

„Hív a halál boleróba”

Zenei hangoltság Baka István műveiben

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

(Szegedi Tudományegyetem, Szeged)

Baka István – ez köztudott – ha nyugalomra, ihletre vágyott, elvonult Szekszárdra. Ezt azonban csak ritkán tehette meg s ha nem volt rá módja, akkor a zenéhez fordult s úgy zárkózott még inkább magába, hogy annál nyitottabb lehessen befelé, a saját világára, tette ezt Szegeden, a lakásában, de még inkább, leginkább a *Kincskereső* szerkesztőségi szobájában. Magam is jártam nála többször, mégis Szepesi Attilát, a költőt idézem, visszaemlékezését arról, hogyan zárkózott be a költő „cellájába”: „Nem ismerhette B. I.-t, aki sosem járt szerkesztőségi folyosóról nyíló szobájában. Amúgy nem volt ez a 3x3 méteres helyiség egy szolid szerkesztőségi szoba. Cella volt inkább, melyet az avatatlanok elől csukott ajtók és kárpitok rejtettek. A valódi szerkesztőségi szobáról feltételezhetjük: olyan nyilvános terem, fogadó, ahol az ügyeletes szerkesztő a beszédülő szerzőket helyel kínálja, kérdéseivel traktálja, s miközben sandán marasztalja, magában azt latolgatja, mikor tűnik már a pokolba az illető. Erről a cella esetében szó sem lehetett. A kéziratokkal érkezőknek először is csengetniük kellett az utcai kapun. Ezután az ügyeletes – a *Kincskereső*nél ritka kivételektől eltekintve B. I. volt az – bebocsátotta őket a folyosóra. Innen azonban nem a cella felé vezetett az út, hanem a »közös terem« felé, ahol – Páskándi Gézával szólva – »a verseket egy közös sírnak adják«. Így aztán a legtöbb kézirattal betoppanónak, kézirattal távozonak tudomása sem lehetett a celláról, melyben B. I. szegedi éveit jelentős hányadát eltöltötte... Nappali fény ezt a kis szobát nem érthette. Ablakait sűrű, fekete függöny takarta. Ezek az ablakok eredetileg egy kövezett udvarra néztek, ahol tipikus kisvárosi-belvárosi élet zajlott. Koszos macskák tenyésztek a ládakupacok közt – itt élték a maguk változatos, olykor zajos szerelmi életét. A porolállványok tövében nénikék álltak a puffogó prakkerral. A suhancok motorbiciklit szereltek. A ládakupacok árnyékában részegek hortyogtak. Fönn a körfolyosón pedig a háziasszonyok naphosszat tárgyalták, ki kivel és mikor. A cella ajtaja a félhomályos folyosóról tárult, de el is mehettél mellette. Nehéz lett volna eldöntenie avatatlanoknak, faliszekrény ajtaja-e vagy egy túlméretezett páncélszekrényé. Kívülről is tapétázva volt, kárpit takarta és hangszigetelő karéjozták. Benn folyamatosan szólt a muzsika. Akkor is, ha Istvánnak odakünn akadt valami dolga. Az ajtó kinyílt és azonnal becsukódott. Minden zajnak kívül kellett maradnia. Betoppanva azonnal megérezted az idegen gravitációt. Előbb még odakünn csellentél a villamossínek és újságosbódék közt, a tavaszi-ősi platánok alatt. Idebenn már nem az voltál, aki vagy. Valamiképp vendéglátód verseinek, novelláinak és színpadi játékaiknak lehetséges figurája lettél. Egy torzonborz koldus, kerge madárember, levegőbe lépő csavargó, kocsmái látnok. Az idő kútjába alápillantó spiritualista, aki nem a magad szemepárjával szemlélted már az imaginárius teret, hanem a B. I.-ével, aki ott gubbaszt elötted a félhomályban, kisfiúsan mosolyog és pipázik. Vodkaival kínál vagy nem kínál. Az épp hallható Mahler- vagy Sosztakovics-tételt taglalja, vagy a maga benső gyötrelmeit, mely utóbbiakról sosem tudtad eldönteni: ha ennyire kínlódik miattuk, miért ragaszkodik mégis oly makacsul hozzájuk...” (SZEPESI, 1996. 20–21.)

