



SZŐKE KATALIN

Baka István „oroszverse”

SZTYEPAN PEHOTNIJ TESTAMENTUMA

„Valóban olyan voltál
mint egy:
oroszvers. Magad fordítottad.
Le.”

(Tolnai Ottó: In memoriam Baka István)

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

A névadás: saját és idegen

A Sztyepan Pehotnij „orosz név” Baka István nevének kissé félresikeredett orosz fordítása. A *baka* szó jelentése oroszul: ’pehotnyinc’; a ’pehotnij’ pedig melléknév – magyarul: *gyalog*-, *gyalogos*, amely olyan összetételekben használatos, mint például a *gyalopezred* (’pehotnij polk’). Ha az orosz névképzés szabályainak megfelelően adott volna Baka lírai hősének nevet, úgy a *Pehotyinszkij* lett volna talán a leginkább megfelelő változat. Mindez persze nem igazán érinti a versek lényegét, ám a fikció egésze szempontjából nagyon is lényeges ez a kérdés. Baka számára a névadásnál az volt a fontos, hogy az *idegen név* egyben a sajátja is legyen, tehát legyen orosz, de hangozzék kissé idegenül, vagyis egy olyan oroszul tudó külföldi szájából, akinek megbocsátható az orosz névadás szabályai elleni vétés. Ily módon a hibás, hevenyészett fordítás is része a ciklus egészét szervező idegen-saját antinómiájának. Hasonló a helyzet a verscímekekkel. Az orosz alcímekben is található néhány kisebb-nagyobb hiba, „idegen akcentus” (pl.: „Az alászállás a moszkvai metróba” nem „Sznyiszhozsgyenyije v moszkovszkoje metro”, hanem helyesen, ahogy Jurij Guszev „lefordította”: „Szpuszkajasz’ v moszkovszkoje metro”. A verscímekek egy része „saját” (a ciklus első részét például korábbi verseiből állította össze), míg más részük „idegen”, melyeket az orosz (és ukrán) irodalomból vett át (pl. az *Almatlanság* és *Szentpéterváron újra* – Mandelstam, *A tengerhez*, *Téli út* – Puskin, *Testamentum* – Sevcsenko). A magyar cím alatti orosz verscímekek

elve az olvasó megtévesztésére szolgálnak, miután olyan látszatot keltenek, mintha fordítást olvasnánk; vagyis Sztjepan Pehotnij idegen költő, a versek „oroszversek”, melyeket itt és most olvashatunk először magyarul. Különben a későbbiekben az Arszenyij Tarkovszkij emlékének szentelt *Orosz szonettek* (1994) című verse lábjegyzetében maga Baka ad kulcsot a Sztjepan Pehotnij-ciklus világához. Miután közli, hogy Tarkovszkij 1989-ben meghalt, a következőket írja: „ezek a versek csak fordításban léteznek”. Vagyis Tolnai Ottót parafrazálva, „magát fordította le”. Lényegében a Baka által megírt, lefordított és megélt „oroszversben” az idegen és saját között már nincs határ, a „fordításhoz” nem szükséges eredeti szöveg, a két kultúra szervesen egymásra épül, és ahogy a fordító szinte bekebelezi az idegen szöveget, úgy szívja magába „idegen” szöveg a fordító „eredeti” alkotásait.

Első füzet. Az orosz „kozmosz”

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

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

Az Első füzet mind az öt verse tehát „éjszakai” vers, melyekben a hold és a csillagok képei az uralkodóak. Belőlük három életkép (*Raszkolnyikov éjszakai*, *Kutya*, *Hodaszevics Párizsban*), kettő pedig filmszerű (*Andrej Tarkovszkij* filmjei képi világára erőteljesen emlékeztető), apokaliptikus „tájkép”. Érdekes, hogy a *Kutya* című vers is, melyben nincsen néven nevezve egyetlen orosz reália sem, csupán a cím utal Jeszenyin költeményére, éppen az éjszaka, a hold és a csillagok motívumaival kapcsolódik szervesen a füzet többi verséhez, sőt mintegy realizálja az előző vers, a *Raszkolnyikov éjszakai* egyik metaforáját, melyben az éjszaka és a csillagok egy láncon tartott kutya képét idézik fel: „*Az éjszaka, csillagait / Vonzolva, mintha láncra volna, / Előbotorkál...*”

