező emberi lénynek is sajátja. Nemcsak anyanyelve, beszéde, szóképzete, mondat szerkesztése, valamint tágan értett világlátása, hanem konkrét, képi látásmódja is alkotóeleme ennek a médiumnak. Vagyis: a költői kép konstitúciója, ikonológiai rendszerével és ikonográfiai katalógusával együtt, egy szélesebben értett nyelv jelenségvilágába tartozik. Ez a gondolat azonban már nem volt magától értetődő Baka István számára sem. Egész pályaképe leírható azzal a folyamatsorral, hogy maga a formálódó beszédrend a belső tudatosság jegyeit viseli, miközben a költő tévelyeg, keresgél, folytonos önvizsgálat során mérlegeli beszédmódja hitelességét, a recepció pedig „ráismer”, megtalálja (többnyire szarva közt a tőgyét) a „helyes” értelmezést.

Visszatérve a „nemzeti” témájú versekhez, érdekes kísérletet ajánlok. Figyeljük meg a következő „Baka-verset” (az idézőjelet mindjárt megmagyarázom):

KOZÁK DAL

*Csend támadt – a feldúlt vidékről
a zivatar már elvonul,
s ágak ínyéről vicсорit ránk
esőcsepp-fogsorral az Úr.*

*Végigezüstlik a tócsán
a vetlegés, szellő ha rebben.
Hőköl a ló... Továbbbereszt vagy
szétszaggat bennünket az Isten?*

*A rongyos, megfakult mezőket
rólunk, Uram, letépheted –
Oroszország határait
ránk rajzolták a sebhelyek.*

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

Hibátlan orosz tematika, ha nem is a PEHOTNIJ-SOROZAT poétikájába való. A versvilág tere, egzaltáltsága, motívumrendszere tökéletesen odailleszti Solohov regényének vagy Babel novelláinak világába. Valójában az idézet nem pontos: két szót megváltoztattam benne. Az egyik a cím: eredetileg nem *kozák*, hanem *végvári* dal. (Még korábban, a TŰZBE VETETT EVANGÉLIUM-kötetben BALASSI-ÉNEK.) A másik: *Oroszország* helyett *Magyarország* szerepelt az eredetiben. Tehát tartalmilag szinte nincs különbség. Csak a kód vagy ha úgy tetszik, a képaláírás változott. Mi következik ebből, ha ikonográfiailag próbáljuk elgondolni a kérdést? A könyvnyomtatás első századaiban több könyv is megjelent, mely Európa országain, nagyvárosain kalauzolta végig az olvasókat. A könyveket illusztráló fametszetek azonban szinte teljesen egyformák voltak, a fametsző meg sem próbálta egyéníteni az egyes városokat. Nem azért, mert be akarta csapni vásárlóit, hanem azért, mert irrelevánsnak találta azt a kérdést, hogy melyik városban hol található a katedrális, hol a vár és hol a városkapu. Mindössze annyit kívánt közölni, hogy a kötetben felsorolt városokban megtalálhatók ezek a kellékek, vagyis hogy ezek csakugyan európai értelemben vett városok. Nézetem szerint Bakka sem céloz másra, mint hogy a düh, a szenvedés és a szenvedély, az eb ura fakó! és a fel-

dúlt vidék térségünkben mindenütt egyforma, de az őstípus mégiscsak Oroszország, az orosz költészet képi világa. A versben tematizált ambivalenciára utal jóval később (de költészete egészére utalva) az egyik kritikus: „*A feloldhatatlan feszültség ott van az egészben, a részekben. Egyfelől a ruszrik haza, ami kijár a zsarnokságnak, a megszállóknak, másfelől az a tény, hogy második otthonunkat a világírodalomban mégiscsak orosz földön kereshetjük.*” (Gróh Gáspár: SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA. *Hitel*, 1994. 12. sz.) És erre utal (szintén a SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA kapcsán) költőtársa is: „*Sztyepan Pehotnij... akkor jelent meg a magyar költészetben, amikor az orosz csapatok kivonultak Magyarországról, és nagyon úgy nézett ki, hogy egy időre viszkamagukkal Gogolt, Dosztojevszkijt, Blokot, Mandelstamot, Cvetajevát és a még magyarul ismeretlen Szása Csornijt is, jóllehet egyikük se tankon jött be hozzánk.*” (Kántor Péter: LEVÉL – KRITIKA HELYETT. *Holmi*, 1994. 9.) Érdekes, hogy a két homlokegyenest ellenkező mentalitású értekező egybehangzóan politikai gesztusnak látja Bakka vállalkozását, és éppen akkor, amikor a közfelfogás szerint a politizáló poétikák elvesztették a létjogosultságukat. Úgy tűnik: a megszállás ténye a megszabadulás után, visszatekintve is a megszálló költészetének (jel)képiségével írható le a legpontosabban.

De itt megint meg kell állnunk egy pillanatra. Ismét Gadamer egyik gondolatát cibálom ide, talán nem a hajánál fogva. Az IGAZSÁG ÉS MÓDSZER-ben, az ESZTÉTIKAI ÉS HERMENEUTIKAI KÖVETKEZTETÉSEK című fejezetnek abban a részében, mely a képpel, azon belül is az OKKAZIONÁLIS ÉS A DEKORATÍV ONTOLÓGIAI ALAPJAI-val foglalkozik, azt mondja: „*[A] szimbólum nemcsak utal, hanem be is mutat, mert képvisel.*” A képből való megmutatás és a szimbólum megmutatófunkciója között hasonlóságot teremtettem, hogy mind a kettőben maga a megmutatott van jelen – „*mindazonáltal a kép, mint olyan, nem szimbólum. [...] [A] szimbólumok... maguktól semmit sem mondanak a szimbolizáltról. A szimbólumokat ismerni kell, mint ahogy a jelet is ismerni kell, ha követni akarjuk útmutatásait. [...] [A] szimbólumok nem gyarapítják a reprezentált létet. [...] Jelenlétük nem jelent többletet. [Kiem. az eredetiben.] Csupán helyettesítenek.*” Vagyis a szimbólumokat ismerni kell, hogy betöltsék a képviselés funkcióját. A kép értése ezzel szemben nem dekódolás, hanem konstitúció, jelentésalkotás.

Persze vitatható, hogy Baka képei szimbólumok-e.¹⁶ Ha arra gondolok, hogy az orosz irodalmi hagyomány ismeretében sajátos jelentéseik tárulnak fel, akkor azt kell mondanom, hogy mindenképpen van szimbólum-jellegű szegmensük, bár egészükben nem sorolhatók ebbe a kategóriába. Van azonban olyan elemük is, melynek a jelentése nem fejthető meg egyezményes kódok alapján. Vagyis markánsan elkülönül olvasatokhoz jutunk attól függően, hogy a költeményekben foglalt képeknek kreatív módon jelentést tulajdonítunk, vagy hogy szimbólumoknak tekintjük őket, és megkíséreljük megfejteni a jelentést, melynek közvetítésére (és ugyanennyire *elrejtésére*) hivattottak. Ez a dichotómia pedig jelen is van a recepcióban a pálya első szakaszának elemzésekor; azután a próteuszi természetű szövegekre nézve az ellentmondás feloldódik, hogy az utolsó kötet kapcsán bukkanjon fel ismét.

Így értelmezhető tehát az a jelenség, amit Bakáról értekezve sokan értenek, de nagyon ellentmondóan magyaráznak: hogy az életműben törések, váltások, beszédfordulatok mutatkoznak. A legmarkánsabb megfogalmazás szerint „*Első kötete, a MAGDOLNA-ZÁPOR... újabb versei felől újraolvasva, meglepően alatta marad költői színvonalának...*” (Szilágyi Márton: BAKA ISTVÁN JELENÉSEI. *Holmi*, 1993. 8.), míg Lengyel Balázs úgy látja, hogy „*a maga antiimpresszionista, antispontán természetét kúszmervo, apránként jutott el az objektívizáltság, mint nehezebben nyúló, súlyosabb egyénisége adekvát kifejezési formájáig*” (Lengyel Balázs: DÖBLING. *Kritika*, 1986. 2. sz.), és van, aki szerint a Sztjepan Pehotnij-versek „*...nem érik el a Liszt Ferenc-versekben született költemények színvonalát*”. (Szakolczay Lajos: YORICK MASZKJÁBAN. In: Szakolczay Lajos: KORFURDALÓ. Bp., 1999.)

Szerintem ez nem így van. Én úgy látom,

¹⁶ Baka maga nemcsak az irodalomelméleti szóhasználatánál, de a köznyelvinél is szélesebb értelemben használja a szimbólum, a jelkép fogalmát. Példa erre: „*A versbéli Isten még vallásos költőknél sem a vallás Istene (legalábbis nemcsak az), hanem valaminek a jelképe. [Kiem. tőlem, B. B.] Számomra azoknak az irracionális erőknak az összessége, melyek életünket és a történelmet irányítják.*” („AKKOR VAGYOK A LEGSZEMÉLYESEBB, AMIKOR ÁLARCOT VESZEK FÖL”. Vecsernyés Imre interjúja. *Tiszatáj*, 1995. 10. sz.) Ez természetesen nem ad okot arra, hogy költészetével kapcsolatban mi is érvényesnek tekintsük ezt a kiszélesített értelmezést.

hogy maga a költői beszéd mindvégig egyenmű Baka világában. Az első periódus zömmel az oroszos poétikából kiinduló, képi logika szerint szerkesztett költeményeket foglal magában, melyek természetesen már kezdetben sem „vallomások” művek, de a lírai beszéd megformálásában Baka egy nyelvi és látásmódbeli ideál megformálására/megkeresésére törekedett. Vagyis a költeménynek van egy ideális narrátora, de a szerepjáték, melynek során ezt a „beszédgazdát” megszemélyesíti, egyelőre még elmarad. Azokban az esetekben is, amikor a vers beszélőjét név vagy személy szerint megismerjük („Che”, „Vörösmarty”, „bolgárok”, „egy kuruc”), az ideális hang beszél, csak egy-egy mozzanat vagy attribútum tanúskodik a főszereplő személyéről. Egyfelől már a korai darabokban, ahogy Szilágyi mondja: „*[A]z abban az időben tipikus, sőt közhelyes Dózsa-versekben – ne feledjük: 1972-ben volt a Dózsa-évforduló! – az első lépést tette meg az Apokalipszis állapotának egy egész kulturális hagyományra való kivételése felé. [...] [A] hívó szónak számító történelmi utalás nem önállósult és nem lett öncélú, hanem kizárólag a scenika elemeként működött, hangsúlyt maga a világállapot, azaz a végétélet, a pusztulás kapott.*” (Szilágyi Márton: BAKA ISTVÁN JELENÉSEI. *Holmi*, 1993. 8.) Másfelől, és erre igyekeztem rámutatni az imént a VÉGVÁRI DAL kozák parafrázisában, ez a beszédhang nem elidegenített és nem is egyénített. Sokan ezt tekintették alkata romantikus meghatározójának. Én ezt nem hiszem. Egyetértek Füzi Lászlóval is: „*Sztyepan Pehotnij kivételével Baka nem nagyon egyénítette verseinek »hőseit«, szinte csak a hozzájuk kötődő kulturális tradíciót elevenítette fel, s utána rögtön a saját világára formálta ezt a tradíciót*” (Füzi László: A KÖLTŐ TTITAI. *Kalligram*, 1997. 4.), ugyanakkor Szilágyival is: „*Aly, Vörösmarty, Zrínyi, Liszt és Széchenyi... a reflexió hordozóivá lesznek. A kiválasztott történelmi figura mindig a végétélet egyetlen tanúja, aki már csak önmagában rakhatja össze a szilánkokra hulló világot. Nem a lírai múltidézés könnyen másodlagos ihletté, rutinná szürkülő sablonjáról van itt szó, hanem a kortárs magyar líra egyik szokatlanul radikális kultúraszemléletéről: Baka... az egész nemzeti tradícióra kivetíti az apokaliptikus pusztulásvíziót.*” (I. m.) Sőt még a gordiuszi csomót átvágó felfogást sem utasítom el: „*Az orosz arcot formázó szerepvisek a személyiség Döblingjét jelentik...*” (Kanizsai Dávid: „Éljük MINDÖRÖKKE”. *Kortárs*, 1995. 2. sz.) A vízvonalzó azonban szerintem ott van, ahol a narratív-

va szituálása helyett a szerepbeszéd játékaról beszélhetünk. Ez egyfajta szerződés a beszélő és beszédanyaga között, és ennek érvényességét Baka e megszólalás bevezetésétől haláláig függőben tartja. Nemcsak dátumot vagy címet nem lehet mondani, ahol ez a határ meghúzható, de az egyes verseken belül is vannak sorok vagy mondatok, melyekben visszaveszi a szót kreatúrájától. Kiszól a maszk mögül. Vagy ahogy Fried István mondja: „Egymással egyenértékű maszkok halmozódnak egymásra, úgy, hogy egymáson áttetszenek, az előre- és visszautalások révén a szövegek hol átfedik egymást, hol ismétlésként hatnak, hol pedig egymást erősítve/módosítva szintén az EGY és a megkettőzöttség, az azonosság és a különbözőség mélystruktúrájában való azonosságáról üzennek.” (Fried István: EGY ÉS MEGKETTŐZÖTTség. In: ÁRNYAK KÖZT MULANDÓ ÁRNY. Szeged, 1999. 196.) És másutt: (A SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA), „...egyszerre álarcos nyelvi játék, ha akarom: összegzése a költői pályának, még inkább a költői létmegértésnek: küzdelem az autentikus beszédért... ugyanakkor a személyiség egyetlenségének dokumentuma is... amely az állandóban a változót, a változóban az állandót mutatja föl”. (Fried István: VAN GOGH SZALMASZÉKE. In: ÁRNYAK KÖZT MULANDÓ ÁRNY. Szeged, 1999. 81.) Nagyon jól érezhető ez a gesztus olyankor, amikor Baka maga mondja a verseit, és szerencsére módunk van ezt megfigyelni, mert a Rádió a teljes SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMÁ-t felvette vele.

