

Borsodi L. László

Márton Áron Főgimnázium Magyar Nyelv és Irodalom Katedra, Csíkszereda

A költői nyelv haláltánca

Baka István Halál-boleró című versciklusáról¹

Papp Ágnes Klárának a szerepversekre és Nagy Gábornak a Baka István költészete korszakolására vonatkozó fogalomhasználatát alapul véve az látható, hogy míg az egyes köteteket tekintve az összegző és új poétikai utakat nyitó Égtájak célkeresztjének az új versei a Farkasok órájával alkotják az újabb, a második pályaszakaszt, a Tájkép fohással című gyűjteményes kötet alapján árnyalva a ciklusokból építkező költészet szakaszolását, úgy vélem, a Halál-boleró és a Tájkép fohással című ciklusok mind a versnyelv, mind a szerepjátszás tekintetében átmenetet képeznek a Döblinggel lezáruló cikluskompozíciók és a Liszt Ferenc éjszakái, a Yorick monológjai, a Farkasok órája és Az Apokalipszis szakácskönyvből című ciklusok között. Előkészítik, poétikailag megalapozzák a szigorú metaforarendszert fellazító, a zaklatottabb, hosszabb lélegzetvételi groteszk-ironikus versnyelvet is, amely majd Baka maszklirájának a megváltozását is jelenti: az egyszeri maszkversek helyett teljes emberi sorsot láttató szerepversciklusok jelennek meg, és felerősödik az apokaliptikus hang (Papp, 1996, 78. o.; Nagy, 2001, 14. o.; Vörös, 1997, 183. o.).

A Halál-boleró és a Tájkép fohással jelzik azt a kettősséget, amely Baka költői pályájának nem látványos, de határozott átalakulását jelenti: egyrészt továbbviszik ennek a költészetnek a halállal való eljegyzettségét, az apokaliptikusra hangolt kultúra terrénumait, ráelve másrészt a nyelv uralmát és a nyelvet mint egyetlen lehetséges, élhető létet jelentő szonettre, valamint arra a groteszk-ironikus, a metaforák rendszerének zártságát fellazító versnyelvre, amely e költészet szerves fejlődésének köszönhetően új poétikai dimenzióban, a fiktív alakokat felsorakoztató, átíró-újrateremtő, ciklusnyi szerepverseket eredményező költői szölamokban teljesedik ki.

A Halál-boleró a kötet korábbi ciklusaihoz hasonlóan címével nemcsak kijelöli a beszédhelyzetet, megteremtve a szerepjáték feltételeit, és ezen feltételek egyikeként a ciklus címadó versével keretbe helyezve a kompozíció egészét, hanem a nyelv – annak képszerű viselkedésével kapcsolatba hozható – önreflexív képességét is aktivizálja, felhívva a figyelmet, hogy a ciklusban a halál elsősorban nem a költői beszéd tárgya, hanem az azt meghatározó minőség, a költői nyelv létmódja. A halál bolerózik, azaz költészetet teremt, át- és újraír, így a címbeli kép a vers- és ciklusszerkezetet, sőt az egész költészetet alkotó cikluskompozíciót is metaforizál(hat)ja. A boleró természete szerint az egymást követő versek, ciklusok egymás variációi, felerősítései, átértelmezései, olyan költészet-történet, amelynek során a korábbi művek – nemcsak a Baka-költészet szövegei, hanem a tágabb értelemben vett (irodalmi, művészeti, történelmi stb.) hagyomány – motívumai, kompozíciós eljárásai, esztétikai minőségei, szerepváltozatai, -szölamai állandóan

visszatérnek úgy, hogy mindig újabb aspektusokkal, értelmezési lehetőségekkel egészülnek ki, gazdagodnak, egyetlen nagy harmóniát, Baka polifonikus költészetét eredményezve.² Ez az esztétikai gazdagság a halál kultúrája révén teremődik, amely maga

Amennyiben a költői nyelv révén válik hozzáférhetővé élet, halál, világ, önértés stb., akkor a haláltánc műfajához köthető Halál-boleróban és általában a haláltánc regiszterében megszólaló Baka-költészetben a kultúra, az irodalom különböző doméniumaiba való alászállás a lét határaival, hiábavalóságával szembesít, ugyanakkor ennek a világnak a szépség megtapasztalását lehetővé tevő képei, szerepjátékai arra hívják fel a figyelmet, hogy az így keletkező vers, kultúra érték, amely az értéktelen vagy a kétségbeejtő felmutatásával azt állítja: az alkotás, a költői nyelv a létmegértés és -felejtés egyetlen lehetséges közege, amely beavathat a létezés titkába; olyan univerzum, amely szembesít a világ természetével. Ez a szembesülés egyszerre létgazdagító, katartikus kaland és a különféle szerepekben artikulálódó fájdalmas pokoljárás egyéni, közösségi és egyetemes viszonylatban. A ciklus költeményei ennek a többszintes útnak a stációi.

is nyelv által teremtett.³ Amennyiben a költői nyelv révén válik hozzáférhetővé élet, halál, világ, önértés stb., akkor a haláltánc műfajához köthető *Halál-boleróban* és általában a haláltánc regiszterében megszólaló Baka-költészetben a kultúra, az irodalom különböző doméniumaiba való alászállás a lét határaival, hiábavalóságával szembesít, ugyanakkor ennek a világnak a szépség megtapasztalását lehetővé tevő képei, szerepjátékai arra hívják fel a figyelmet, hogy az így keletkező vers, kultúra érték, amely az értéktelen vagy a kétségbeejtő felmutatásával azt állítja: az alkotás, a költői nyelv a létmegértés és -felejtés egyetlen lehetséges közege, amely beavathat a létezés titkába; olyan univerzum, amely szembesít a világ természetével. Ez a szembesülés egyszerre létgazdagító, katartikus kaland és a különféle szerepekben artikulálódó fájdalmas pokoljárás egyéni, közösségi és egyetemes viszonylatban. A ciklus költeményei ennek a többszintes útnak a stációi. Műfaji, formai és motivikus sokszínűségük, a szerepváltozatok sokfélesége a Ravel, Chopin, Debussy, Bizet műveire komponált, a variációra mint kompozíciós elvre épülő boleró-ciklus összhangzattanában megteremt a polifónia harmóniáját, miközben a versek a halál felől a létre, a kultúrára, a Baka-poétika, a költői nyelv szépségére engednek rácsodálkozni. Az egyéni, nemzeti és egyetemes létdilemmát megszólaltató költemények különböző beszélőinek szövegei a tematikai egyezésen túl a haláltánc műfajának regiszterében, az apokaliptikus világérzékelésben és az ezt artikuláló költői nyelvben válnak egységessé.