A *Rahmanyinov zongorájában* viszont már Baka költészetének központi motívuma, a kitaszítotttság, száműzetés szervezi az apokaliptikus tájképet. Vörösmarty: *Elő-*

szó című verséből közismert „*bó és balál*” képei, az alliterációt, és vele együtt magasztosságukat elvesztve „*bó és üszökké*” transzformálódnak: a kihalt, apokaliptikus „orosz” tájban, a tűz és fagy kataklizmájától sújtottan, akár egy fekete-fehér filmben („*Sötét a menny, fehér a sík / Mindegy fehér vagy bolsevik*”) játssza el Rahmanyinov zongoráján az orosz kultúra „történelem utáni” létét, kiüresedését: „*Megfagy megég az ujjad és / Elvérzik közben Puskin is...*” A szintén Rahmanyinov emlékének szentelt *Prelüd* a kihalt és néma vágányokon álló vonatokkal a balti szélben a végidők Oroszországát sejteti, ahol az átélt borzalmak után egyszerűen megszakad a történelem, megszűnik minden elevenség és mozgás, marad a stagnálás, hiszen „*Idő többé nem leszen*”. Végül a füzet utolsó versében, a Hodaszevics Párizsban ábrázolódik a kiüresedett „orosz” kozmosznak megfelelő lelkiállapot: a *szorongás*. Ez a vers egyfelől „lefordítja” a Baka által magyarra átültetett Hodaszevics: *Nézem – lenézem a világot* című versének egyes képeit, másfelől megelőlegezi olyan, későbbi saját verseit, mint *Az Apokalipszis szakácskönyvéből* és *A Jelenések könyvéből*. Az égbolt ebben a versben már „*kátrányszínű s klozett-szagú*”, tehát megtörtént az „alászállás”, a század betöltötte hivatását („*Csukd be a század ablakát! Elég volt!*”). Noha az Első füzetben a lírai én, vagyis a maszk, Sztjepan Pehotnij még közvetlenül nem szólal meg, viszont az „oroszvers” már elkezd működését, megteremti azt a kozmoszt, melybe a Második füzetben már beléphet az „ismeretlen orosz költő”. Kialakul egy olyan versvilág, amely az orosz paradigmát egy általános (saját és idegen motívumokból kikevert) fin de siècle-érületben teljesíti be.

Második füzet: az orosz „kisvilág”

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

A Második füzet nyitóverse, a *Téli út* Puskin hasonló című versével polemizál. Míg Puskin lírai hőseit a holdfényben úszó, kissé kisérteties, behavazott, néma orosz táj a szerelemről való álmodozásra készíti, addig Baka „orosz” téli tája apokaliptikus, a vers központi metaforájában maga Oroszthon pedig egy bomló hullához hasonlít. A lírai hős mint egy magyar szegénylegény, „lyukas csizmában”, amely átengedi a hólét (az oroszok télen ’valenkit’, azaz halinacsizmát hordanak) „lép be” a versbe, s álmodozás helyett a fagyhalál képe rémlik fel benne. Ez a „táj”, középpontjában a túró és bele-törődő kisemberrel, valamint a hidegség, ridegség és otthonalanság érzésével határozza meg a további versek alaphangulatát. A *Hideg teremben hölgyek és urak* és az *Oroszország asszonyaihoz* című versekben színre lép az orosz „kisvilágban” a történelem, melyben a fent és lent ellentéte a magas és alacsony kultúra szembeállításában fejeződik ki. Az első vers kiélezett, direkt ellentétekre épülő képeiben (vérszag és parfüm, puskatus, szurony és drága bécsi zongora) az 1917-es februári forradalom utáni