Miért nem veri szét a verset a narratívának ez a (mintha egy csapágyra vagy tengelyre mondanám) játéka? Azért, mert nem alteregóját próbálja kilökdösní a szövegből, hogy maga beszélhessen helyette, hanem az önmagát mondó szövegnek kölcsönzi saját érzéki tapasztalatait. Nem elvenni akar a nyelvtől, hanem gazdagítani próbálja. Egyrészt tisztában van a költészet létének nyelvi létmódjával (erre mindjárt mondok idézeteket), másrészt maga a szerepbeszéd eleve úgy formálódott nála, hogy lényének lényegét kölcsönözte alakmásainak. Nagyon érdekes dolgokat mond erről Szigeti: „...maszktól ölt, a szó nitzschei, talán Oscar Wilde-i értelmében, amely szerint aki maszktól ölt, igazi enjét tudja adni. Úgy használja tehát Baka István a maszkt, ahogy arról Kerényi Károly szól: a maszk elrejt, elijeszt, de mindenekelött kapcsolatot teremt a maszktól viselő ember és a megjelenített lény között, azaz a maszk »az egyesítő átváltozás eszköze«... [A]z elrejtettnek, az elfeledettnek és a figyelmen kívül hagyottnak ez a fölzsabadítása a

maszk viselőjének önazonosságát szolgálja.” (Kerényi Károly: EMBER ÉS MASZK. AZ ÉGEI ÜNNEP. Bp., 1995.) „[M]inden menekülési szándék ellenére sem elfedi, rejtjegeti a maszk a lírai ént, hanem éppen ellenkezőleg: kitérít, lehetővé téve a találkozást, láthatóvá téve azt a költői-embri szituációt, mely egy individuális létezés és egy tágabb, minden alakot magában foglaló próteusi lét között feszül. Ezért hívja életre és terjeszti a maszk a teremtő módon megélt eksztázist. A maszk valódi varázsszükség...” (Kiemelések az eredetiben.) (Szigeti Lajos Sándor: „TÜZBE VETETT EVANGÉLIUM”, BAKA ISTVÁN INDULÁSÁRÓL ÉS ISTENKERESÉSÉRŐL. Forrás, 1996. 5. sz.)

Korábban is sokan leírták már, hogy Baka számára a szerep, a maszk a megmutatkozás lehetősége. Remek tanulmányt szentelt a kérdésnek (a HÁRY JÁNOS BUCSÚPOHARÁT elemezve) Fried István. Többek között ezt mondja: „Baka István számára a »szerepvers«, az »idegen« jelmezbe bújás... lényegében azonosulási gesztus: az irodalom, a költészet, a művelődés által feltárt, ismertté tett világokra reagál olyképpen, hogy a megszólalás különféle lehetőségeiben a maga helyzetét és tapasztalatát, világérzékeltését és világtudását mutatja föl. [...] [E]lsősorban a tematikai jellegű rájátszással különbözik például Kovács András Ferenc hasonlónak tetsző verseitől.” (Fried István: BAKA ISTVÁN HETVENKEDŐ KATONÁJA. Jelenkor, 1995. 6.)

A legfontosabb következtetést azonban Grezsa Ferenc vonja le: „A »tapasztalati« és »lehetőség« világ nála egymásba átméno szerves egység. A tragikum gyökere nem az emberekben van, hanem a viszonyokban, humánium és sors disszonanciájában.” (Grezsa Ferenc: TRAGIKUM KATARZIS NÉLKÜL. In: Grezsa Ferenc: VONZÁSOK ÉS VALLOMÁSOK. Szeged, 1999.) A nyelvben létezés és a szerepben létezés Baka számára magának a létezésnek a minőségi módja. Nyilvánvaló, hogy nem lehet igazuk, akik a SZTYEPAN PEHOTNIJ... verseit a korábbi, állítólag „nemzeti” elkötelezettségű szerepversekhez képest gyengébbeknek tartják, de azoknak sem, akik éppen azokhoz képest látják az első pályaszakasz verseit alacsonyabb színvonalúaknak (már csak azért sem, mert az első kötetből Baka egyszerűen átémelt verseket a SZTYEPAN PEHOTNIJ JEGYZETFÜZETÉ-be, és azok ott tökéletesen a helyükön vannak). Az orosz költő alakja elsősorban az olvasók számára jelentett új fejezetet a Baka-költészetben, mert a versek mellé egybefüggő homlokzattelbeszélés elképzelését tette lehetővé. Nem a maszköltés, sem a versek poétikája nem jelent fordulatot. Persze szellemesen fo-

galmaz a FARKASOK ÓRÁJA kapcsán Vörös István: (A SZTYEPAN PEHOTNIJ-VERSEK) „...orosz versek magyar nyelven írva, a történelmiellen »mi lett volna, ha...« játék kellekei, mi lett volna, ha Baka István oroszoknak születik. És úgy döntött, hogy oroszoknak születik. [...] A líra a fikció része lesz, a fikció a líráé.” (Vörös István: BOVARYNÉ KEZE. *Holmi*, 1993. 5. sz.) A szerepjáték nyilvánvalóvá válik ezekben a versekben, de egyben állandósága is megmutatkozik: „...a szerepverssekhez mindig is vonzódo lírikus egy kvázi-szerepversciklusban rendkívül személyes vonzódásokat fejezett ki. [...] [A] szerepek mindig is vele azonosak... [O]rosz költőként való megmutatkozásában egész életművének egyik alapélményét tette láthatóvá.” (Szilágyi Márton: BAKA ISTVÁN JELENÉSEI. *Holmi*, 1993. 8. sz.) És nemcsak Petrihez köthető ez a figura a magyar irodalom panoptikumában sem: „A költemények groteszk képeiben, abszurd helyzeteiben, ironikus és tragikus sejtésekkel, sejtetésekkel bontakozik ki egy marginalizálódó, Hajnóczy Péter figuráira emlékeztető alak, akinek hasonmás énjét olyan jól ismerjük korábbi Baka-versekből.”¹⁷ (Varga Magdolna: SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA. *Életünk*, 1994. 12. sz.)

Arra azonban érdemes odafigyelni, hogy Baka interjúiban másképp vall erről a szerepjátékról, mint ahogy az elsősorban szövegeit elemző irodalmár, irodalomtörténész. Érdemes szembeállítani a kettőt: „Mindig is alteregóra volt szükségem, mert magamat sohasem tartottam igazán fontosnak. [...] Kicsit furá és indokolatlan is volt, hogy nagy történelmi személyiségeket választottam ki alteregónak... Ezek inkább szerepjátszások. De amikor Yorick lettem, vagy Sztjepan Pehotnij, itt már önmagamot úgy adhattam, hogy nem kellett letagadnom az esendőséget, a gyengeséget és a bűneimet sem.” (NEM TETTEM LE A TOLLAT... ZALÁN TIBOR BESZÉLGETÉSE BAKA ISTVÁNNAL, 1994 NYARA.

¹⁷ Nem az alkoholizmusra keresek kulturált eufemizmusokat, mint ahogy a következő mondat sem erről szól: „[A] keresztény hagyományból egyébként ismert jelentésesen túl Baka kései verseiben a kulcsszavak gyakran diótüszösi árnyalatokat nyerne...” (Wirth Imre: VADSZÓLÓ ÉS EMLÉKEZET. *Élet és Irodalom*, 1995. 30. sz.) Ugyanakkor úgy érzem, hogy az egyik nekrológ egyik mondata segít az értelmezésben: „Yorick, Pehotnij – a nagy kultúrák hanyatló világában vergődő szelmei panaszkodnak ezekben az alakokban.” (Ilia Mihály: BAKA ISTVÁN MEGHALT. *Holmi*, 1995. 11. sz.) Igen, az orosz nihilisták dekadenciája színezi ezt a másik századvégi hanyatlástudatot, és az Istennel szembeni ellenszenvé is több már, mint dac.

Új Dunatáj, 1997. szeptember.) Ugyanakkor: „Már maga a fikcionáltság is a képszerűségnek alárendelve jelenik meg költészetében. A költői én szólamán belül megalkotott szerepek, csakúgy, mint a képek önállósodása a belső világ és ezzel összhangban a versvilág elsőbbségét tükrözik, a külvilág tapasztalatát is csak ezen belül, fikcióként teremtik újra.” (Papp Ágnes Klára: SZÉPSÉG ÉS HARMÓNIA HERMENEUTIKÁJA. *Nappali ház*, 1996. 4.) Vagyis amit a költő lelki szükségletnek érez, némi pihenőnek a teher cipelésében, azt az értő utókor olvasó koherens egységnek látja. Melyiküknek van igaza? Természetesen mindkettejüknek. Az előbb idézett szerző számára a nyelv jelentőségének ismerete evidenciaként adott. A költő is tisztában van ezzel, de nem mint olyasmival, ami magától értetődik, hanem mint szinte Isten helyét elfoglaló hatalom és nagyság megrendítő tapasztalatával. Így számol be erről: „Egy magányos cellára vágytam mindig... aminek az ablakából azért látom a világot. [...] Csak együttlélet akartam a transzcendenciával, ami független minden vallásos hittől. [...] [V]árok egy transzcendens élményre, de még sohasem éltem át. Illetve csak akkor, amikor ezt a nyelvet adta nekem. [Kiem. az eredetiben.] [...] Számomra a gonosz Isten maga a Sátán. Ő a világban munkáló transzcendencia. [...] A világ közönye. [...] Ezzel áll szemben a nyelv, amit használunk és én is használok. A nyelv törvényei, a nyelv szépsége. Amivel világot lehet teremteni.” (NYELV ÁLTAL A VILÁG. Balog József interjúja. *Magyar Napló*, 1994. március 18.) De megírta mindezt már régen versekben is: „...csak addig vagyok míg e vers / megírja azt aki e verset írja / e vers tehát nemlétemmel pöröl” (TO BE OR NOT TO BE, a DÖBLING-kötetben jelent meg, 1982-ben íródott); „jó volna lenni még talán de / mit is tegyek ha nem lehet / a szótáradba írj be s néha / lapozz föl engem és leszek” (CSAK A SZAVAK, 1994).