Az apokalipszis nagyszabású látomása a ballada műfaji hagyományához köthető *Tépéscsinálók* című költemény, amely, megnyitva Baka költészetében a démoni világot láttató alkotások új sorozatát, a balladai anyagot líraian formálja. A Munkácsy

Mihály festményének egyidejűségét drámai hatású jelenetsorrá alakító⁴ versbeli eseményekről csak feltételezéseink lehetnek.⁵ A balladai homályt az sejteti, maga a költői nyelv teszi hozzáférhetetlenné a lét értelmét, titok marad, hogy van-e értelme, és ha nincs, miért nincs.

A Kondor-festményeket idéző *Angyalban* a világvégi tájnak már díszletei sincsenek, a civilizáció hulladéka borítja. Az apokalipszis tárgyiaságai a Baka-vers dikciójának a megváltozását is jelentik, a szétdúlt mondatok, töredezett mégis-formák megjelenését (Lator, 2000, 172. o.). Baka költészetének arról a törekvéséről van szó, amely a tárgyias kifejezés felé való fordulásban ragadható meg (Lator, 2000, 171. o.), ami a kifejezőmód tárgyiasá válását jelenti, nem objektív lírát, vagyis a maszkként megképződő beszélő közvetettsége ellenére a szerepjátszó megszólalás keretében fenntartja a lírai közvetlenség látszatát. Ennek fényében az angyal (Baka István angyalairól ld. *Szigeti*, 1998a, 1998b) úgy értelmezhető, mint a „megváltozott alkotásmódban is tovább élő metafora-eszmény allegóriája” (Nagy, 2001, 41. o.), amely a „szétdúlt mondatok” között transzcendens tökéleteséggé a tökéletesnek gondolt nyelv eszményét őrzi. Akár a vers lírai beszélőjeként, akár az alkotó lírai én produktumaként interpretáljuk, nem törekszik arra, hogy az önreflexivitás újabb köreit megnyitva bevonja az erről szóló verset a keresztény mitológiával (csak) metaforizálható tökéletes nyelvképzetbe, sokkal inkább annak tudomásul vételéről van szó, hogy a civilizáció pokol (*Szigeti*, 1998a, 28. o.), és ezt a világról szerzett tapasztalatát a vers anyaga is érzékelteti úgy, hogy Baka nem alkalmazza a központosítást (Nagy, 2001, 43. o.; *Szigeti*, 1998a, 28. o.). Bár a Baka-költészet itt még nem hajlandó lemondani az angyalról, vagyis a metaforikus versbeszédéről, amely az isteni nyelv szellemét őrzi, őrizheti, mégis palindokus jellege, a költői nyelv megváltásra való képtelensége artikulálódik a modernség ellenében, arra utalva, hogy a metaforikus versnyelv ideje elmúlt (tehát Baka költészete „korszerűtlen”!).

Míg az *Angyalban* a földi világ szeméttel, a megváltatlan civilizáció metaforája, amelyben az angyal által megtestesített isteni nyelv, a metaforaeszmény nem jut győzelemre, addig a *Halottak éjében* pusztán az aktivizálódik, ami a költői nyelv számára hozzáférhető: a világ démonikus volta. A vers azt a népi hiedelmet idézi, amely szerint éjfélkor megnyílnak a sírok, a holtak visszatérnek az élők világába („de most a deszkák széteső / tömlőcét elhagyják s birokra / kélnek veled múlt idő”), de visszatérésük nem örömteli, mert a múlt idő ellen harcolva létirigységük halálukra emlékezteti őket, az élőket pedig a természetként metaforizálódó halál a nemléttel szembesíti: „hallgatjuk csontujj verdesi / eső a párás ablakot / s gyűlölködően egymást lesi / egy éjen át élő s halott”. Látszólag ugyan megnyílnak, úgy tűnik, átjárhatóvá válnak a lét határai, az utolsó két sorban időtlenné táguló szituáció állandósága azonban arra utal, hogy viszonylagossá válik, ki élő, ki halott, és a léthatárok – amelyek a nyelv határai is – áthághatatlanok. Marad a nyelvben, a nyelvnek való kiszolgáltatottság, és ami az *Angyalban* előbb sejtelmeszerű, majd nyilvánvaló veszélyérzet, az a *Halottak éjében* egyértelműen artikulálódik: hiába a kísérlet a múlt idő legyőzésére, nincs hír a fentről, csak a földi van, amit ellep a föld alatti, az isteni nyelvet, a révbe érést a költői nyelv démonizálódása feledteti, teljesítménye annak kimondása, hogy az ember, a világ, a nyelv a Sátán uralma alatt él, megváltódása lehetetlen.