időszakot, a kultúrát elsöprő erőszakot idézi fel. Az orosz múlt sztereotípiái mint egy képes történelemkönyvben kelnek itt életre. Az Oroszország asszonyaihoz egy fontos orosz vallásfilozófiai és kultúrtörténeti szimbólum, a női princípium banalizálásáról szól. A vers groteszk képeiben, familiáris hangvételben már az októberi forradalom történelmi eseményei értelmeződnek át: a Bocskarjova-osztag által védett Téli Palota és az ideiglenes kormány miniszterelnökének, Kerenszkijnek a bolsevikok elől női ruhában menekülő figurája. A vers familiáris hangvétele nem véletlen, hogy egy orosz szubkulturális műfajra, a csasztuskára emlékeztet, hiszen a szovjet hatalom éveiben benne szólalhatott csak meg, ha áttételesen is a népi ellenállás hangja. A vers e műfajnak megfelelően csattanóval zárul, az „Örök Asszonyi” vulgáris dicséretével. A verset egyébként a közismert, a szovjet nőkre férfi szerepet rákényszerítő helyzetről elterjedt sztereotípiá szervezi: „*Lapátos, köpködő, pufajkás / Menyecskeink volnának Éva / Lányaik?*”. A negyedik vers, a *Leningrádi este* leginkább Majakovszkij: *Éjszaka* című korai műve merész, fiziológiai metafora-láncát idézi meg. A leningrádi este torz, antropomorf és zoomorf, ahol „*Egy égi száj jelmondatot böfög: / Lenin-ikonosztáz a tér fölött...*” Tehát újra egy szovjet sztereotípiá, a magaskultúra és a vallás szimbolikájának behelyettesítése az ideológia profán szimbolikájával, a tömegkultúra szokványos, szériában gyártott vezér-ábrázolásával.

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

A Második füzet ötödik és hatodik verse szintén puskin szöveg- és motívumtöredékeket értelmez át. Mint ismeretes, *A tengerhez* címmel Puskin írt költeményt, Baka ugyanazon címen írt versében újból vele polemizál. Amíg Puskinnál a tenger csodálatraméltó, vad őselem, amely a parttalan szabadság szimbóluma, addig Baka „lefordítja”, realizálja a puskin metaforát: a „*népek tengere*”, kiüresedett szovjet lózungja lesz belőle. A tenger hullámszája a november hetedikén a dísztribün előtt elvonuló menetelőképében teljeseedik be. Ily módon a tenger – vagyis „a szovjet népek tengere” a rendszerbe való bezártság szimbóluma, innen kitörni „elpárologni” nem lehet, mert a kutyás határőr (általános emblémája a szocialista tábornak) elkéri a dokumentet. (Egyébként a dokument szó, mint szovjetizmus került be a magyar nyelvbe a második világháború után.) *A szigetekre szánon* című versben a puskin Múza transzformációja megy végbe a szovjet kisvilágban, immár a hetvenes évek szovjet díszletei között. A klasszikus versforma – szonett – és a versben ábrázolt világ banalitása között eleve éles ellentét feszül. A szovjet kisvilág kötelező tárgyi relikviái, a zötyögő trolibusz,