Sokan találgatták, különösen utolsó köte megjelentése, majd tragikus halála idején, hogy minek köszönhető Baka elismertsége, annak ellenére, hogy korszerűtlen, hogy romantikus, hogy „prae” a „postz”-ok korában, hogy primer élményekről számol be, amikor azok szerepe háttérbe szorult, és így tovább. Meggyőződésem, hogy ezek a megközelítések tévesek. Monográfusa sem érti pontosan Baka beállítottóságát, amikor bizonyos kérdések egyértelmű megválaszolásával kísérletezik: „Költészetének apokaliptikus alapvonása a világ kaotikus, »karnevalisztikus« jellegét mint értékvesztést éli meg... szubjektumértelmezése is a késő modern esz-

tétikához áll közelebb: noha a személyiség problematizálásának sokféle jele ütközik ki költészetében (énkettőzés, énsokszorozás, decentralizálás), az én nem oldódik fel teljesen a nyelvjátékban, nem csak körvonalai tapinthatók ki, de belső mélysége is van.” (Nagy Gábor: „...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC”, BAKA ISTVÁN KÖLTÉSZETE, UTÓSZÓ. Debrecen, 2001.) Hát persze. Amikor az ember tapasztalja, hogy a (képzelt vagy „reális”) világban bizonyos dolgok nem ideálisak, ez tragikusan érintheti, ha megvan benne a fogékonyság, az érzékenység a tragédiák iránt. Baka nem „mint értékvesztést éli meg” mindezt, hanem mélységesen le van sítva emiatt. A Terminátortól tudjuk, hogy amikor felvágja a karját, *érezkeli a behatolást. Az ember ilyenkor szenved.* Ez nem korszakolás kérdése, hanem az emberi természeté. Ami pedig a *szubjektumértelmezést* illeti, Dérczy Péter egy mondatban tökéletesen összefoglalta a választ: „A Baka-versek úgy képesek... értéket állítani, hogy ugyanakkor megmutatják ennek lehetetlenségét vagy majdnem lehetetlenségét, képesek összetartani egy személyiséget, miközben tisztán és pontosan szólnak a személyiség korlátairól.” (Dérczy Péter: „...SÍRVA AZ EGÉSZ”. *Pannonhalmi Szemle*, 1995. 3. sz.)

Azt szokták mondani: az emberi minőség mércéje az, hogy kiállja-e a tragédia próbáját. Nincs ez másként a költőkkel sem. Lehangelten olvastam azokat az eszmefuttatásokat, melyek Baka súlyos betegsége idején írott verseit elemezve valamiféle minőségi ugrást, letisztulást, új mélységek megjelenését, nagy szintézist találtak. Felháborító teóriának tartom, hogy akkor lesz valakiből nagy költő, amikor rákos daganat nő a vastagbelében. Én nem látok ilyesféle fordulatot Baka költészetében.¹⁸ Azt látom, hogy Baka, mesterségéhez (hivatásához, küldetéséhez, művészetéhez, ahogy tetszik) híven haláláig rögzítette benyomásait, és gazdagította azokkal a nyelvet: az egyetlen dolgot, amiben feltétel nélküli szeretetet és

igazi nagyságot érzett élete során. Tragikus hangoltsága, jóllehet hol szkepszisben, hol szarkazmusban, hol görcsösségben, hol tompaságban nyilvánult meg, végigkísérte költői pályáján. Életműve eleven és egész, és lankadatlan érdeklődést kelt ma is; példázza ezt az a tonnányi iromány, amit a kortársi recepció és a figyelő utókor termelt költészetéről, annak kapcsán vagy annak ürügyén. És ez így helyes. Fellapozzuk, és ő naponta éli meg *imádot* nyelvében az igazi feltámadást.

Bodor Béla

A HARMADIK SZEM KÖLTÉSZETE

Filip Tamás: *A harmadik szem*
Ráció Kiadó, 2003. 126 oldal, 1600 Ft

A szerző negyedik verseskötete viszonylag gyorsan követte az előzőt, hiszen csak két év telt el azóta. (AMIN MOST UTAZOL. Balassi, 2001. 110.) A Filip-vers lényege és legfőbb értéke változatlan: banálisnak tűnő mindennapi életképekből, a figyelem rendkívül heterogén emlékközöreiből épít sokszínű, de szemléletében egységes világot. Így lesz vers a különböző építkezések momentumaiából, a képregény üresen maradt szövegfelhőjéből, egy Galimberti-vászon eredetiségének vagy hamisságának izgalmából, egy kiállításmegnyitó műsorának részleteiből, a bevásárlóközpont, a gyorsírás, a kamcsatkai vulkán, a korall és a trambulín képzetéből. A lelemény abban áll, hogyan lesznek ezekből a mozzanatokból költemények, hogyan tud „*két puszta kézzel a semmiből is... verset dagasztani*” (VÁZLATFÜZET 5).

„Ott állsz, artisták között / a földalatti strandon,
míg / lassú hullámok locsognak / felejtésre ítélt szavakat. // A fény körkörös úton szállt / alá veled, megcsúfolva a saját / törvényeit. Lent kifestett arcok, / csupa mozdulatlan világszám. // Meztláb állnak, meghajolnak, / vége van minden mutatványnak. / Mintha várnák, hogy megváltja / őket egy új Picaso. // Életük homályba süllyed, / szemükbe zárva úsznak kék halak. / Mind fölfele néznek, mikor / a fősátor rájuk szakad.” (A FŐSÁTOR ALATT.) Elsőre

¹⁸ Az persze elgondolkodtató észrevétel, miszerint „[A] NOVEMBER ANGYALÁHOZ az élettől való búcsúvétel, a katarikus halálélmény után írt versek könyve.” (Bányai János: YORICK, PEHOTNIJ. *Híd*, 1996. január.) Tehát hogy a betegség, agónia, halálközelség éppúgy téma, esetleg forma számára, mint korábban az erdő fényjelenségei vagy a pétervári (leningrádi) költők irodalmisága. Ez ugyanis éppen ellentett irányú ok-sági láncot jelent.

meglehetősen önkényesnek, érthetetlenül távolinak tűnnek a képzettársítások, így a szöveget szétesőnek, erőtlennek érezzük. De alaposabb olvasás után fölismerjük, hogy itt egy korallzátony önmagán túlmutató, megszemélyesített és metaforizált leírásáról van szó, ami a létezés egészére vonatkozik. A vers sokrétű, de logikájában mégis egységes, összetett szóképrendszere öngerjesztő árnyaltsággal és sokhangúsággal modellezi az emberi léthelyzetet. Hasonlóan ötletes és polifon AZ ÁLDOZAT is. „...Itt nincsenek sorstragédiák, / csak mosolygó boldogok. / Templom ez, ahol papnők / mutatják be az áldozatot. / Egy illatot fűsz magadra, / szádba veszel egy falatot, / és iszol rá egy kortyot. / Ez olyan templom, ahol / az áldozat te vagy.” A templomi hangulat metafizikájára történő rájátszást fölülírja a bevásárlóközpont profanitása, ami nem más, mint dekonstruált szakralitás: a szent és a hétköznapi ironikus egymásba csúsztatása.

Különösen az első és a harmadik ciklus jellemzője a hétköznapiságba belelátott katasztrófizmus. Minden apró történet a pusztulás, a működésképtelenség, a végzetes hiba felől szemlél, de belátható, hogy itt színlelt, poétikai célból felnagyított, szemiotizált szorongásról van szó, ami másnak a jele. Ez azért van így, mert a félelem és rezketés – nagyon is reális, érezhető, de megismerhetetlen – ősoka kimondhatatlan. Az életképek titokzatosak, a világ labirintus, mert az információ korszakában – paradox módon – éppen az adatszomog takarja el a valódi tudást, a harmadik szem látásmódját. A beszélgetés fecsegéssé, a kommunikáció önmaga akadályává válik, a nyelv önlebontó folyamatokat generál. „egy valódi műköröm / egy igazi álarc / egy eredeti másolat / egy vasbeton talpfa / egy műanyag üveg / egy színes fehérnemű / egy alumínium ólomkatona / egy fűzfabokor / egy estebéd” (EGY). A szorongás, a szabadságba zártság válik alapélménnyé. A költészet feladata ennek az összetett tapasztalatnak a kifejezése, hogy az ábrázolással fölismerjük, a megértés által tudatosítsuk és érzelmileg elviselhetővé tegyük. „Véresék leszünk tőle, / de legalább egy kis időre / átmelegíti fázó csontjainkat.” (KÖNYÖRTELEN.) Ezt érzékeltetik a cikluscímek: az ostromlott állapotban a vers azért születik, hogy ne féljenek, legyen víz, hal, remény, hogy legyen emlék és megváltás, az, amit soha? nem felejtünk el.

Az első ciklus kiemelkedő darabja A HELY

MEGHATÁROZÁSA. Hatását finom többértelműsége és poétikai-retorikai kidolgozottsága adja: a lendületes anaforás fokozás összetett költői képekkel egészül ki. A körkörös leírás egyre pontosabban rögzíti a helyszínt, hogy ezzel emelje ki hétköznapiságából, létfeledtségéből. Itt a metafora nemcsak névátvitel, hanem létátvitel. Ez az igazán olyan játék, ahol a lét a tét. A vers – kimondatlanul – a harmadik szem definíciója: a zárlat látszólagos ellentéte és az elhallgatás az esztétikai hatás alapja. „...Nem-soká meztelen megyek haza, / vizes fürdőruhám a sziklán / hagyom, de viszem magammal / előhívatlan képeim, / egyetlen kockán mindahányat.” Az előhívatlan kép csak a tudatban létezik, nem kell anyagivá tenni, mert akkor a belső látás lehetősége elvész. A szöveg polifóniája mutatja a jól sikerült Filip-vers összetettségét: egy üdülőhely leírása ismeret- és lételméleti kérdéseket is fölvet. A zárlatban nem egymásra fényképezés történik, hanem a belső látás, a harmadik szem képalkotó képességéről, az imagináriusról van szó.

Filip Tamás komoly költő, tudatosan fordul szembe a „minden elmegy” lazaságával, a tobzódó allúziókkal, a különböző textualítások burjánzásával, de nem azért, mintha nem ismerné el a legjobbak ilyen irányú teljesítményét, hanem mert alkatától és lírai szerepfelfogásától idegennek érzi ezt. Az EST UTÁN és különösen az IRIGYSÉG az irodalmi élet zártságának kritikája: irigylésre méltók a szereplők, mert bennfentesek. De ironizál is rajtuk: önmagukat kergető mutatóványosoknak, könnyed vitorlázóknak látja őket az irodalom vizein. Nem vonja kétségbe a játékoság, a szövegöröm gyönyörének fontosságát, hiszen ő is ügyesen, de nagyon mértéktartóan él ennek eszközeivel. „miközben esendő teste süil / hamuja eszmévé testesül” (ERETNEK). (Lásd még; EXIT, HABVERS, KATA, KIÁLTVÁNY.) Ugyanakkor természetesen nem mond le a világ szövegszerűségének és az írás önreferenciájának értelmezéséről. A FEDŐSOROK és az IMPROMPTU önreflexivitása pontos metaszöveggént ábrázolja az alkotás és az irodalmi folyamat összefüggését. „Ezek csak fedősorok, máz / a forrora hevített edényen, / meg cirádák, ahogy a szándék / és megszokás közti mezsgyén / valami vezet a kezemet.” Ezek a versek, sőt az összes többi is, csak fedősorok, ismétlődéssel létrejövő önhasonló alakzatok végtelen sora. Mintázatuk rendkívül sokszínű, mint a fraktálgeometria és a Mandelbrot-halmaz formái,

de alapjuk közös: az egyetlen metafora, a mindent leíró, rövid szabály. Az lesz a remekmű, ami nagy intenzitással teremti meg az imagináriust, vagyis működteti a harmadik szem látásmódját: a különbözőségek koherens deformációjának jelentéssokszorozó lehetőségét. A cirádák a retorikai tradíció és a szöveg hagyomány, ami az egyedi költői intencióval és leleménnyel együttesen hozza létre a művet. De az egész csak akkor jó, ha a szokatlanúság és az erőteljes tömörség antropológiai érdekeltsgű: „*alatta agyag van, sűrűség, / egymásba préselődött rétegek, / a földmely bontatlan záróányai, / és csomagokban a sorsunk, / az elkallódott útipoggyász*”. Ez Filip Tamás igazi normatív poétikája, amit nehéz megvalósítani – de, mint látjuk, legjobb darabjaiban magas színvonalon sikerült –, mert a nyelv uralhatósága csak részleges. Az alkotás és a befogadás kimenetele bizonytalan, „*mert még nem sejtí / egyikünk sem, hová vezet ez a furcsa / kis vers, milyen szunnyadó, / porlepte tárgyra vetíti fényét / (ha van)*”. (Lásd még: TÖRTÉNET, TALÁN HOGY NE FÉLJENEK, SZŐKÉS, AMIKOR VÉGRE ÁTADJA, KÉPREGÉNY.)