Ezt a kozmikus méretű pusztulási folyamatot az egyetlen hasonlatot kitevő *Átutazóként* című vers az egyén sorsára szabottan szólaltatja meg.⁶ Az önmagát utazóként meghatározó én nem azonosul az utas szereppel, hanem hasonlítja magát ahhoz. A hasonlat egyszerű jelzi a lírai énnel a szereppel való azonosulási és attól való elkülönülési vágyát, és azt, hogy saját helyzetét, szerepét a hasonló felől igyekszik megérteni. A szerteágazó hasonló képsora „egy kihűlt váróterem”, a „nagyváros pályaudvarára / került” átutazót körülvéve és az általa nem értett nyüzsgő világ („körülnéz és nem érti mért van itt”), amelyet az átutazó nézőpontjából látunk, miközben nyilvánvaló, hogy az átutazó képében rögzített nézőpont a lírai éné: „Mint aki egy kihűlt váróterem / padján riad fel téli reggelen”. A késleltetett főmondat egyes szám első személyűsége retrospektív olvasatban a hasonló harmadik személyűségét az én önmegértése külsővé tételeként, külső nézőpontból történő önmegértéseként interpretáltatja az olvasóval. Az én helyzete bonyolult,

a vers azt jelzi, hogy a világba vetett személyiség „nem vonul ki, nem menekül versbe, hiszen »átutazóként« van csupán jelen, a semmiből a tétován megnevezett céltalanságba” (Fried, 1999, 50. o.). Léte siralomvölgy, hiszen nincs benne semmilyen konkrét kapaszkodó (Máté-Tóth, 2005, 75. o.), ezért érzi magát a lírai én elveszettnek, helyzetét az okok nem tudásából fakadóan kétségbeejtőnek. Tehetetlenül várja sorsának alakulását, hiszen ha nem ismert számára az ok, akkor a következményekkel sem lehet tisztában, az oksági viszony felszámolódása vagy hiánya pedig létét abszurdá teszi. Megváltatlansága, a megváltás lehetőségéről való hallgatása és ezzel annak tagadása Baka költészete profán apokaliptikus világerzékelésének a következménye (Nagy, 2001, 207. o.). Bár a két vers léthelyzetbeli hasonlósága alapján felmerül annak a lehetősége, hogy Dsida Jenő *Nagycsütörtök* című költeményéhez hasonlóan ebben a versben is profán, 20. századi Krisztus-monológot olvasunk, amely a ciklus többi darabjával együtt a bolero hangszerrelt poétika későmodern költőjének (mint szerepnek) a passiójaként értelmezheti, a költeményben nincsenek egyértelmű útbaigazító jelek a beszélő kilétét illetően. A befejezés („utazhatom tovább”) pedig kizárja a megvált(ód)ás esélyét, a versben való végső nyugalomra lelést, ehelyett a nyelvbe vetettséget állandó átmenetként, kétségbeejtő önmarcangolásként, én és a világ viszonyának állandó újraértelmezéseként, az én újabb és újabb szerepekben történő újradefiniáló gesztusaként határozza meg, ami nem lezárás, nem válaszadás, hanem nyitott kérdés, a további szerepekben való próbálkozás ígérete.

Abból kiindulva, hogy az *Átutazóként* című költeményben a lírai elbeszélő aligha tud rendező elvet felfedezni a létben (Fried, 1999, 50. o.), és a folytatható út a szenvedés útja (Máté-Tóth, 2005, 75. o.), amely – esetleg – a modern költőszerep passiójaként értelmezhető, a *Vörösmarty-töredékek* című költemény úgy fogható fel, mint ennek a szerepnek a megszólaltatása. A Baka-költészetben már létjogosultságot nyert Ady-hagyományhoz köthetően úgy olvasható a *Vörösmarty-töredékek*, mint (Baka-)Ady elátkozott közösségi költőszerepének végítéletet megjelenítő víziója a nemzetről, hazáról. A szerepbeli költő alakját és a közösségi, nemzeti elátkozottság gondolatát ugyanis már az *Átutazóként* című költemény is felveti, amelynek nem a közösségi küldetéstudat az ihletője, hanem az odatartozás megvallása (Domokos, 1996, 32. o.): „küldetés vagy átok / sodorta erre s honnan jött hova / merült miféle múltba otthona”.

A hagyományos szerepversek (Papp, 1996, 78. o.) közül külön csoportot képeznek a Vörösmarty-versek. Ahhoz a verstípushoz tartoznak, amely a magyar líra közösségi kérdéseket megfogalmazó vonulata, tehát olyan költészeteszményt képvisel, amely a közösségi költőszerep létjogosultságát állítja, illetve e szerep lehetőségeit kutatja (Kerék, 1982, 31. o.; a Vörösmarty-szerepről ld. Baka, 2006, 271. o.). A *Vörösmarty-töredékek*nek már a címe jelzi ezt a törekvést. Míg Vörösmarty neve szinekdochészerűen megidézi a magyar reformkort, az 1848–1849-es szabadságharc és a forradalom bukása utáni időszakot, valamint Vörösmarty poétikájának közösségi költőszerepét, amelynek karakterisztikus vonása a nemzet biztatása és a nemzet sorsáért való aggodalom, a „töredékek” utótag befejezetlenséget és befejezhetlenséget fejez ki. A nyelv korlátaira hívja fel a figyelmet, arra, hogy az egész felmutathatóságára nincs lehetőség, a részek, a töredékek viszont (még) olvashatók, amelyekből talán következtetni lehet az egész (nyelvi) eszményére. A cím azt is jelzi, hogy a vers(ek) beszélője különböző megszólalásmódokban megnyilvánuló közösségi költő(szerp), de a címben tetten érhető a szereppel való teljes azonosulás hiánya is, hiszen a töredékeket valaki idézi. Az idéző hagyja megszólalni a Vörösmarty-töredékeket, tehát hallgat, ugyanakkor Vörösmarty poétikájának hangja az övé (is), Vörösmartyként szólal meg, amennyiben szövegbelisége, nyelvléte a hallgatás törődésében, a számozás, az idézés gesztusában és a citátumok egymás mellé olvasásának mikéntjében jelölődik ki. Azonosulás és eltávolítottság ez a vershelyzet megteremtésében, és a textusok idézettségében megragadható idéző maga is nyelvi képződmény, ami későmodern vonás a költeményben. Az evokáció eljárása nemcsak a címben, hanem

a vers egészében megfigyelhető, amely a szöveg(ek) létmódját jelenti, és az interpretáció irányát is meghatározza.