a romlott scsi mindent átható szaga, a vodka, a halkonzerv és a piszkos lakás szolgálnak a szeretkezés háttéréül. Mindezek mellett a verset keretbe foglaló, a XIX. századi orosz irodalom hangulatára rájátszó kérdés: „*A szigetekre szánon – jössz-e vélem?*”, enyhén szólva nem egészen odaillő. Újból a fent és lent, a magas és alacsony kultúra közötti nem megfelelés az, ami a verset szervezi. A Második füzet utolsó három verse szintén életkép a szovjet köznapokból. A szovjet civilizáció és kultúra nagyságát propaganda-célokból felmutatni hivatott három embléma áll a középpontjukban: a Vörös Nyíl, a Moszkva-Leningrád között közlekedő „szupergyors” vonat, a moszkvai metró, valamint a szovjet magaskultúrát szimbolizáló Nagyszínház. Az *In modo d’una marcia* verscím, benne az indulóval, Schumann Esz-dúr zongoraötösének tempójelzésével, a tipikus szovjet ünnep, a díszszemle banalitását idézi fel. Az örök értékek időtlenségét reprezentáló Schumann-kvintett szellemiségével szemben a reáliák, a Pravda és a Trud újságok „üres fecsegése”, a tribünről a népnek integető szovjet gerontokrácia képviselőinek buta ábrázata egy olyan „örök jelent”, olyan történelmi és egzisztenciális zsákutcát testesítenek meg, amely eleve nem számol sem a múlttal, sem a jövővel. Ezzel a stagnálást kifejező képi világgal ellentétben a vers ritmusa az indulót imitálja, hangvétele, s helyenként vulgáris szóhasználat pedig a városi dalokra, a szovjet bárdok, Viszockij és Galics verseire emlékeztet. A lírai hős a brezsnyevi (kádári?) pangás korszakának tipikus, az ideológiából kiábrándult értelmiségijének maszkjában lép színre. Miután kedvesét, Mását Moszkvába röpítette a Vörös Nyíl, Schumann zenéjével és vodkával igyekszik elkábítani magát, hogy ne kelljen a tribün „alatt” (újból a fent és lent ellentétének metaforikus realizálása) levő kisvilágra, melynek ő is része, gondolnia. Hogy a pangásban „van haladás és mozgás”, csakhogy az *lefelé* irányul, azonos a pokolra szállással, az *Alászállás a moszkvai metróba* című vers direkt mitológiai képei támasztják alá. A fent és lent itt végképp felcserélődik, de nem a bahtyini karnevál „vidám viszonylagossága” értelmében. Mellesleg, mint már szó volt róla, a Sztyepan Pehotnij-ciklus nem karnevalizált szöveg, hanem pastiche, amely nélkülözi a hátsó gondolatot. Itt minden kimondatik, néven neveződik, szinte minden metafora realizálódik. A fenti világ dermedtsége a versben az „alsó világ” vad aktivitását hívja elő. A metró-pokol hatalmas bendője (a középkori pokol-metafora realizálása) befogadja a kisvilág nyüzsgő hangyabolyát, s sorra „életre kelnek” benne, egyesülve a szovjet reáliákkal az antik mitológia alvilági istenségei és szörnyei. Mi sem természetesebb, hogy a lírai hős Orpheusszal szerepével azonosul (orosz századfordulós áthallás), aki az alvilágban Másáját (Eurüdikéjét) keresi. A Második füzet záróverse, *A Nagyszínházban* szintén egy irodalmi sztereotípiát, a „színház az egész világ” metaforáját realizálja. Jellegzetes életképe a szovjet korszaknak: ebben a színházban, a régi, forradalom előtti díszletek között az „Előadásról senki sem beszél”, tulajdonképpen a háttérben zajlik a tragédia, miközben a szünetben mindenki a büfébe rohan, ahol be lehet szerezni olyan ingyenc falatokat, melyeket az áruhiánnyal küszködő üzletek nem árulnak. Tehát újból a fent és lent szembeállításában, a magas kultúra díszes tárgyi világa és a köznapok szürke nyomora közötti kibékíthetetlen ellentétet sugalló képekben idéződik meg a végkifejlete felé rohanó szovjet történelem. A „nagy finálé” apokaliptikus szimbólumával záruló vers egyben a ciklus „szovjet” (történeti) részének végét is jelzi.

Harmadik füzet: a széthullás

A Harmadik füzet Sztyepan Pehotnij monológjait tartalmazza immár a rendszer széthullása utáni korszakból, mikor már végérvényesen szétesett a hamis sémákból