A VALAMI A MÉLYBŐL, a GYORSÍRÁS, az ÜZENET és távolabbról a HOL VOLTAM Petőfi A BÁNAT? EGY NAGY OCEÁN-ját és Babits ŐSZ ÉS TAVASZ KÖZÖTT-jét olvassa újra a motivikus hasonlóság és a parabolajelleg miatt, de ezek sem szándékolt allúziók. Ilyenek – a Borgest és Krúdyt idéző talált versek kivételével, melyek a felsorolás egynemű retorikája miatt eléggé erőtelnek maradnak (NÉGY KÉPZELT ÁLLAT ÉS EGY IGAZI, AZ ÁLMOK KÖNYVÉBŐL, TÉLI ÁLMOK) – alig vannak a kötetben. De az előbbieik jó példák az ösztönös szerzői intertextualitásra, ami valószínűleg csak a szöveg univerzum háttérsugárzásának eredménye (az ÜZENET-ben: „*a mindenség zajja*”), mert az alkotó és az olvasó is át van itatva – tudatos és tudattalan – szövegmaradványokkal. „*a jelek rajta / is látszanak már: egész testét / átjárja, amit följegyez*”. A konkrét esemény, a levegő, a szó vagy az idő-buborék fölmerülése a mélyből, a múltból és a gyorsíró története egyszerre lesz költészet- és létallegóriává az értelmezés egyre táguló implikációjában. Az embervers kiválasztódik, majd a céltelező jelentésért folytatott küzdelemben megfárad, „*elhasznál hasonlat*” lesz, „*és körvonalait vesztítve sávrá omlik össze*” (Babitsnál: „*elomlik és puha sávrá rothad*”, Petőfinél: „*Mire fölhozom, össze is töröm*”), hogy újra visszatérhessen a mélybe, és

befejező írásjel legyen az életmondat végén, ahol „*csak pontnyi hely marad / az utolsó oldalon*”.

Néhány vers fontos gondolati újítása a váltalt értékítélet közvetlen kimondása: a korábbi tisztán esztétikai létszemléletét erkölcsi állásfoglalással egészíti ki. Szép példája ennek a FORRÓSZIGET, amiben egy útépités pokoli fel fordulásának és a fizikai munka gyötrelmességének érzékeltetése után a befejező sor költői kérdése – „*De van-e szó, ami méltó / lehetne erre a sorsra?*” – Camus SZIZÜPHOSZ MÍTOSZÁ-t idézi, ami a szövegközi kapcsolatokon keresztül az értelmezés terébe vonja Pilinszky János válaszáat is. Milyen feleletek adhatók a világ abszurditására? Az ironikus kineveti, a melankolikus tudatosítja és megveti, a misztikus pedig vállalja. Filip Tamásnál mindháromra van példa, de nem egyenlő mértékben. A negyedik ciklus az addig uralkodó melankolikus katasztrófizmust és a ritkább, de jellemző ironikus látásmódot a harmónia felé tolja el. A feszültséget emlékezéssel oldja, erősödik a vallomásosság, új csoportot képeznek az apaversek (CSALÁD, LÁTOGATÁS, APÁM, EGY HATALMAS KÉZ, APÁM A ZSŰRI ELŐTT, SZIKRÁK, MEGINT APA). Megnő az álmok és a képzelet önértelmezésének szerepe, megszaporodnak az ambivalens és különösen a rátaláló Isten-versek és imák. Nem túl sok az ilyen, de éppen gyökeresen eltérő hangütésükkel ugranak ki és válnak a kötet hangsúlyos darabjaivá: „*Itt a szürke gézhalom, / amit letekert magáról. / Megérintem teste negatívját – még hideg. És innen indult / egyszerre annyifelé...*” (AMIT HOZTUNK NEKI.) Az abszurdítás és a pusztulás ellenére, sőt éppen a legmélyebb kétségbeesés miatt van igazi lehetőség a ráismerésre (RAGYOGÁS, DE ÉN, AZ AMI MINDIG, ŐK KETTEN, RE, FELTÁMADÁS, MEGINT). Fontos darab A MEGHÍVOTTAK, itt olvasható a kötet címadó szerkezete, a harmadik szem, aminek segítségével fölismerhető a művészet és az üdvösség párhuzama, egyszerre és egymásban élhető át az ókori és a keresztény kultúra harmóniája, a szépség érzékisége és szakralitása. A motívum fontosságát jelzi, hogy további két versben is előfordul, de teljesen eltérő jelentésben, ami jól érzékelteti az alkotás pozícióját és a költői képzelet működésmódját. Mivel az nem más, mint az imaginárius, a harmadik szem eredménye, így mindkét állítás egyszerre érvényes (MINT A VASREZSELÉKET, VERNISZÁZS).

A kötet legjelentősebb poétikai újítása a

kompozíció átalakítása oly módon, hogy a nyersanyag változatlan, a versek továbbra is többnyire hétköznapi történetmozaikokból építkeznek, de lényegében eltűnik az időszembesítés. Ezt – a szinte mindenütt megtalálható kitett vagy odaérhető – ellentétes kötőszóval kapcsolódó zárlat váltja fel, így a beszédmód veszít az elégikusságból: időszembesítés helyett értékütköztetés áll. A korábbiaktól jelentősen eltérő megoldás miatt a szövegek az időn kívüliség, az örök jelen és néhány esetben az örökkévalóság időtlenségének, az üdvösség értékharmoniójának pozíciója felé mozdulnak el. Az új szerkezet új retorikát von maga után: megnő a hagyományos szóképek szerepe, a metafizikai tartalmak erősödésével a második kötetből visszatér a paradoxon és az oximoron. Megváltozik a vers diagramja, dallamképlete. A felütést – a késleltetést és a pontosítás eszközeként – viszonylag hosszú, általában a vers kétharmadáig vagy akár a zárlatig is tartó körülírás, fokozás, néha anafóris ismétlés követi. Majd bekövetkezik a törés, a szöveg mondattani-retorikai csúcspontja az ellentétes kötőszó kiemelésével. A zárlat paradox módon úgy oldja a retorikai feszültséget, hogy közben erősíti a poétikait: leejti, lefokozza a korábbiakat, így a hatást az építkezés és a rombolás – hol egymást erősítő, hol kioltó – interferenciája adja, fölmutatva és egyben modellezve is a létkérdésre adható válaszokat. A küzdelem ereje az olvasóban tartós, értelmezésre kényszerítő hullámokat gerjeszt.

Simon Ferenc

MESÉLŐ KUTYÁK ALMANACHJA

*Kárpáti Péter: A kivándorló zsebkönyve
Jelenkor, 2004. 340 oldal, 2200 Ft*

Szép, időtlen küllemű keménykötésben adta ki a Jelenkor Kárpáti Péter legújabb drámakötetét. Jól tette, tartós fogyasztási cikket dobott a piacra. Olyat, amit nem fognak a ponyváról szétkapkodni, de hús év múlva ugyanúgy lehet árulni, mint ma – vagy, ki tudja, még tán

jobban is. Ha nem volna ilyen *mélységesen* magyar könyv, azt mondanám, olyan drámagyűjtemény, amelynek széles olvasótábora a világban szétszórt kis létszámú szellemi szabadcsapatokból adódik össze. De – noha színházi gondolatai globális érvényűek – ez a dráma annyira *nyelvében él*, hogy be is szorul a nyelvi határok közé.

Kárpáti drámái nem követnek máshonnan ismert sémákat (ha néha fellelhetők bennük klisék, azokat saját magától veszi át, fejleszti tovább). A belső mozgások nehezen írhatók le a cselekményvezetésre, jelenetekre, karakterekre, jellemfejlődésre vonatkozó bevált kategóriákkal. Ugyanakkor szó sincs valamiféle *izmusos* vagy *poszt-izmusos* képrombólásról. Inkább arról, hogy ezek a művek nem előre meghatározható kereteket-szerkezeteket töltenek ki – öltöztetnek föl. Bármilyen szigorúan (vagy máskor: lazán) szerkesztett darabról legyen is szó, az anyag mintha maga alakítaná *az arra az egy műre* érvényes drámaépítményt.

Kárpáti szabad író, akit nem kötnek megszokások; művei erőtere és áramforrása a játékok. Játékon az önfeledt, mindent kipróbáló, új tájakat felfedező-bebarangoló, szokatlan szituációba helyezkedő, tét nélkül is kockáztató gyerek-felnőtt kalandozásait értem.

A könyvbe kötött hat drámának mindenestre fő közege a játék és a mese. Csak részben tudhatjuk, hogy a tengersonk vendégmötívum honnan és milyen úton érkezett meg Kárpátihoz, melyik miért és hogyan kötött ki egyik vagy másik darabban – de ezzel talán nem is kell törődnünk mindaddig, amíg a fel-és átdolgozás, a továbbmesélés megőrzi koherenciáját.

Jutalomjáték

Hogy kerül egy kisregény, a DÍSZELŐADÁS dráma-kötetbe? Talán úgy, hogy legalább annyira illik hozzá a színházi reflektorok, mint az olvasólámpa fénye. Ezzel is, azzal is nyer és veszít egyszerre – mindkét közegben életképes, és persze más módon kel életre.

Miután a szerző műnemek között nem vándorló, *főállású* drámaíró, avatott olvasói már az első megjelenéskor is (Liget Műhely, 1996) éltek a gyanúperrel, hogy színpadra (is) illő írással van dolguk. A később született TÓTFERI és a PÁJINKÁS JÁNOS elképesztő *képsorai* felől nézve (és persze nem mellékesen: egy elsősor-

gú színházi produkció emlékével gazdagabban) ez már egyáltalán nem hat képtelenségnek. Ez a prózamonológ formájú szöveg sem állítja nagyobb nehézségek elé a színházat és a nézőt, mint amazok, a benne rejlő teátrális mag ugyanakkor nagyon is kifejlődni kívánkozik.

A DÍSZELŐADÁS elbeszélő-főszereplője egy pillanatra sincs egyedül a *színen*. Figyeli az akadémiai hallgatóságot, és segíti számos demonstrátor-aktort, akik közreműködése nélkül történetét elő sem adhatná. Ezeket a szereplőket mind a beszélő teremti maga köré, de aztán az ő *jelenlétük* határozza meg a mondatok irány- és intenzitásváltásait. A középpontban álló hős gondolatainak cikázását a lelkében dülő viharok idézik elő. Ez a szöveg mégsem egyszerű monológ: konfliktusok és visszacsatolások, szándék és megvalósulás dinamikája formálja megjelenítő erejű *drámai* teljességé.

Nincs prózához illő helyszín- vagy személy-leírás, mindenre a főszereplő (tehát egy könyvön belüli személy, nem az író) *beszédébe* rejtett – mintegy a környezetről „visszaverődő” – információkból következtethetünk. A „rendes” drámában a hős(ök) számtalan dolgot nem mond(anak) ki, nem ír(nak) le – fölösleges, hiszen ami látszik, megtörténik, arra a szavak csak visszautalnak, reagálnak. Hasonlóképp van ez a DÍSZELŐADÁS-ban is, csak hogy itt ezek a bizonyos ki nem mondott dolgok *nem látszanak, nem történnék meg* (értsd: ismertetésük, leírásuk hiányzik az írott szövegből).

Vagyis, ha próza, izgalmas és újszerű *nézői* próza: hogy mindenestül felfogjuk, nem elég olvasni, látni-hallani kell. A szövegbe kódolt cselekvések, képek és hangok helyét az olvasó-képzeltölti ki. Vagy éppen – mert ehhez minden feltétel adott – egy színházi produkció. Ez utóbbi esetben viszont a színház konvencióit kell hozzáidomítani-újítani a szokványosnak nem nevezhető drámai alapszöveghez.

A díszelőadás helyszíne és apropója a magyarországi Pasteur-intézet ünnepélyes avatása. Az előadó, a megbomlott elméjű Hőgyes Endre fél életét végigküzdötte ezért az intézert, s most, hogy felvirradt a várva várt nap, ezt a fél életet próbálja belegyömöszölni a rendelkezésére álló szűk időbe.