Az 1. rész első szakasza a *Szózat* tizenkettedik szakaszának temetés képét („S a sirt, hol nemzet sülyed el”) idézi meg áttételesen: „A koporsóra föld zuhog / A földre októberi zápor”. A különbség abban van, hogy itt nincs gyászoló közösség. Az indítás tragikuma a végzet, a kilátástalanság szölamát erősíti fel, amit a sírásóval való azonosításban profanizált Úr képe is fokoz („Kocsmájából kitantorog / Az Úr a részeges sírásó”), hiszen a halál léteseményét jelenti. A blaszfémikusan láttatott „részeges” Úr félelmetes, hiszen mivel alapállapota a részegség, a lét, a történelem uraként intézkedései kiszámíthatatlannak mind az egyén, mind a nemzet számára. A második szakaszban tovább szövődik a vers halálmetaforikája. A többes szám első személyű birtokos személyjeles „gödrünk” visszakapcsolható „A koporsóra föld zuhog” és a „sírásó” képéhez, ami jelzi, hogy itt egy közösség, egy nemzet sírjáról van szó, tehát a nemzet halálának a metaforája, s bár a „pezsgőskehely”, amellyel hasonlatot alkot, előhívja az ünnep jelentéskörét, a meg személyesítő „Vak” szó és a „Már megtelt habzó szennyes árral” apokaliptikus vízió meg is szünteti azt, a közösség kilátástalan helyzetére utalva. Az ár összekapcsolható az első strófa zápor és a bibliai vízőzön képével, asszociálva egyben Baka *Szürkület* című versének nyitó képét: „A menny kilép medréből, szennyes árrán / felhők – felpuffadt anglyaltetemek”. A poklot idéző metaforák a nemzet pusztulásának víziójává tágulnak, amely Isten groteszk mulatásának részeként, a részvételen világnak való felmutatásában gondolható el: „S a sirt hol nemzet sülyed el / Köszönti Isten a világra”.

A 2. részben változik a beszédhelyzet, a közösségi költő hangja egyes szám első személyben szólal meg: „Beh mélyre sülyedtem beh mélyre”. A beszédmód a népköltészet, illetve Petőfi helyzetdallainak beszédmódját idézi meg, tehát ez is a szerepjáték része, hiszen a vers nem alanyi módon szólal meg: az idézett Vörösmarty-törédék beszélőjének hangja ez. Az egyes szám első személy nem jelent a szó hagyományos értelmében vett alanyiságot. A „mélyre sülyedtem”, a „Sár minden tagom” metaforákban – utóbbi Vörösmarty *Az emberek* című versének minősítéseit („Ez örült sár, ez istenarcu lény!”) a beszélőre szabva individualizálja – mintha a megtébolyult én hangja hallatszana át a 19. századi versből. A 2. rész lírai énjének egyénitett, egyes szám első személyben idézett sorsában pedig mintha az 1. rész nemzetsorsa ismétlődne meg. A jelen–múlt különbsége az időbeli előrehaladást, a nemzeti, a közösségi lét tragikusabbá válását mondja el, amely az én, a közösségi költő (szerep) alakzatába sűrítve még erőteljesebb dráma. Ennek a drámának az érzelmi töltetét növeli a „mindenem minden” halmozás és „Sár mindenem minden tagom” metaforikus-metonimikus kép, amely *Az élő szobor* című Vörösmarty-költemény lírai énjének kínjait is megidézi: „Szobor vagyok, de fáj minden tagom; / Eremben a vér forró kínja dül”. A beszélő kétségbeesett helyzetében megszólítja Isten. A nemzethez ugyanis nem szólhat úgy, ahogyan az *Az élő szoborban* történik, hiszen a nemzeti közösség pusztulóban van, tehát a közösségi költő szerep érvénytelenné válik: „Oh Isten megtalálsz-e végre / E szortyogó vak csillagon”. Nem az én keresi (az ’én’-be sűrített ’mi’) Istent, hanem fordítva: azt várja, hogy ő keresse meg, és váltsa meg, hiszen helyzete kétségbeesett, bár kérdéses, van-e értelme ennek a fohásznak, ha Isten „részeges sírásó”. A bakásan vörösmarty metaforikus helymegjelölés is kifejezi a lírai én kilátástalanságát: a „szortyogó” melléknévi igenév emberi hangja összekapcsolódik *A vén cigányból* ismert, a bolygót metaforizáló „vak csillag” képével, amely Vörösmarty versében úgy jelenik meg, mint az önmaga vigasztalására való felszólítás része, tehát mintegy kívülről mutat rá a beszélő, itt azonban a közelre mutató névmás azt fejezi ki, hogy a beszélő a nyomorúságban közelről érintett. A második strófában az elállatiasodást kifejező apokaliptikus táj részletei tárulnak fel az Istenhez szóló fohász részeként („hüllőbőrű réteken”; „dülledt hullószem tavak”), és úgy tűnik, nagyobb esélye van annak, hogy az énről meredő világ, a metaforikus „hüllőszem”-ek az énnel kapcsolatba kerülje-