álló világ, ám új értékek még nem léptek a helyébe. Tehát megmaradtak a kétségek és a kiábrándulás, s változatlan maradt a mindennél tartósabbnak bizonyuló banalitás, a testi-lelki-szellemi nyomor, a kisvilág pokla. *A Szentpéterváron újra* (A verscím Mandelstam: *Péterváron megláthatlak újra* versére rímel), a befejező füzet nyitóverse már címevel is Leningrád visszakeresztelésére utal. A vers mintegy újratерemti a XIX. századi orosz irodalom és a századforduló, az „ezüstkor” Pétervár-képének hangulatát; a ködös, fagyos, irreális városban bolyongó magányos hős látomásait, a vers szereplőiként felidézve az orosz irodalom nagyjait (Puskint, Dosztojevszkijt, Ahmatovát, Mandelstamot és Hodaszevicset) és a legismertebb pétervári irodalmi alakokat (Sztyepan Pehotnij mint Gogol Akakij Akakijevicse keresi köpönyegét, Raszkolnyikovhoz hasonlóan baltát cipel a kabátja alatt, illetve, mint szegény Jevgenyij Puskin Bronzlovás című poémájából hallja az őt üldöző emlékmű dübörgő lépteit). Ebbe a pétervári monológba ugyanakkor, az idegen szövegekből vett allúziók mellett, szervesen épülnek be Baka korábbi verseinek motívumai éppúgy, mint az életrajzi elemek, saját (főként diákkori) pétervári élményei. A Szentpéterváron újra motívum-rendszerében Az Apokalipszis szakácskönyvéből a „Semmi lakomájára” emlékeztető „gasztronómiai” metaforák („magam magamnak voltam leve”, „csillagok zsírkarikák”, „kondér-korom korom kora”) a személyes pusztulás, az egyéni pokol, az Istennel való polémia metonimikus képeivé lényegülnek át („A lé amelybe csontnak s némi húsnak / Pottyantam...” „A sűrűjében itt alul nem is rossz / Elszopogatni szaftos kézfejem / Csak arra kérlek túl soká ne kénnozz / Egyszerre szúrj villádra Istenem...”) Szintén ezeket a „konyhai” metaforákat folytatja a *Társbérleti éj* című vers is, megidézve a tipikus szovjet, kollektív „életteret”, a társbérletet (a ’kommunálkát’) a közös konyhával és mellékhelyiségekkel, valamint az alvó szomszédokkal, közöttük Annuskával, Bulgakov regényéből, A Mester és Margaritából, aki azzal okozta az irodalmár-funkcionárius, Berlioz halálát (a villamos levágta a fejét), hogy kiöntötte a sínekre a napraforgóolajat. A versnek nem csak a képi világa, de színskálája – szürke, piszkosfehér – és helyzetei (mivel lefelé irányulnak) is apokaliptikusak. Miután felrémlik „A század sötétlő sírja”, a lírai hős a „kondér-kor” hiteles képviselőjeként, mint „kanál a dézsa fenekén” fekszik a mosogatólé-szürke éjben. Bakának ebben a versében is rendkívül erőteljesek az emberi végtermékekkel kapcsolatos naturalista metaforák. A vég mintegy fiziologizálódik, miközben az emberi állatívat satnyul. Ezt a folyamatot jelzi a vers végén szereplő kutya-metafora is, amely egyaránt vonatkozik a hősré („A zsíros fényt [...] lenyalogatom én...”) és a Néva által reprezentált, megalkuvással teli oroszra stilizált kozmoszra (visszautalással az Első füzet versére):

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

Kissé furcsának hat, hogy a következő vers az *Immanuel Kant* címet viseli. Kant figurája elsősorban nem A tiszta ész kritikája révén került be a ciklusba, mintegy az értelmetlenségekkel teli világ antinómiájaként, noha a versben erre a Kant-műre történik konkrét utalás. Inkább a szovjet korszakban elterjedt anekdota kapcsán, melyben Kantot a szovjet polgár, megfélelkezvén a történelemről, Königsberggről egyszerűen hazai, „kalinyingrádi németként” aposztrofálja. A vers a lágerdalt imitálja, az első versszak kezdetén a feldicsérő megszólítás („*Immanuel Kant, Ön a példánk mától!*”), mint pre-

textusra, Juz Aleskovszkij közismert lágerdalára, a Dal Sztálinról-ra utal („Sztálin elvtárs, ön tudósok gyöngye...”), melynek ritmusát szinte egy az egyben követi. A vers a bezártság szimbolikájával zárul, azzal az ismert szentenciával, hogy a kor „börtönének” rácsai mögött nem létezhet a kritikai gondolkodás. Az *Előadás után* című vers pedig a kollektív orosz tudattalanból egy újabb történelmi epizódot hoz a felszínre: 1917-ben a lövöldöző fehér-és vörösgárdisták által megszakított Don Carlos-előadását, melyben Saljapin énekelte Fülöp király szerepét. A vers A Nagyszínházban párverse, még egy változat a „színház az egész világ”-motívumára. Nem csak 17-ben volt „az *utca operája*” hangosabb, mint az operaelőadás, hanem a posztkommunista jelenben is kísért a Matrjoskaként „*egymásba visszadugható vezérek*” sora. A lírai hős ebbéli szorongásának (a szorongás és a depresszió Pehotnij tipikus lelkiállapota) kivetítése a verset záró, groteszk képsor: „*S ránk villan újból Iljics fogsora / a jövő-dő-protézis Auróra.*”