Annyi minden zsong egyszerre a fejében, olyan sűrűn ömlenek belőle a szavak, hogy a beszéd kényszerű linearitása és a közlés sebességének fizikai határai reménytelen hely-

zetbe hozzák. Mondhatnánk: *összefüggéstelenül* beszél, holott épp ellenkezőleg, abban, amit mond, minden mindennel összefügg – ha más-hol nem, elméje tágas terében –; épp ezért küszködik: nem képes feszesre húzni az elbeszélés fonalát. Összegabalyodnak a gondolatok, egymásra csúsznak a szereplők és a történetek, komoly erőfeszítések árán is nehezen találunk utat annak megfejtéséhez, ami az ő szemszögéből kristálytisza logika.

A kutató-gyógyító örült professzor kínoskatartikus jutalomjátéka ez. Ha úgy tetszik, ma van a premierje, és vastapsra vágyik. *Írja-rendezi és játssza az előadást*: emlékezik – azaz felidéz –, prezentál – azaz megidéz – és demonstrál – vagyis bemutat. *Bemutatja* példaképe, Pasteur munkáját és zsenijét, saját kísérleteit és kínlásait, a gyógyítás és kutatás magyarországi anomáliáit – és még tengersok egyebet, ami beszéd közben eszébe jut. Mindezt gondosan három nagy egységre – felvonásra – osztva. Lázás igyekezettel kreál groteszk multimedias előadást: tárgyakkal és emberekkel játszat tárgyakat, embereket és állatokat: kísérleti eszközöket és alanyokat. A képek és jelek (jelképek) többnyire eleve kétélűek, de legkésőbb a harmadik részre (felvonásra) számos alak- és jelentésváltáson mentek keresztül. Az ábrázoló és az ábrázolandó tárgy (ember) viszonyát állandó szerepcserék (szerepösszevonások) jellemzik – mi ez, ha nem színház? Az agyat egy szivacs, a labdát egy koponya, a koponyát labda, a emberi koponyát farkasé helyettesíti, de bármily új jelentést kapjon valami, az előzőt sem veszíti el. Ahogyan a kísérleti állatot alakító ember is megmarad állattulajdonságú embernek, hogy aztán kísérleti állatnak mutakozzon emberi minőségében is. *Az identitás csapongó változékonysága* (a színpad) hatások egyik legerősebbike. A jelenségek, elvont fogalmak és nyelvi elemek hasonlóan sokszorozó tükörcsarnokba állíttatnak.

Az elbeszélő Hőgyes komplett előadásteret varázsol maga köré, benne szabadon mozgathatók teremtményei: a tárgyak, a bábuk, az emberek, a fogalmak. Ebben az univerzumban egymás mellé utalódhat az élő szervezet felépítése és a tudományos intézet felépítése; a szív „gyomrocsa”, az agy „gyomrocsa”, az intézeti folyosó „gyomrocsa”. Az agyat fertőző vírus is teremtő – halált teremtő – erő lehet, de a történet is lehet ragály, a boldogság fer-

tőzete, veszettsége is úrrá lehet a szereplőn, szűk látókörű politikuskok bornírtsága is fel tűnhet mint kór.

Előadónk egyre széjjelebb terülő elbeszélésében keveri a témákat és a felidézett események szintjeit, de meg-megcsúszik az elbeszélés stílusa, szemlélete is. Tragikus példáit komikus-profán hasonlatokkal világítja meg. Keveri saját mondatait: újra- és újrakeveri őket, mint festő a színeket. És közben folyton-folyvást akcióban van, *cselekszik*. Kísérleteket készít elő, folytat le, mutat be. Ahogyan egy drámában illik: amit mond és amit tesz, nincs mindig szinkronban, sőt. Egy ponton például groteszk-szörnyű fullasztásos-élveboncolásos kísérletet mutat be különös tárgyak-szerkezetek és egy kísérleti állatot szimbolizáló ember részvételével, s miközben koponyát fűrészel és agyat emel ki, tiszteletre méltó elődjéről-mesteréről beszél. Példamutatóan felépített bonyolult hatású jelenet, melynek „csattanója”, hogy a kísérleti állat és annak szivaccsal „propagált” agya a mesterelőddelel és az ő agyával azonosul.

A történet persze nem csak Hőgyes története. Pasteuré is, a Pasteur gyógyította farkas marta oroszoké, a Hőgyes gyógyította farkas marta bosnyákoké, de a farkasoké is, sőt a vírusé is; a megbetegített és meggyógyított állatoké, az elhullott és elhalt áldozatoké (ezeket a hős részben vagy egészen elbeszéli). A politikáé, a politikai kisstílusú és provincializmussal is (ezekre bőven utal), a nagyra törő, de kisebbségi komplexussal küzdő magyarságé, a büszke és frusztrált tudós megroppanásáé (ezekről a beszéd bicsaklásai, a mese kisiklásai tájékoztatnak).

Hőgyes megszemélyesítésekkel és átlényegítésekkel zsúfolt monológja két ponton lép ki radikálisan önmaga rendszeréből. Egy *érvészen* meghalt – és ily módon a további kísérletekhez, végső soron a gyógyításhoz „anyagot” szolgáltató – gyermek lidérces-lírai meséje szóval meg egy ponton. *A levessé változott, a nyúlba költözött* kisfiú monológja katartikus *betétszám*. Benne (is) összegződik az a feszültség, ami a humánus cél és a szörnyű eszközök kettősségében rejlik. A kutató mint mindenható: teremtető-halálteremtő, egész nyúlpopulációk (valamint beteg és gyógyulásra áhító emberek) számára élet és halál ura.

Aztán a kódában különös rövidülésben tűnik föl minden, amikor Hőgyes – anélkül,

hogy monológjától elrugaszzkodni látszanék – egyetlen lezáró mondatban önmaga újdonsült kutyabarátjaként köszön el az olvasó-nézőtől. Minden visszatekeredik önmagába a fikció Möbius-szalagján, hogy utoljára még alaposan elbizonytalanítson, pontosan tudjuk-e, hol vagyunk.

Hogyne tudnánk: a Kárpáti kreálta egyszer érvényes világban, amelyben csakis ennek a világnak a belső törvényei uralkodnak. Azok a nehezen formulázható törvények, amelyeket az ezerfelé tartó bonyolult motívumáramkörök jelzőfényei és az ősellentétek szándékos rövidzárlatszíkrai világosítanak meg.

„Ész, vagy nem ész? Elő! Hadd lássalak”. A mottóul választott Vörösmarty-idézet itt a költői-filozófiai jelentésen túl blaszfém fricskát is rejt: a darabban ugyanis az ész – az agy – konkrétan is elővételik a maga tárgyi-biológiai (illetve: szimbolikus) valójában.

Ha *különb*ben szívesen tekintenék egységes stílusú és szemléletű műnek a DISZELŐADÁS-t, a nyelv hamar eligazít. A mondatok részegítően ódon zamata és a „tudományos precizitás” hitellességet sugall, de józanítóan hatnak a nyilvánvaló nyelvi és gondolati anakronizmusok. Ez a rendkívül szellemes szöveg elsősorban az *élv* szolgája, érzekeinket csiklandozva serkenti gondolkodásunkat. Az elbeszélő Kárpáti jókedve átút a mondatokon. A drámaíró Kárpáti töbözdi a helyzetek sokrétűségében.

A beszéd, a gondolatok mellett a cselekvések tere, a képi világ is csupa szép ellentét és anakronizmus. A kísérletek leírásának hideg és tüéles precizitásával szemben ott áll a groteszk kísérleti eszközök, illetve az azokat szimbolizáló tárgyak tökéletlensége-esetlensége. De ott áll másik ellentétként a kísérleti anyagok szenvedése; a kemény és elvont technikai-tudományos céllal, a rideg eszközzel szemben a lágy és valóságos emberi test (az áldozat). A betegség és a gyógyítás magasztosságával szemben a földön járó ember egészséges hétköznapisága (a bosnyák betegek két oltás között vadul fokhagymáznak, *mellékesen* renoválják a kórházat, és mielőtt gyógyultan hazatérnek, minden „egzotikus” használati tárgyakat elcserélik csakis itt beszerezhető csip-csup értékekre).

Olvasó-nézőtől és színházi nézőtől egyaránt rendkívül intenzív koncentrációt és nagy nyitottságot követelnek a DISZELŐADÁS szüntelen

nézőpontváltásai, a gondolati és nyelvi csuszamlások és átrétegződések. A szöveget paradox módon éppen az teszi drámai materiává, hogy nem a történet dominál benne, hanem a szerteágazó elemek és hatások bonyolult kapcsolatrendszere. Ez a szövevény kincsesbánya a színház számára, amelynek egyidejűségével – hogy megszámlálhatatlan elem azonos pillanatban, együttesen és valóságosan jelenik meg – a legfigyelmesebb olvasás és a legkristálytisztább elemzés sem versenyezhet.

Julika

A TÓTFERI az egyik legszelesebb ívű, legbonyolultabb, legszertelenebb és legmegejtőbb Kárpáti-mű. A legmagasztosabb és legprofánabb. Nem mellesleg: az egyik legmulatságosabb is.

Az ágas-bogas, szívárványos világegyetem-játék két nagy tömbbe sűrűsödik össze. Az első pazarul kibodorított „jöttet helyébe jót várj”-mese, amelyben a megjutalmazott hős a romlott világban talán egyedül épen maradt lélek, egy nincstelen öregasszony (Szögén Asszony), a jutalmazó nem más, mint az álruhás Úr (Atyám Teremtőm), a segédje, a Mennyország kapusa (Szempétör), a végső ajándék pedig egy gyermek. A második tömb gerincét egy időn-téren-dimenziókon átívelő utazás adja: Tótféri *lőhalálában* rohan, hogy le ne kesse saját születését – nem utolsósorban mert rá vár a feladat, hogy megmentse a világot a végső pusztulástól –, de sajnos későn érkezik, anyja – a korábbi öregasszony – helyette egy kislánynak, Julikának ad életet.

Fölvezetés nincs: a jelentéktelennek tűnő, de kozmikus jelentőségű események lavinája a darab első másodpercében elindul. A világszegény asszony mindenáron rá akarja tukmálni utolsó forintját két *énekes holdusra* (akiknek valódi kilétét csak a dráma olvasója tudhatja – a színházi néző az asszonnyal együtt sokáig nem is sejteti), majd – immáron az ő kérésükre – befogadja őket rozoga házába. Csoda csodát követ: szinte semmiből terem bőséges vacsora, a viskóból összkomfortos csodavilla lesz, felszerelve mindennel, mi szem-szájnak-fogyasztói társadalomnak ingere, a padlásra alig fér a sok frissen vágott disznó (akik *mesés* gospelkórust alkotva időnként dalra fakadnak). Előkerül Bogdány, a réges-rég eltűnt férj, az asszony visszafiatalodik egykori sudár önmagává.

Undok, basáskodó férje ellenben disznóvá változik – nyilván az is volt világeletében –, s ezzel a tisztátalan állatok kara héttagúra bővül (ahogy ez mesében illik). S mintha mindez csak azért történt volna, hogy méltó környezet fogadja a világ eljövendő hőseit, Tótfert: az asszony hasa nagyra domborodik, készen áll a szülésre. (Kárpáti drámáiban központi szerepet tölt be az *áldott állapot*, a gyermek, a szülés csodája és kínja.) Csakhogy nem mindegy, milyen égi jelben születik meg a várva várt fiú: a keresztaipai feladatokat vállaló Atyám Teremtőm a bábává avanszált Szempétör keserves könnyörgése ellenére sem szabadítja meg az asszonyt kínjaitól („*majd ha dél felől repül a fecské...*”). Aztán megkondul az éjféli harang.

És ezzel átfordulunk az időtányér másik felére, a valóság túloldalára. Tótféri nyomában süvítő száguldással fúrjuk át az űr végtelenjét, a föld mélyét és a tengereket, a kozmikus csodák és köznapi szörnyek lakta vad szürreális tájakat. Minden óráütés új stáció, és mi összeszoruló gyomorral (meg közben: a nevetéstől rengő hassal) szurkolunk, hogy a világ leendő hőse időben megérkezzen – miután a világ végére akasztott ajtót már megjárta – a világ kezdetére nyíló kis alagúthoz. Utazása kinyitja az értelem és a képzelet kapuit. A világdramma Nagy Szakácsa összegyűrja és szélesre nyújtja a teret és az időt, beletölti az emberiséget, megszőrja a bűnök és elhalt erények számmagjával... és már táru! is az apokaliptisz forró kemencéje. Ha a víz nem tudta felszámolni a történelmet, most a tűzön a sor. Szinte hallani a teremtés órájának ketyegését: lelt a világnak kiszabott idő.