nek, mint annak, hogy az én kapcsolatot létesítsen azzal, akihez fohászkodik. A nemzet, az egyén sorsának irracionális intézőjét „Égi Vak”-nak nevezi, és azt kéri, mentse meg, azaz vakítsa meg, hogy ne lássa a világot, mert akkor legalább számára az megszűnik létezni. A „Vakíts meg engem Égi Vak” sor mintha József Attila *Bukj föl az árból* című verse következő sorainak átírása lenne: „Jessz meg engem, Istenem, / szükségem van a haragodra. / Bukj föl az árból hirtelen, / ne ránts on el a semmi sodra.” A József Attila-i sorok Baka versében a démonikus létezés kifejezőivé válnak: kiábrándultságából adódóan az apokalipszisztól, a semmitől való megmenekülés helyett a semmibe való menekülést kéri a lírai én. A József Attila-vers lírai énje büntetést kér Istentől, ami hite szerint megváltást jelenthetne, itt azonban nemcsak az jelenti a büntetést, hogy az „Égi Vak” nem cselekszik, hanem az is, hogy a beszélő nem tud hinni már egy olyan isteni képességekkel rendelkező erő létezésében (*Máté-Tóth*, 2005, 73. o.), aki őt észrevenné, hisz ha van is, a vég felé tartó világ uralma alatt él ő is. A harmadik szakasz *Az emberek* című költemény utolsó két sorát megfordítva idézi („Nincsen remény nincsen remény / Az emberfaj tudom tudom / Tudom sárkányfogvetemény”), és megtoldja egy közbevetéssel („... tudom tudom / Tudom...”). A „tudom” háromszori megismétlésével a beszélő szavai önnön idézetségükben visszautalnak saját pretextusukra. A módosítás kiemeli a lírai én tudatosságát, belenyugvását, rezignált keserűségét, és a világban benne levőként támasztja alá saját pretextusának általánosító igazságát. Szöveg mutat rá a szövegre, mondván: semmi nincs a nyelven kívül. Az utolsó strófa is a nyelv uralmát jelző önidézés, az első szakasz második sorának („Sár mindenem minden tagom”) variációja („Mindem napom sár mindenem”), amely azt érzékelteti, hogy az én sárkányfogléte állandósul az időben. A „Meglész-e engem Istenem”, a beszélő lemondó kérdése ezért valójában belső monológ, hiszen az „Égi Vak”-hoz egyszerre társul a fehér bot által a vakság és a vakító fény jelentése. A „Fehér bot fényel” ugyanakkor az énhez is tartozhat. Eszerint ő az, akit fehér bottal kellene megtalálnia Istennek. Ez azt is jelenti, hogy a lírai én kérése meghallgatásra talált, és hasonult Urához, de így, a vakság állapotában mindketten meg is szűnnek egymás számára. Törlődik tehát a versből mind az én, mind az Isten.

A 3. rész első szakasza négy kipontozott sor. Ez a szakasz grafikus is megmutatja a töredékjellegét. A szakasznak a szerkezetben betöltött jelentőségén túl a kipontozott résznek a hallgatás artikulálásában van szerepe. Értelmezhető úgy, mint a léte legmélyére jutott lírai én elcsuklásának momentuma, mert nem tudja a sírás miatt továbbmondani a szöveget, ugyanakkor értelmezhető az Isten versből való törlődésének és az Istenhez hasonult én törlődésének grafikus metaforájaként is (a pontsorok mint metaforák). A csend a törlődött énre és Istenre mutat vissza. Úgy is interpretálható ez a szakasz, mint a cím kapcsán értelmezett Vörösmarty-töredékeket idéző én felejtésének a lenyomata, vagy mint a „töredékek” értelmezése kapcsán felvetett nyelvbéli rögzíthetőségnek és/vagy a szerepteremtésnek a kudarca. Ebből a csendből szólal meg a vers utolsó szakasza, amelynek első sora („És bár szemében gyászköny ül”) az „annak ellenére” jelentésű „bár” szóval módosítja a pretextust. A *Szózat*-ban a negatív jövőkép egy lehetőség felvillantása arról, hogy ha el is kell pusztulnia a magyarságnak, az – annak hősi múltja folytán – a világ részvételtjes jelenlétében történik. Baka versében a „bár” szócska a tragikus nemzethalál-víziót groteszkbe fordítja át, amelyben a „gyászköny” megjelenése a megjátszottság része. A vers blaszfémikus befejezése (hiszen a „megkönnyebbül” egyszerre jelent hányást, vizelést vagy szellentést) azt sugallja, a nemzet halála örömmünnp a világ számára, és ez azért következhetett be, mert ő maga a hibás, hogy nem fogadta meg a *Szózat* beszélőjének tanácsát. Ezért lehet a róla szóló versbeszéd szarkasztikus. Az utolsó szakasz temetkezés motívuma a *Szózat*-tal összehasonlítva nem jóslatként, hanem történő folyamatként olvasható, megidézve a groteszk-démoni haláltánc látomását, előreulva a cikluszáró *Halál-boleróra*.

Miután törlődött a vers textusából Isten, akihez az én folyamodott, és aki ezáltal maga is törlődött, a menekülés következményeként lehetetlenné válik az egyes szám első sze-

mélyű versbeszéd, a 'te' megszólítása, tehát lehetetlenné válik a közösség és a közösségi költőszerep nyelvelisége is. Ezért lehet csak töredékekben beszélni róla, vagy még úgy sem. Ezzel magyarázható a záró szakasz személytelensége, amely az első, pontokból álló szakasz csendjét és az 1. rész személytelenül megjelenített apokaliptikus írást tovább és zárja le. Önmaga szerepteremtő gesztusa fölött is ítéletet mond a szöveg, bejelentve a közösségi költőszerep konstruálhatóságának kudarcát. A groteszk vízió így a nyelv pusztulásának látomásaként is olvasható. A dantei pokol egyre mélyebb körei felé tartva, a *Vörösmarty-töredékek*ben a már korábban sajátját tett, a *Fegyverletétel* című ciklus verseiből, a *Háborús téli éjszakából*, a *Trauermarsch*-ből, a *Tépéscsinálókból* vagy más versekből ismert apokaliptikus hagyomány borzalma tárul fel: most már egyre gyakrabban úgy, hogy a nyelv is sérül – töredékessé válik vagy törlődik. Éppen ezért nemcsak a keletkezési tényeivel⁷, hanem nyelvi-stiláris érvekkel, az épülő-építkező szerepjátszó poétika belső logikájával is magyarázható, hogy miért keres Baka István költészete újabb szerepeket, maszkokat a megszólalásra mind a cikluson belül, mind a közösségi-nemzeti tematika újramondására Liszt Ferenc maszkjában.