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

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

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

A vers záróképe újból egy nyers, fiziológiai metáfora: az Idő jelképes megerőszkolási kísérlete. Az idő és a sötét kapualj azonosítása ismét az alsó világ, a pokol szim-

bolikáját hívja elő. A megjelenő házfelügyelőnő „idegen nyelven” (litvánul vagy lettül) szitkozódik, jelezve a nyelv végső csődjét, hogy ez a világ már végképp „idegen” mindenkinek, a róla való beszéd nem csak érthetetlen, de értelmetlen is. A ciklus jelképeesen a *Testamentum* című verssel záródik, s vele együtt véget ér Sztjepan Pehotnij „élet-története” is. A Testamentum igazi „oroszsvers”, miután látványosan működteti nem csak az orosz, hanem a világirodalmi és magyar, valamint a saját költészetből vett reminiszcenciákat is. Egyfelől egyesíti magában a „végrendelet”-típusú versszövegek egyes képeit és beszédhelyzeteit (áthallásokkal Sevcenko, Zabolockij, Kosztolányi és Juhász Gyula lírájából), másfelől – s ezt tartom lényegesebbnek – Baka saját költészete és az általa fordított orosz versek alapmotívumait. Már a vers első sorában megjelenik a „nyirkos föld” („nyirkos pétervári / Talaj...”) metaforája; mint közismert, az orosz folklór szövegeiben az Istenanya a nyirkos földdel van azonosítva, amely az orosz népi vallási tudatban a pogány és keresztény elemek szimbiózisát jelzi (lásd: a Földanya mitológemáját). Baka költészetének is egyik fontos motívum-sora a „fa-gyökér-föld”, amely a mulandóság és testbezártság kínjának képi kifejeződése. A Testamentum utolsó előtti versszaka pedig („Burok-koporsó rejsen embrióként! / Gyökér-köldökzsinór köt össze itt / a Föld-Anyával – szívom majd a hólét: / Vérért az utolsó Itéletig.”) aktivizálja és reflektálja mind saját költészetének képi világát (vö.: a *Hurok-szonett* következő sorával: „Gyökér vagyok – nyakamra burkolódom”), mind az orosz irodalom fordítások által elsajátított világképét (vö.: például a Tarkovszkij *Titánia* című a „gyökérlabirintus”, melynek „mélyébe veszve” található a föld lelke). A Földanya-metaphora Bakánál is az orosz irodalomban szokásos jelentését nyeri el: a halál és újjászületés dichotómiáját testesíti meg. Sztjepan Pehotnij „közömbös végzete” („mennybe szállok vagy pokolra”) tehát az „oroszsversnek” köszönhetően mégsem annyira közömbös, miután kultúrába ágyazott; a versben metatextuálisan azonosul a föld és kultúra, a lét és költészet, mivel működik a kulturális emlékezet, amely talán egyedül képes ellenállni a mindent bekebelezni szándékozó Időnek.

Az „oroszsvers” fordítása

Jurij Guszevnek, a magyar irodalom ismert fordítójának köszönhetően elkészült a „fordítás” fordítása, a Sztjepan Pehotnij-versek orosz szövege. Nem volt irigylésre méltó dolga a fordítónak: eleve lehetetlen az orosz szövegben megéreztetni a magyar és orosz költészet, a saját és idegen ilyen mértékű, egymásra való rájátszását. Ugyancsak nehéz orosz nyelven átadni Baka költészetének sűrített metafora-láncait, illetve a metaforák realizálását. A szovjet-orosz kisvilág reáliái, sztereotípiái pedig más érzelmi töltettel kell, hogy az orosz fordításban megjelenjenek, mint Magyarországon, hisz ez ott saját és nem idegen. Guszevnek ott volt viszonylag könnyű dolga, ahol konkrét műfaj (gyakran ritmikájával együtt) emléke került felidézésre, például a lágerdal esetében, mint az Immanuel Kant című versben. Persze ebben az esetben ugyanakkor fennállt annak a veszélye, hogy a fordításból egy újabb orosz lágerdal lesz, mivel a magyar kontextus egy zárt műfajban rendkívül nehezen érzékeltethető. Úgy gondolom Jurij Guszev jól birkózott meg bonyolult feladatával, minek köszönhetően Baka István „oroszsverse” végre bekerülhet a költő számára oly fontos nyelvi és kulturális közegbe, s remélhetőleg a magyar „orosz” költőnek akadnak majd értő orosz olvasói is.