Tótféri éppenséggel az Antikrisztussal vívott tragikomikus viadalban veszíti el versenyfutását az idővel – igaz, hogy ugyanakkor *a huszonnegyedik órában* hatástalanítja a világra szerelt időzített bombát. Hogy aztán tizenharmadik harangszóra érkezzen a Születés helyszínére. Mintha saját *helyetteszülött* testvérenek apját alakítaná a szülőszoba előtt, beküld anyjának egy virágot, és kint az ablak alatt elszív egy cigarettát (*Fecskét*, természetesen), mielőtt eloldalogna a színről. Az újszülöttet (akivel útja során *futólag* már találkozott) meg se nézi. A jól végzett munka fáradt örömeivel szedi a sátorfáját a két égi látogató is, és magára marad a szent család: a jólelkű szegényasszony, mind-

annyiunk csöpp reménysége, Julika és a bol-dog apa: a padlason danászó megperzselt, fél-bevágott sertéstársait végül odahagyó *részeg dísznő*.

Az első rész kényelmes-ráérősen kiszéle-se-dő, érzelmes-humoros; a számtalan anakro-nizmus és millenniumközeli szürreális elem ellenére népmesei hatású világ, amelyben *ven-dég* – túl hatalmas vendég – az álhúhás (a haza-tért amerikai magyarok keverék nyelvét beszélő) égi páros. Nem is igen látunk rá Uram Te-remtóm és Szempétör bohóckettőse látogatá-sának valódi okára, amíg csak el nem kezdődik Szögén Asszon vég nélküli vajúdása.

A második rész magasra szökik, egy merő száguldásban telik egészen az epilógusig. A cél – sőt a kettős cél: a személyes megszületés és a világ megmentése – az első pillanattól tudott. A világléptékű úthoz és feladathoz, az apoka-lipszis réméhez képest éppenséggel parányi-ak a nagy akadályok, nem látszanak emberfe-letti erejűnek (sőt éppenséggel törpék) az aka-dályozók, a világra lépő hősök.

A nagyságrendek efféle *fordítása*, a néző-olvasó romantikus elvárásaival való visszaélés nem ritka a Kárpáti-darabokban, de ilyen tar-talmasan és következetesen talán sehol nem működik.

Mint ahogy az idő föl- és szétbontása is pél-daszerű. A csoda (mese) lényegéhez tartozik, hogy pillanatok alatt alakul át minden, hogy negyven évetek előre-hátra tölthetünk az idő skáláján, vagyis az idő *iránya* sem állandó. Az első rész erre épül. A második rész a koz-moszba tágul, ahol már egyáltalán nincs is egyféleképp értelmezhető idő. A vajúdó földi asszony számára végtelen az a néhány másod-perc, amíg a harang elüti az éjfelet. A *színpa-don* ugyanez egyórányira nyúlik, s ezalatt kel-lene Tótferinek megtennie azt az utat, amely-hez egy szemvillanásnyi sem kevés vagy egy-millió év sem elég. Hősünk mindenestre – és épp csak egy hajszálnyival – lemarad, (a szó több értelmében) *kicsúszik* az időből.

A fantázia, az *alkotás* erejének mitizálása és tréfás demitizálása egyben, amikor az első rész egy pontján – hogy legyen, aki a talpalávalót húzza – a Teremtő-segéd Szempétör cigány-bandát rajzolja a falra. „Muvinpicsör” – mondja, és a zenészek már teszik is a dolgukat. Majd midőn észrevétlenül felszívódnak, megjegyzi: „Letörölte.”

A TÓTFERI szemtelen misztérium: *játék* a szü-letés misztériumával, a teremtés, a megváltás misztériumával. Miközben talán nem más az egész, mint „egyszerű” látomás: egy *hagyomá-nyosan* durva és részeges férjjel megvert asz-szony szülés előtt és közben, delíriumban fur-csa dolgokat képzel. De nézhetjük úgy is, hogy Tótferi útja közös rémálom, amiből fölriad-va azt láthatjuk: minden megy a maga útján, mint eddig – se jobban, se rosszabbul. Nem sok remény van – de egy kicsi talán mégis. Vagy?

Egy hangos képregény

Ha fölütjük a könyvet és olvasni kezdjük, a képregényes című NICK CARTER AVAGY VÉGSŐ LE-SZÁMOLÁS DR. QUARTZCAL olyan, mint egy hang-játék. Jobban mondva hangjáték-paródia, stí-lusgyakorlat. „Rámutatásokkal” teli, csikor-góan nyakatekert és nevetségesen magyarázó mondatok sorjáznak. Mintha itt a szereplők (akiknek felsorolása gyanús módon hiányzik a cím után) „normálisan” nem is tudnának be-szélni. Mondataik tetemes része önmaguk és a többi szereplő külsejének, cselekedeteinek, gesztusainak, szándékainak primer (és pu-fogóan hangzatos) megfogalmazása. Semmit nem bíznak a néző képzeletére és ítélőképés-ségére, semmiféle meglepetést nem okoznak neki, a mondatokon túl nincsenek rejtett mo-tívumok. Kibomlik ugyan valamiféle krimisze-rű történet, és persze ádáz küzdelem zajlik a három szereplő között (tényleg: kik ezek a pa-pírmasé figurák?), de miért kellene, hogy ez érdekeljen bennünket? Hacsak...

Hacsak nem egészen másról van szó. Például arról, hogy a darab három hőse *nem* Mr. Carter, a híres-neves mesterdetektív, *nem* a zse-niális bűnöző-ellenlábás dr. Quartz, és *nem* ez utóbbi rabszolgája-segítője, az érzékeny-érzé-ki szupernő: Zanoni. Hanem? Hanem három fáradt barát, három vizsgára készül egyete-mista, három kisiskolás vagy három (Kárpáti darabjain csiszolódott) színész, aki azt *játssza*, hogy ők Carter, Quartz és Zanoni. Akik számá-ra mindez a *színpadon* sem a valóság, hanem szerep, fantáziagyakorlat, az együttlét (és per-sze: a rejtett küzdelmek) terepe. Akik nem a szerző alkotta stílusjátékot (paródiát) ad-ják elő, hanem a maguk számára kreálnak – hozott anyagból – kis játékvilágot. Ahol nem a történet *a történet*, hanem az, ahogy szerepüket

híven alakítva továbbfűzik, továbbgondolják a közös kalandot, ahogyan szöbirköznek egymással. Mert a véres küzdelem a három *valódi* szereplő közt is dúl, csak a játék-kalandba transzponálva.

Mi is ennek a belső ponyvaregény-történetnek a cselekménye?

Megjelenik a színen Mr. Carter, hogy a zseniális gonosztevő Quartzot letartóztassa (akinek egyetlen gyengéje, hogy hajlamos elunni magát, és mindig újabb ingerre vágyik). De hamarosan kiderül, hogy valójában Quartz csalta őt tőrbe. Szóban és tetteleg is egymásnak feszülnek. Előbb az egyik, majd a másik férfi látszik felülkerekedni a két ősellenség kiegyenlített párharcában.

Aztán megjelenik Zanoni, a Nő, a cél és az eszköz, a hipnotizált hipnotizáló. Fellépése mindent eldönteni látszik. Megigézi a mindenre elszánt detektívet, így aztán az a gonosztevő magatehetetlen bábja lesz: elveszíti emlékezetét és régi énjét. Csakhogy a végkifejlet előtt fordul a kocka: a nő az áldozat pártjára áll, és szembefordul eddigi szövetségesével-rabtartójával.

Zanoni váratlan pálfordulása után „elszabadul a pokol”. Dulakodás kezdődik, majd a három szereplő – immáron egyértelműen levette a krimi-kaland hőseinek álarcát – egymásra licitálva próbál egy új játék-szemletemet kialakítani. Mit játszunk? És azonnal záporoznak a mondatok. A három felnőtt most azt játssza, hogy ők három gyerek, akik fejben-képzeletben alakítanak egy mesét. „Itt egy ház lenne. Én egy parasztasszony lennék...” – használják a gyerekektől jól ismert szereposztó-szerepválasztó formulát. És folytatódik-újrakezdődik a harc: a két hím párbaja a nőstényért. Aztán kurtán-furcsán vége szakad mindennek, a két férfi magára marad. A Nő eltűnik – táncórára ment, Mr. Carter elköszön – várja a mamája vacsorára. És amúgy is: vége a játéknak! Holnaptól csak a biflázásnak élnek: a kötelességnek. Valami nagy szomorúság sugárzik ebből a befejezésből. Mintha a játékosok hirtelen felnőttek volna, mintha a játék során nehezen gyógyuló sebeket osztottak/szerettek volna, mintha most tényleg vége volna valaminek.

A vég – és a mindvégig kétségtelenül meg-lévő komolyabb tét, a rejtett motívumok – ellenére ez a darab mégiscsak elsősorban játék –

ahogy az ezúttal sokértelmű műfaji megjelölés is mondja. Nemcsak a figurák, a drámaíró számára is. Ügyes, kedves, szép, emberi játék – nem is kell, hogy több legyen. A szerepjátékos cselekvés-beszéde, beszéd-cselekvése szemben áll azzal, hogy a színpadon ezeket a tetteket nyilvánvalóan nem viszik végbe (*nem ezeket viszik végbe*), és ebből érdekes feszültségek, egymásra vonatkozások szülelhetnek. Az alap-helyzet azonban – hogy nem stílusparódiát látunk, nem fiktív személyeket, hanem fiktív figurák bőrébe bújt valódi embereket – azonnal (vagy hamar) lelepleződik. Érdekes volna kísérletet tenni a rádiójáték műfajában. Ha ezek a *láttható* mondatok egy csakis akusztikusan megteremtett térben hangzanak el, hosszan fönntartható a hallgatóban a bizonytalanság, jobban és tartósabban egymásra vetül a beidézett képregényvilág és a beidéző valós szereplők világa, talán még bonyolultabb a dráma és a közönség közötti összjáték.

Ámi Lajos, a mesehős

A PÁJINKÁS JÁNOS szellemes darab, élvezet olvasni is, nézni is, de a „nagyobb” műveknél lazább szövetű, szertelenebb, felelőtlenebb szóhancúrozás. Hengegős, fakarddal hadonászós játszótéri parádé. Képtelenségekben fürdőző átváltozós történet, történelmi tündérmese.

Pájinkás János még meg sem született, már tudja, mi kell az emberiségnek. Újszülöttként se éltel, se italt nem fogad el, amíg csak rá nem jönnek, hogy pálinkát kell neki adni. Akkor aztán megiszik egy egész demizsonnal, percek alatt föl nő, és elindul, hogy megváltsa a világot (nem baj, ha Déry hőse, az Őriáscsecsemő is eszünkbe jut róla). „Fölmegy a cárhoz”, kiadja a munkát az uralkodócsaládnak, igét hirdet, nagyjából mindent föl talál, amire majd a huszadik század első felében szükség lesz, aztán eltűnik, mint a kámfor, hogy az ipari után (még jobb: azzal párhuzamosan) a társadalmi forradalmat is kirobbantsa.

Időközben felbukkant a tettere kész Pájinkás ellenpontja, a tohonya, tehetetlen Nemtudomka is, akit anyja nehéz átka – bárki szól hozzá, csak azt felelheti: „*énmentudom, amég a cár onokáját le nem firisztet*” – gyökeresen megváltoztat. Beáll a cárhoz kertésznek, a virágokkal csodát művel, de mert beszélni nem tud, a cár lánya megveti.

A szépséges cárhercegnő, Gizella hiába só-

hajtozik Pájinkás után (mint a francia királyné a JÁNOS VITÉZ-ben), az meg se hallja. Nemtudomka viszont hiába változtatja át a fél világot Gizellának címzett szerelmes üzenetté, önmagát szebbnél szebb fiúvá, állattá, virággá, a lány egyre dühösebben, újra és újra eltaszítja elpusztítja. A kiskertész nagy bánatában véget vet az életének, és ekkor belép a képbe a nevető harmadik – Raszputyinka –, hogy megvigasztalja a cárlánykát.