Miután a *Vörösmarty-töredékek*ben törlődik Isten, és töredékessé válik, illetve helyenként törlődik a nyelv, a *Vezeklés (Agatha Fasset: Bartók amerikai évei című könyve alapján)* című szabadvers egyes szám első személyű lírai története az alcím által kijelölt olvasmányélmény, intertextuális utalás révén bírja szóra a nyelvet, amely a központozás hiánya, a soráthajlások, az egyenetlen hosszúságú, a kis- és nagybetűvel szedett sorok grafikai különbségei folytán továbbviszi az előző költemények nyelvére is vonatkozó töredékes jelleget. Az apokaliptikus hangszerelésű nyelv által teremtett versvilág lírai története így válik a befejezés – a költemény egészét didaktikussá tevő – látomásában a vég felé haladó egyéni és (a Bartókra való utalás révén) az egyéniben a közösségi lét, a kultúra értelmetlenségét is hordozó példázattá. Ebben a (vers)világban az egyén és a közösség üdvössége elszalasztásának utólagos tudatosulása miatti fájdalmat még tetézi a materializálódott Isten-nyomok által helyettesített Isten vissza-visszatérő emléke. Így lesz az egyéni és közösségi lét, tágabb kontextusban a kultúra létmódja a vezeklés. A vezeklő szerepében konstruálódik meg az én a *Caspar Hauserben* és a *Hurok-sonettben* is, amelyekben – miután az előző versek felmondják a romantikus közösségi költőszerep érvényességét – az egyén önmaga felé fordul, a lét, vagyis későmodern értelemben a nyelv határait méri fel, hiszen a nyelv az én létmódja.

A *Caspar Hauser* című költemény a számvetés-összegzés költői gesztusa mellett a *Vezeklés* című vers léthelyzetét is továbbviszi⁸, különböző mitológikus hagyományok száműzetés motívumát parafrázálva (Nagy, 2001, 101. o.): „Én nem tudom ki küldött e világba / a tömlőc jó volt vaknak lenni jó / most bámulok a menny hideg falára / túl messzi túl kék és túl szétfolyó”. Northrop Frye szerint a mozgásszabadság legdurvább megsértése a börtön⁹, amely Bakánál ironikusan a létezés elviselhetőségét jelenti a világba vetettséggel szemben (Fried, 1999, 57. o.). Az egyes szám első személyben beszélő Caspar Hauser perspektívaszűkítő szövegében a világ nem csupán a száműzetés, hanem a kozmikus magányosság színhelye is, a világdrámáé, amelyben nincs lehetőség a cselekvésre, a sors irányítására (Fried, 1999, 54–55. o.): „én nem tudom ki száműzött e földre / [...] // én nem tudom mivégre / az alkony-dráma és a virradat / komédiája minden napja éje / e létnek”. S bár a versbeli Caspar Hauser számára nincs megváltás, a száműzetéséből nincs visszatérés („én nem tudom ki volt ki engemet / kiragadott a semmiből a jóból / hogy árnyak közt mulandó árny legyek”) az ironikusan értett édeni létállapotba, a tömlőcbe, a vers beszélőjének szerepét kijelölő „én nem tudom” szakaszonkénti megismétlése arra utal, hogy nincs szó passzivitásról. A lírai én „rádöbbenése a lét könyörtelen törvényére, a változatlanúságra és változtathatatlanúságra valóban nem tekinthető egyértelműen vereségnek: a sorsnélküliség fölismérése annak átlépése, ennek következtében a szüntelen ismétlődő jelenségek, a kozmikus idő

rideg körforgása legalább a saját sorsától való elhatárolódást eredményezik” (Fried, 1999, 55. o.).

Caspar Hauser árnylétével rokon a *Hurok-sonett* beszélőjének helyzete is. Létbe vetettsége nyelvbe veszttség („Erdő vagyok – eltévedek magamban”), labirintuslét, akárcsak a *Post aetatem vestram*ban vagy a *Thészeuszban* (Nagy, 2001, 79. o.). Nem véletlen, hogy a töredezettség, a nyelv apokaliptikus természetének ellensúlyozásaképpen Baka István költészetének ezen a pontján talál rá a nyelvbe zártsgot mutató, ugyanakkor a nyelvet mint az egyetlen élhető létet jelentő műformára, a sonettre (Szigeti, 1996, 109. o.). A *Hurok-sonett* kevésbé emlékeztet a szokott sonettformára, inkább a sonettesse formahagyományához igazodik (strófaszerkezete 3–3–4–4 vagy mint Bakánál: 4–3–3–4): „a két kvartett fogja közre a két tercettet [...], ráadásul Baka a tercettet is szétdarabolja: kétsoros és egysoros szegmentumokra bontja őket. A verscím tehát [...] költői magatartásra sugalló szerepre utal: a létbezártság élményére, amelynek [...] önkörét hangsúlyozza erőteljesen a tercetteknek a kvartettekbe szorítottsága.” (Szigeti, 1996, 110. o.) Amennyiben az intertextuális utalásként felfogható, Dante *Isteni színjátékából* ismert erdő motívuma mint a lét labirintusa nyelvi képződmény, amellyel az én azonosítja magát („Erdő vagyok”), akkor a vers a hurokként viselkedő nyelv megnyilvánulása,¹⁰ amely labirintusként teremt a káoszból a rendet, az isteni nyelv eszményét, hogy fenntarthassa az én nyelvben, kultúrában való bolyongását, hiszen ez a feltétele a vers (önreflexióként a *Hurok-sonett* című költemény), a kultúra meglétének még akkor is, ha csak önmaga labirintuslétét, démonikus karakterét képes felmutatni.