Pájinkás rádöbben, hogy meg kell védenie Oroszországot a sárkányok azbesztkesztyűs seregétől, amely közeledik, hogy levegye a napot az égről. Mint afféle Bornemissza Gergőbe ojtott Hány János nagy hadicselt eszel ki, és mindenkit csatasorba állít a megvalósításhoz (elsőnek is a cárt fogja árokásásra). Így aztán sikerül megnyerniük a világháborút. Pájinkás sebtiben kihirdeti a forradalmat, kikiáltja a Szovjetuniót, a meglincselt cár árván maradt lányát férjhez adja – jobb híján Raszputyinkához, aki teketória nélkül teljesíti is férfiúi kötelességét, és mindjárt huszonhét éves.

Így aztán a Raszputyinka holtakat fölélesztő furulyaszavára újra előkerül és végül kénytelen-kelletlen megtúrt bánatos-szerelmes Nemtudomka néhány hónap múlva, „megfírviszti a cáronokáját” – és ezzel megszabadul az átoktól.

Pájinkás János pedig találkozik egy vénséges vén asszonnyal, aki már hét éve várja – a világ két sarkáig tárt lábbal –, hogy hősünk belepottyanjon a hálójába. (Ezt a bányát a Nick CARTER szerepjátékosai egyszer már „bejátszották” nekünk.) Vele már nem bír a Világmegváltó, az asszony fölcsippenti, darabokra tépi, porrá zúzza, a port szétszórja a földeken – viszont ezáltal szerencsésen föltaláltatik a műtrágya, minden gazdaságok legnagyobb öröme.

Bájos és fantáziás akronizmusokkal teli, könnyen felismerhető és kevésbé ismerős mesemotívumokból építkező darab, nyilvánvaló és körmönfontabb történelmi (forradalomtörténeti) utalásokkal. Játékos kedvű rendezőknek és színészeknek való. Gondolati bakugrásai, nyelvi bukfenice csábítanak arra, hogy a színház pazar ötletparádával válaszoljon a kihívásra. Ha így tesz, ha nem gyakorol kellő önfegyelmet, talán pórul jár: megvan rá az esély, hogy a szerkezet – amely ezúttal nem olyan bombabiztos – széthull, az előadás összeomlik.

Nincs Kárpáti-mű, amelyben ne kapcsolódna minden részlet száz szállal a többihez, emeljünk ki mégis önkényesen két különösen erős lírai mozzanatot, két figurát. Az egyik Nemtudomka, az odaadóan tűrő és megalázkodó, mindent túlélő szomorú szerelmes, a búsképű bohóc, a proletár Pierrot. Az ő története – és a cárleány körüli „szerelmi bonyodalom” – gyönyörű naiv poézissel, szomorúan tündéri képekben, áttételek és idézőjelek nélkül (de persze nem szentimentálisan) teljeseedik ki.

A másik, aki sok-sok más mellett ezt a történetet is elbeszéli, a nagy mesélő, Ámi Lajos. Kárpáti ezúttal meghívja hősét-elődjét a színpadra, mesélteti, majd beljebb tessékeli, hogy bújjon a figurák bőrébe, legyen saját meséi (most már: közös meséik) szereplője.

Jíde Hers szamara

Se szeri, se száma a szenteknek, csak jól kell körülírni a fogalmat. Nincs haszontalan tudás, csak vaksi ember, aki nem ismeri föl, merre visz az út. És: a tanító ott van, ahol megtalálod magadnak. Valamint: kevés dolog lehet a kávénál fontosabb. Csak néhány A NEGYEDIK KAPU sok hasznos-hasznavehetetlen tanulságából, amit elszalasztunk, ha nem vagyunk képesek élni a darab kínálta ünnepi lehetőséggel: megmártózni a humanizmus sugaraiban, a mesélés és színházi alakoskodás nagy közös rituális lélekfürdőjében.

A klezmerzenében rengeteg hatás ötvöződik eklektikus-életerős örömmuzsikává. Ha van klezmerdarab (most már van), az is ilyen: sokan húzzák egyszerre – ki-ki a maga dialektusának ízeivel dúsítva a közös zenei-színházi anyanyelvet. Történelmi messzemúltból mába nyúló élményanyaggal, a keserű tapasztalatok és a józan ész diktálta székszisre fittyet hányva: derűvel, sok fantáziával.

Ne higgyünk annak, aki arról próbálna meggyőzni, hogy A NEGYEDIK KAPU cselekmény nélküli darab – vagy éppenséggel nem is darab. Ebben a zéttérülő szerkezetű játékban megkétszereződik a cselekmény. A színen egy kis hászid közösség egy (másik) kis hászid közösség – annak is egy kiválasztott központi figurája – útkereséséről-vándorlásáról regél az egyszerű történetmesélés és a megelevenítő szerepjáték váltott eszközeivel. A darab min-

den pillanatában egyszerre kell figyelniük a vándorlás ívét követő, egymásba láncoló – olykor a láncból rakoncátlanul kibújó – mese-szemekre és arra, *ahogy* a mesélők ezeket a meséket megélik, földolgozzák; arra, *ahogy* ez a *közös alkotás* a csoport életére hat. Mindkét cselekményág merő színháziasság, *együttműködésük* burjánzó teatralitást termő drámai mag. Hol látványos, hol szinte észrevétlen, ahogy a „külső körből” a mese belső körébe be-, onnan kiugrálnak a játékosok. És a belső körben a játék újabb intenzív sokrétegűségre csábít, hiszen a történetek többségében a hősök maguk is alakoskodnak, szerepeket öltenek magukra, hogy indítékaikat (múltjukat) elfedjék, céljukat elérjék. (Így például az egyik történetben egy hászid azt játssza, hogy ő Illés próféta, aki azt játssza, hogy köznapi vásárlóként tévedt be a főhős boltjába; egy másik azt, hogy ő gyönyörűséges – és okos! – nő alakjában maga a Sátán.)

Egy zárt közösségi kultúra hitelesen megrajzolt és pontosan idézett motívumai támasztják meg a játékot mindenfelől, a színházi realizmust ugyanakkor a történetek jellege, a figurák ábrázolása, a szereplők szájába adott mondatok stílusa minden lehetséges szinten kizárja. Az egymásra felelő külső, belső és legbelső körökben úgy kell sokféle színű ábrázolási módot alkalmazni, hogy mind beleférjen ugyanabba a *rajzolt*, képzeletmegjelentető színi világba. Ahol a fantázia egyik fő serkentője az egyedi fénytörésű, gazdagon bumfordi humor. És viszont: a fantázia játéka táplálja is ezt a humort.

A NEGYEDIK KAPU „belső körében” felskiccelt fővonal „*Szent Reb Írele*” útja a vele született tehetség és boldogságkészség nyugalmatól a nyughatatlan keresés keservein kiértelt bölcs békességig.

Írelécske szerencsésen körülmetéltetik, háromévesen már az asztal tetején szónokol, és hipp-hopp felnőtt emberként, boldog házasságban él, szegény, de becsületes boltosként látjuk viszont. Am ő nem kisebb célt tűz ki maga elé, mint hogy megtalálja mesterét – kerül, amibe kerül. Sokfelé jár; *mint a mesében*: inasnak szegődik, amíg ki nem tanulja a „szakmát”, aztán továbbáll, hogy új helyen új ismereteket szerezzen, mindig az alapoktól indulva. Először a humor és a nevetés nehéz mesterségét sajátítja el, aztán az evését. Az ön-

magára mért akadályverseny következő – erdei – állomásán az eredendő kísértéssel találkozik – egy *ördögi* csáberejű szűz lány személyében. Aztán olyan mesterhez veti a jó sorsa, akinél semmit nem tanulhat, viszont összeakad egy Jíde Hers nevű fura alakkal, aki onnan kezdve árnyékként követi. Találkozik még Áronnal, a bukkott messiással (rajta bizony kifogott az álruhás Sátán), akitől a hochmeccolás, a vita művészetét sajátítja el. Még egy „közbülső” állomás – Zsise példája azt mutatja, hogy lehet a szegénységben, a szenvedésben, a túrésben is megtalálni a megnyugvást –, aztán eljön az idő: Írele egy aszott kis öregemberben megleli a Mestert. Csakhogy ennek a Slojmelének a lelke ima közben szent gyümölcsbe költözik, amit egy dühös orosz paraszt brutális lapátja szétlapít. Hősünk egyazon pillanatban találta meg és veszítette el, amit keresett.

Ámde Írele eddigre tudtán kívül maga is Mester lett: Jíde Hersé, akit viszont saját számára bálványoz (és nyilván a számára is fölnéznek hűségese bolháí)...

Ez a zanza persze alig mond el valamit a darabról. Nemcsak azért, mert a történetek mindegyike több altörténetté fut szét, vagy mert a magasztos és köznapi jelenségek hierarchiáját izgalmasan fejre állító szemléletet nehéz volna röviden bemutatni; nem is csak azért, mert a profán történetekben megfogalmazódó sok kis – és sokszor igen meglepő – bölcsesség komoly életszemléletté áll össze, amely külön értekezést érdemelne. Hanem legelsősorban azért, mert valójában csak a fent vázolt szintek finom egymásba játszásában virul ki teljes pompájában A NEGYEDIK KAPU jelentése és költészete.

A mese megszállott rabjainak története

Tulajdonképpen az a csoda, hogy nem előbb született meg az ELSŐ ÉJSZAKA AVAGY UTOLSÓ. Most, hogy már a kezünkben van, azt mondjuk: hát persze! Mi sem természetesebb, mint hogy a szenvedélyes mesélő egyszer csak a mesélés szenvedélyéről ír darabot?! Mesékből építkezik a TÓTFERI, belép a maga alkotta mesevilágba Ámi Lajos a PÁJINKÁS-ban. Végül A NEGYEDIK KAPU szereplői a történetek közös megidézésével a közösségi kohéziót, a közösség fennmaradását szolgálják.

Az ELSŐ ÉJSZAKA... ebből a szempontból az

egyik lehetséges végállomás: egészen konkrétan egy ember – Seherezádé – életben maradása a tét. Mindig izgalmasan kell mesélnie, és *mindig* olyan ügyesen félbeszakítania a mesét, hogy ura, a király *meghaljon* a kíváncsiságtól, ha nem hallhatja a folytatást – *másnap*. Minden álló nap ezért a másnapért mesél Seherezádé. Legalábbis eleinte, legalábbis látszólag. Egy-másból nyíló, egymásba csukódó meseszekretereket nyit föl, és soha egyetlen történetet nem fejez be addig, amíg egy – még annál is érdekesebb – másikba bele nem fog. Egyre beljebb hatolunk a mesék sűrűjébe, a rengeteg közepén aztán hosszasan, kényelmesen elidőzünk egy tágas tisztán (ez volna Umáma és Átika soha végig nem mesélt históriája), és mire visszaérünk a kiindulópontra, azt látjuk, hogy a mesélő élete már egyáltalán nem forog veszélyben, viszont a mese közös (megállapodott) életük alapvető szükséglete. Hőseink végzetesen mesefüggők lettek.

De még mielőtt Seherezádé egymásba skatulyázott történetei elkezdődnének, a király – megindokolandó, miért is kell reggelente megölnie éjszakai szeretőjét – hasonló technikával idézi fel maga és öccse megcsalásának emlékét. Nem lehetetlen, hogy éppen ez adja az ötletet a lánynak. Ahogy fekszenek az ágyon, ahelyett, hogy haladéktalanul hozzálátna a szerelmi köteleességteljesítéshez, váratlanul mesélni kezd. Első történetének várhőse (Szarzsák Fátima) hozzá nagyon is hasonló módon, mesével próbálja elodázni elkerülhetetlen halálát. Fátima meséjében aztán egy másik asszony tűnik fel, akitől a férje megszabadulna, aztán még egy, akit megcsúfolt kérője szellemmé változtatott, és palackba zárt. És a kiszabadított, majd a palackba szellemesen visszaszállt szellem ismét csak egy tragikus szerelmi történetre hivatkozik: az Umáma és Átika végzetes szenvedélyére. Csakhogy fogva tartója átlát a szítán. „*Inkább sose tudjam meg, mit tett Umáma Átikával.*” Fátima tudja (?), viszont bolond lenne elárulni. Ezért aztán a király sem hallhatja a „megoldást” Seherezádétól, és valószínűleg mi magunk is úgy szállunk sírba, hogy csak találgathatjuk, mit is tett Umáma Átikával. De hogy ez az információ miért is volna mindannyiunk számára létfontosságú, arról annál több kiderül a darab második felében.

A csodaszép Átika rengeteg pénzért elkelve a bagdadi lánypiacon. A lánynak azonban egyik gazdag, de vén vevő sem kell, csak az a szép ifjú – Umáma –, aki viszont visszautasítja, mert (mások tapasztalataiból okulva) fut a nők elől. A szerelem aztán egészen elemészti a fiút, mégiscsak odakönyörögné magát az időközben férjhez adott Átikához, most viszont már ő nem enged. Végül mégis felkínál egy kis lehetőséget, amivel Umáma – balszerencsés körülmények folytán – nem tud élni, de aztán mégiscsak elszőkik szerelméhez, és... És innen nem tudjuk, mi történik. Rémes. És ami ugyanilyen rémes: Átika – a legterjedelmesebb történet egyik főszereplője – a második felvonásban *meg sem jelenik*.

Umámát számosan segítik-hátráltatják, hogy célját elérje – vagy épp ne érje el. Leginkább egy borbély, aki ugyan nem borotválja meg, viszont minden lehetséges módon feltartóztatja. Az ostoba (vagy fűrfangos) és elviselhetetlenül szószátyár borbély végül összehívja vén barátait, és egymás szavába vágva mesélnék szörnyűbbnél szörnyűbb történeteket az asszonyi álnokságról, a szerelmes férfi kiszolgáltatottságáról és elkerülhetetlen bukásáról. Olyan fölhevülten magyaráznak, hogy észre sem veszik, amikor Umáma eltűnik – és nem kétséges, hová igyekszik.

A kérdés csak az, hogy Umáma szökése a vénektől a szerelem diadala-e vagy az oktondi ember makacssága, aki nem hajlandó levonni a tanulságot az egész emberiség történelme során felgyűlt negatív tapasztalatokból. Vajon a vének kudarcot vallottak-e, vagy fellépésük csak erős próba volt, amelyet Umáma sikerrel kiállt, amikor rájuk fittyet hányva a szívére hallgatott?

Ez a kérdés visszhangzik bennünk, amikor a történet „legmélyéről” egyenest visszaértünk a „legkülső körbe” Seherezádé mesélőágyához. Negyven év telt el, a nő nem csak a halált győzte le, közben életet is adott. (Akkor a király – a szülés pillanata közeledvén – lázasan sürgette a mesélőt: „*Ugye utána folytatod?*”) A férfi közben öreg lett és beteg, nagyon elfáradt, talán már a holnapot sem éri meg. Nem tudni, hogy a mesék szívták-e ki belőle az életet, vagy azok tartották életben. Csodás mesék voltak, de ez már nem öröm, inkább kötelező penzum, szenvedélybetegség – a nyelvi *érzékek*

birodalma. Az évtizedek óta hajtogatott mondat: „reggel levágom a fejed” immáron csak járték. Talán már az sem érdeklí igazán, mi történt Átikával. Mindenesetre Seherezádéhoz bújni jó.

Egyetlen véget nem érő mesélős éjjel-nappal lett az élet, amibe belehalnak. Jó éjszakát.

Egy szigorú könyv

Kárpáti nem realista, nem szürrealista, nem groteszk, nem abszurd szerző – illetve mindenképp van benne egy kevés, de egyik kategóriába sem gyömöszölhető bele. Természetesen ő is „tükröt tart, mintegy...”. Mesélői eszköztára fontos eleme a saját csiszolású, különös optikai tulajdonságokkal megáldott görbítő tükör; *részrehajló* kicsinyítő-nagyító tükör. Az isteneket, félisteneket, hősöket kicsinyíti, a kisembereket nagyítja. Színész méretűvé válik mind, emberszerűvé. Itt mindenki *valaki*, mindenki tanulhat, és mindenkitől lehet tanulni, azonosak az esélyek. A legszebb mesevilágot idézőn győzedelmeskedik a szegénység tisztessége, az álrühös okosság, szépség és terény.

A görbítettükör-optika humorral operál – sokszínű vicctárából egyedül a szolidaritásmentes gúny hiányzik –; profanizál és felemel, felfúj, behorpaszt és kipukkanst. A jelentékeny és jelentéktelen cselekvések, események szokott rendje megváltozik, rendkívüli fontosságúvá magasztosul mondjuk egy bögre kávé (a *kávészás* általában) vagy a dohány, a pálinka. Az egész emberiség sorsa fordul meg rajtuk.

A tükörben a színpadi folyamatok is különösen nyúlnak-zsugorodnak-szakadoznak. Ahol az elemek között logikai kapcsot áhítana a közönség, ugrik egyet a mese. Ahol szívesen továbbhaladnánk, terjengős részletezéssel merül bele látszólag lényegtelen dolgok taglalásába – például egy kísérleti eszköz, egy személy vagy ételsor leírásába, vég nélküli (negatív) alkudozásba. A néző-olvasó a mulatság és a bosszúság határán billeg, olykor azt érzi, a szerző játszik vele: próbálgatja, meddig feszíthető ez a húr. Csakhogy a szószátyárság, a vég nélküli *hochmeccolás*, a kerülő utak beiktatása – a sodró történetmesélés szöveg ellentéte – cselekményfordító szervezőerővé válik, késleltetésdramaturgiává. A késedelem a megváltás, a továbbélés, az érés eszköze, biztosítéka. Az Első Éjszaka... pusztító férfi-nő harcában pél-

dául a hősök egy része csak azért marad életben, mert időhúzással késleltetni tudja a halálát, maga Umáma pedig talán azáltal érik meg a felnőtt szerelemre, hogy a bőbeszédű vénék vég nélkül föltartják. Hátha a Világ is épp attól menekül meg, hogy Tótféri lekési a születést, és helyette Julika jön világra (ami a férfiaknak nem sikerült, az – időn túl, mintegy hosszabbításban – a nőknek még sikerülhet). Hőgyest is az idővel való reménytelen versenyfutás vezet új felismerésre. Ki tudja: a néző agyát is érdekes felfedezésekre serkentheti, ha egy-egy teátrális szuperplán révén kénytelen bizonyos részleteknél hosszan elidőzni, míg mások mintha elsuhanának mellette.

Kárpáti színháza (olvasva is) társas játék. Nem tálcán felkínált késztermék. Nem szolgál megoldásokkal, nem ad könnyen olvasható-játszható partitúrát a kézbe. Nem könnyíti meg egyszerűen követhető történettel, izgalmas-fordulatos cselekménnyel, szélesen áradó érzelmekkel az olvasó, néző, rendező, színész dolgát. A darabok külön dramaturgiájának közös belső szabálya a szabadság: játék, mese, álom asszociációs és bakugráslogikája, amely *igényli* az aktív részvételt. Ez a nyitottság hívogat, de – biztonságos vonatkoztatási pontok híján – el is bántortalanít: hol és hogyan méretik meg az egyéni értelmezés értelme és értéke? És ha a játékosítás saját asszociációi mentén indul el, az ő „javaslata” hogy csatlolhat vissza a szerző gondolatmenetéhez? Aki nem kész vállalni a felfedezőút fáradalmait és kockázatát, akit ismerősebb tájak vonzanak, csalódní kénytelen. De lesz, aki szívesen dolgozik meg a hatásért, szívesen játszik: tudja, a munkával megszerzett *szellemi javak* élvezeti értéke nagyobb.

Kérdés: ha a Kárpáti-darabok lényege a szabadság, ki fegyelmezi Kárpáti Kárpátin kívül? Fikcióban (és színházban) *bármí* lehetséges, de *nem mindegy*, mi történik meg. Mi az a szabály, aminek alapján meghatározhatjuk, mi „fér bele” ebbe a kozmoszba, és mi az, ami oda nem illő? Mi adja a rendszer egyensúlyát, mi tesz mindent a helyére? Talán a szerző szigora ön-magához, a környételen szelektió. A szerkezet és az alkotóelemek erős mágneses vonzása, ami a látszólag kifelé tartó elemeket is a megfelelő bolygópályán tartja – hogy egyetlen mozzanat se legyen a képzelet léha légtornája vagy fundamentum nélkül kifundált, íróasz-

talnál koholt agyszülemény. Vagyis mindennek ellenére ez a féktelen fantáziát és nagy önfejedelmet igénylő szabad dramaturgia rendkívül szigorú...

Kérdés: hogyan varázsolja a színház képmutogató, sokszínű előadás-eseményé a színes szavakat. Hogyan válják a mesélő lelkesedése lélekkel teli előadássá? Hogyan őrizzék meg a színen alakoskodók a maguk világát, hogy minket is be tudjanak vonni a képzelet egyéni mikrovégleteljéből a tágas színpadi végesség és a bicegő egyértelműségek körébe? Hogyan valósuljon meg a perspektívaváltás, az elemek folytonos változása? Hiszen minden átalakul itt, de nem amorf. Polimorf, multimorf inkább, mintha korongon állna az összes figura, és ahogy fordul, változik, de a fordulás minden fázisában *valami*, sosem csak „átmenet” két pont között.

És – bár az érzéki hozzáadott érték a színház lényege – fontos, hogy az előadás ne próbáljon versenyt futni a szöveggel, ne próbáljon rálicitálni a különösségekre, a viccekre, csodákra és képtelenségekre – vagyis hogy organikus és ökonomikus maradjon, ne tolakodjon előre. Úgy működjön, mint Szempétör láthatatlan varázsceruzája, amellyel a TÓTFERI-ben falra rajzolja és megjeleníti a muzikusokat.

Színház ez a könyv önmagában is, ajándék annak is, aki csak olvassa. Egyszemélyes fotel-színház. Az ember forgatja a lapokat, gyönyörűségét leli a szeme *mögött* megelevenedő figurákban és történetekben, s ha véletlenül egy pillanatra elszenderedik, fölébredvén nem tudja pontosan, hogy az elillanó élményemlék a könyv lapjairól vagy az álmaiból vett-e lendületet.

Ujor László



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség
Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Pro Cultura Urbis Közalapítvány
és a Szerencsejáték Rt.
támogatásával jelenik meg



NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG
MINISZTERIUMA



A HOLMI az alábbi könyvesboltokban kapható

Budapesten:

- Atlantisz Könyvsziget, *V*, *Piarista köz 1.*
Cartafilus Kft., *XIII.*, *Visegrádi utca 5/B*
Írók Boltja, *VI.*, *Andrássy út 45.*
Láng Téka, *XIII.*, *Pozsonyi út 5.*
Magyar Rádió – Pagoda, *VIII.*, *Bródy Sándor utca 5–7.*
Magyar Televízió – Aula, *V.*, *Szabadság tér 17.*
Múzeum Könyvesbolt, *V.*, *Múzeum körút 39.*
Múcsarnok, *XIV.*, *Dózsa György út 37.*
ODEON ART VIDEO, *XIII.*, *Hollán Ernő utca 7.*
Osiris Könyvesbolt, *V.*, *Véres Pálné utca 4–6.*
Pont Könyvesbolt, *V.*, *Mérleg utca 6–8.*
Stúdium Könyvesbolt, *V.*, *Váci utca 22.*
Sziget-bolt, *V.*, *Váci utca 76.*
Sziget Rehabilitációs Szövetkezet, *VII.*, *Murányi utca 21.*
Universum, Kossuth Klub, *VIII.*, *Múzeum utca 7.*

Vidéken:

- Corvina Kiadó, Licium Könyvesbolt, *Debrecen, Kálvin tér 2/C*
JATE könyvtár, *Szeged, Petőfi sugárút 30–34.*
Sík Sándor Könyvesbolt, *Szeged, Oskola utca 27.*
Sziget Egyetemi Könyvesbolt, *Debrecen, Egyetem tér 1.*

BRÓDY SÁNDOR-DÍJ

A Bródy Sándor Alapítvány ebben az évben is kiadja
a Bródy Sándor-díjat.

A díjat amaz **első kötetes** magyar nyelvű prózaírók egyike
kapja meg, akinek könyve (novelláskötet vagy regény)

2004-ben jelent meg.

A díj összege 350 000 Ft.

A díjra pályázhat könyvének beküldésével a szerző, és jelölhet
könyvet ugyanilyen módon a kiadó is. A beküldött példányokat
kérésre visszaküldjük.

A Bródy Sándor Alapítvány postacíme:

1024 Budapest, Fillér u. 21. III. em. 4.

További információk: 315-1323

A postára adás határideje: 2005. március 31.