A tökéletes költői-isteni nyelv eszményéért folytatott küzdelem, ennek a küzdelemnek a kudarcáról számot adó, ezért a kultúrát olykor apokaliptikus víziókban láttató műves költemények összegződése a zenei ihletésű *Halál-boleró*. Aktivizálva a nyelv önreflexív képességét, a *Tépéscsinálók* és a *Vörösmarty-töredékek* című versek képi világának előzménye után¹¹ azt mutatja meg, hogy a halál a költői nyelvet meghatározó minőség, és eljut addig a pontig, hogy a költői nyelv mint matéria a képek formálódását, formavilágát meghatározó verszene által váljék a kísértetiesség hordozójává. A *Halál boleró*-jának hangja félelmetes, de bódító lehet, ha eljuthatna a szerepbeli költő a *Hurok-sonett* labirintusából a nyelven túlba, egyesülve az istenivel, a határtalannal.

A cím egy középkori műfajra utal, a *dance macabre* hagyományára, de nem szokott formáját követve, ugyanis ez a haláltánc boleró, a vers szerkezet és metrikai felépítés tekintetében a boleró stílusát követi.¹² A Beethovent, Chopint, Ravelt vagy Moszkovskit megihlető boleró műfajának tárgya a haláltánc középkori hiedelemvilága, amely szerint éjjelkor a holtak kilépnek a sírjukból, és hajnalig táncolnak. Így a vers tárgyát tekintve nemcsak a halálról, hanem a haláltáncról is szól, tehát a nyelvben megragadható hagyományról. Ezáltal a mű egyszerre köthető a boleróhoz (pl. Ravel: *Boleró*), a haláltánc műfajához,¹³ a haláltáncához közeli vámpírtörténetekhez (pl. Baka István: *A kisfiú és a vámpírok*, Roman Polański: *Vámpírok bálja*) és Mihail A. Bulgakov *A Mester és Margaritájából* a Sátán báljához. A mű megidézi Liszt-műveket is, előreutalva a Liszt Ferenc-ciklus verseire: *Mefisztó-keringő*, *Haláltánc*, *Csárdás macabre*, *Funérailles* stb. A versnek a haláltánc, a boleró műfajához köthető intertextuális játéktere és a költemény önreflexivitása arra hívja fel a figyelmet, hogy ennek a versnek a hagyományhoz való viszonya összetettségében értelmezendő, vagyis azt gondolom, a vers képi világára, lírai történéseire vonatkozó reflexión túl (Szigeti, 2005, 86. o.) a költői nyelv működésére kell figyelniünk. Az ismétlődéseken, variációkon és fokozáson át hömpölygő démonikus folyamat ugyanis azt a nyelvi történést metaforizálja, amely a költői nyelv működésének mikéntjére, a hagyományhoz való viszonyára enged rálátni. A boleróként metaforizált költői nyelv haláltáncát járja, vagyis arra törekszik, hogy leszámoljon minden ráakódással, a hagyományhoz való viszonyulásból létrejövő tragikummal, iróniával, groteszkkal, hogy végül a verszene egyre tébolyítóbb mámorában eljusson a nyelven

túlba, amely lehet a nyelv utáni isteni, harmonikus állapot és/vagy egy új költői nyelv felfedezésének fenséges pillanata. Az utolsó szakaszban azonban ez az ígélet beteljesületlen marad, elhallgat a Halál által írt vers, és marad büntetesként-bűnhődésként a szó („Száll a pimasz szó. / Újra hazudja a létet.”), amely az elérhetetlen isteni nyelvet létezőnek, a nyelv labirintusába való vetettséget hazugságnak minősíti, egyben a pokoljárás újabb dimenzióinak megismerésére kárhóztatva, vagyis újabb szerepek felé csalogatva az ént. A vers palinodikus jellegű befejezése azt is előrevetíti, hogy (Bakánál) a költői nyelv végzete a hazugságlét, amely a szerepekben való létesülés révén továbbra is éppen azt fogja elfedni, ami felé törekszik: az isteni nyelvet. Ebben az összefüggésben a *Halál-boleró* egyrészt úgy értelmezhető, mint a költői szó kudarca, az eddig megalkotott és az ezután létrejövő szerepversek miatti büntudat és bűnbánat, másrészt felkészülést jelent a további költői tevékenységre mint hiábavaló küzdelemre (*Szigeti*, 2005, 88. o.). Így lesz a vers, a költészet a teremtés értelmének a tagadása (*Szigeti*, 2005, 93. o.), ami paradox módon igent mond a költészetre, a további versekre, szerepekre, és ez mégiscsak a Baka-poétikának a költői szó erejébe vetett hitéről tanúskodik.

Irodalomjegyzék

- Baán Tibor (1991): Szerepválaszok. Baka István: Égtájak célkeresztjén. *Új Írás*, április. 115–121.
- Baka István (2006): „Fehér és barna szárnyak”. Beszélgetőtárs: Gacsályi József. In: *Baka István művei. Publicisztikák, beszélgetések*. Tiszatáj Könyvek, Szeged. 266–280.
- Domokos Mátyás (1996): Emlékek célkeresztjén. *Tiszatáj*, 9. sz. 26–39.
- Fried István (1999): Árnyak közt mulandó árny. Baka István verse Caspar Hauserről. In: uő: *Árnyak közt mulandó árny. Tanulmányok Baka István lírájáról*. Tiszatáj Könyvek, Szeged. 42–62.
- Kerék Imre (1982): Kétely és hit között. Baka István: Tűzbe vetett evangélium. *Napjaink*, 1. sz. 31.
- Lator László (2000): Baka István égtájai. Baka István: Égtájak célkeresztjén. In: Füzi László (szerk.): *Búcsú barátaitól. Baka István emlékezete*. Nap Kiadó, h. n. 166–174.
- Máté-Tóth András (2005): Baka Istene. Tisztelgő tanulmány halálának 10. évfordulójára. *Tiszatáj*, 9. sz. 68–78.
- Nagy Gábor (2001): „... legyek versedben asszonánc”. *Baka István költészete*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Nagy Gábor (2004): A nemzeti közösség sorsértelmezése Baka István költészetében. *Forrás*, 12. sz. 53–79.
- Papp Ágnes Klára (1996): Szépség és harmonia hermeneutikája. Baka István Tájkép fohással című kötetéről. *Nappali Ház*, 4. sz. 75–79.
- Szigeti Lajos Sándor (1996): „Metaforákkal tele, megjelenik a líra szelleme”. A palackba zárt szonett szabadulása. *Tiszatáj*, 9. sz. 107–114.
- Szigeti Lajos Sándor (1998 a): „Ishonyú mindegyik angyal”(?). (A civilizáció poklából a belső végtelenségbe). *Új Dunatáj*, június. 24–40.
- Szigeti Lajos Sándor (1998 b): (De)formáció és (de)mitologizáció. Baka István angyalainak tündöklése (és bukása?). *Tiszatáj*, 7. sz. 71–92.
- Szigeti Lajos Sándor (2005): *Dance macabre*. In: Uő: *Verssor(s)ok*. Széphalom Könyvműhely, Budapest. 82–102.
- Szöke Katalin (2000): A költő és a műfordító szerepcseréje. Baka István költészetének orosz kulturális kódja. In: Füzi László (szerk.): *Búcsú barátaitól. Baka István emlékezete*. Nap Kiadó, h. n. 110–121.
- Valastyán Tamás (2006): *Apokrif alázattal és vakmerőséggel*. In: Bombitz Attila (szerk.): *Égtájak célkeresztjén*. *Tanulmányok Baka István műveiről*. Tiszatáj Könyvek, Szeged. 99–111.
- Vörös István (1997): Baka István: Tájkép fohással. *Kritika*, 1. sz. 42–43.

Jegyzetek

¹ A tanulmány Baka István *Tájkép fohásszal* (Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996) című gyűjteményes kötete mint a szerzői kanonizációs gesztus révén az életművet lezártnak és véglegesnek felmutató, újraértett költői testamentum recepciósztétikai alapú interpretációjának egy részlete.

² Baka István költészetének átíró, a hagyományt újraértelmező karakteréről és annak értelmezhetőségéről ld. *Fried*, 1999, 43–44. o.

³ „A költői nyelv tágas »élet-elvű« szóöbleibe igenis beszivároghat a halál kétségbeesésének jalkiáltása. [...] A poétikai megnevezéseknek a »közös lét« számára vizionált és fikcionált szóképeit árnyalhatja a hallgatás, a csend egyénekre szabott, váratlanul az emberre ráomló hatalma. És gyönyörű alakzatokat rajzolhatnak ki.” (*Valastyán*, 2006, 103. o.)

⁴ Baka úgy alakítja drámai jelenetsorrá a Munkácsy-kép jelenetét, hogy strófiánként visszatér az indító képhez, „hogymagból a képből bontsa ki a »hollófehér, alkonybarna« vérpiros színekben megelevenedő látomást, mely az idő múlásának megérzéskítésével [...] fokozza a drámaiságot” (*Baán*, 1991, 119. o.).

⁵ „Háború lehet, hiszen »ki a fiát siratja, ki a férjét«. A vers ismétlésekkel halad előre, egyre fokozva a feszültséget és a várákozást. A balladai sejtetés és a baljóslatúság révén a démonikus alkotások közé tartozik a vers”, és a halál „világnyi méretűvé” tágul (*Nagy*, 2001, 98. o.): „a bokrok bordáit szél kardlapozza / és fölfröccsen az Isten ősz ölébe / a férfiak a föld fekete vére”.

⁶ A vers első harminchat sora a kifejtett, felsorolás-sokból, ismétlésekből álló, a hasonlítással együtt egy többszörösen összetett mondatot kitevő hasonló, az utolsó hat sor pedig a hasonlított.

⁷ Nagy Gábor (2001, 151. o.) csak a keletkezés felől, tehát nem eléggé körültekintően magyarázza ezt a kérdést.

⁸ „Baka István a maga költészetének figurái mellé iktatja be Caspar Hausert, méghozzá olymódon, hogy a Hauser-»legendárium« historikumában válogatva, mellőzi a történetnek mindazon elemeit, amelyek nem a semmiből a semmi felé tartó »utazást« tematizálják, eszerint nem látszik tudomást venni azokról a változatokról (így Georg Trakléről vagy éppen Juhász Gyuláról), amelyek nem a világba vetettség értelmetlenségét, szinte abszurditását gondolják újra.” (*Fried*, 1999, 51. o.) A továbbiakban Fried azokat az előszövegeket veszi szemügyre, amelyekre utalhat a Baka-vers: Verlaine: *Gaspard Hauser chante* (*Caspar Hauser dalol*, Szabó Lőrinc ford.); Jacob Wassermann: *Caspar Hauser*.

⁹ Northrop Frye (*Az Ige hatalma*. Európa, Bp., 1997, 234. o., idézi: *Nagy*, 2001, 101–102. o.) az elsődleges emberi érdekek négy csoportját különíti el. A negyedik csoportba tartoznak a szabad mozgás érdekei.

¹⁰ Szöke Katalin (2000, 118. o.) *A költő és a műfordító szerepcseréjében* mutat rá, hogy a versben Tarkovszkij költészetének hatása is működik.

¹¹ Képi megformáltság és kompozíció tekintetében a *Halál-boleró* rokonságot mutat a *Trauermarsch*-sal és a *Mefisztó-kerिंगővel* is, a Baka által is fordított C. M. Bellman dalainak hatására a Yorick-ciklus előzményének is tekinthető (vö. *Nagy*, 2004, 64–65. o.).

¹² Szigeti Lajos Sándor (2005) *Dance macabre* című tanulmányában elemzi a vers intertextuális játékerét, stílusbeli, szerkezeti, zenei, verstani összefüggéseit.

¹³ Szigeti Lajos Sándor (2005, 85., 89–90. o.) számos irodalmi és nem irodalmi példát sorol fel a haláltánc műfajára.