A Baka Istvánról eddig írt könyvek egyik legnagyobb hiányossága éppen az, hogy nem szólnak arról, milyen jelentősége volt Baka költészetében a zenei ihlettségnek, pedig – mint látható is – nem véletlen, hogy oly gyakori a zenei motívum költészetében. Meglepő, hogy Fried István könyve sem utal a zenére, pedig ha valaki, akkor Fried alkalmas lehetett volna e feladat elvégzésére, hiszen fiatal korában zenészek készült és mind a mai napig nagy zeneértő. Baka teljes lírai életművének első könyvbéli méltatója: Nagy Gábor sem a jelentőségének megfelelő mértékben foglalkozik a Baka-művek és a zene kapcsolatával, de ő az első, aki észreveszi a késői Baka kötetkompozíciós szándékában a mise-parafraízis jellegzetességeit. Magam most csak két vers megközelítésével szeretnék hozzájárulni e hiányosság felszámolásához.

A zene motívumának fontosságára példa lehet az első olvasáskor könnyűnek ígérkező *Halál-boleró* című vers, amely valójában nagyon is összetett dimenziókat mutat. A vers már címében utal arra, hogy egy régi középkori műfaj: a *dance macabre* hagyományára mutat vissza a szövegvilág, de annak nem szokott formáját követve, ugyanis e *skeleton dance* nem akármilyen haláltánc, hanem *bolero*. Az olvasót zeneiségével, dallamvilágával megfogó mű már címével is furcsa hatást kelt s azonnal felmerül a kérdés: miért éppen *bolero*? Mint tudjuk, a *bolero* régi spanyol népi tánc, mérsékelt, de fokozható tempójú, háromnegyedes vagy kétnegyedes ütemű, öt fő részből álló csalogatós páros. Ha csak tisztán, szűken formai szempontból vizsgáljuk is a verset, akkor is tökéletesen megfelel a maga (a címe) alkotta követelményeinek, követi ugyanis a *bolero* stílusát és karakterét, ezt mutatja legalábbis a vers szerkezeti és metrikai felépítése. Minden szakasz nyolc soros és a versszakokon belül is felismerhető a *bolero* jellemző tagolása: az első–második sor alkotta *paseo* refrénszerűen ismétlődik (kisebb változtatásokkal), a harmadik–negyedik sor alkotta *traversias* szerkezetét és funkcióját tekintve (ez a „felvonulás” része a szakaszoknak) megegyezik a hatodik–hetedik sor alkotta *ssegmentummal*, amely szintén *traversias*. Az ötödik sor elkülönül a megelőzőktől és az utána következőktől, mintegy a szakaszok szimmetriatengelyeként (az első, bevezető sort így nem számítva tökéletes a szimmetria). E középső sornak megfelel a *bolero*ban a *diferencias*. S végül az utolsó, a nyolcadik sor a zárás, az összegzés, a *bolero* *finale*-ja. A vers metrikai képlete is a *bolero* ritmusát követi, amely bár különböző variációkban él, leggyakoribb változatait egyértelműen idézi a Baka-vers. E ritmust érzékeltethetjük úgy is, ha mértékeljük a szöveget: a szakaszok első sora pherekráteszi sor (– – | – ∪ ∪ | – ∪), a második, ötödik és nyolcadik sor a hexameter második trimeterjéhez hasonló, illetve annak felel meg (– ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪), a harmadik–negyedik és a hatodik–hetedik sor szabályos adoniszi kólón (– ∪ ∪ | – ∪). A versforma szabályos, szinte alig tér el az „absztrakt” metrikai képlettől (ahol eltér – s erre még rámutatok –, ott az eltérésnek határozott funkciója van). A *bolero* – mint látható – a *virtus* és karakter tánca, illetve zenéje. Kifejezőeszköze egyfajta jellegzetes mozgásnak – hirtelen beékkelt megállásokkal megtűzdelve, félbeszakadó motívumokat árnyalva. Sokan, sokféleképpen alkalmazták. Beethoven, Chopin, Ravel, Moszkovski fantáziáját is megmozgatta a spanyol csalogató s ki-ki úgy interpretálta, hogy beleépítette a maga karakterét. Ezt tette Baka is, amikor *bolero*jának tárgyául egyúttal a *dance macabre* középkori hiedelemvilágát tette meg, amely szerint éjszaka (éjfélkor) a holtak kilépnek kriptájuk „ajtáján” és hajnalig táncolnak.

Bakához eleve közel állhatott a haláltánc hiedelme, hiszen szerette a vámpírtörténeteket, maga is írt ilyet (ld. például *A kisfiú és a vámpír* című prózai művét!), olyan hagyományra mutatva, mint amilyen Polanskié (vö.: *Vámpírok bálja*), de utalhat e tánc a Sátán báljára is, amely ott van Bulgakov – a Bakának oly kedves – *Mester és Margaritájában*, de ott van a Liszt-művekben is, amelyeket szintén gyakran evokál a költő. Gondoljunk olyan zongoradarabokra, mint a *Mefisztó-keringő*, *Haláltánc*, *Csárdás macabre*, *Búcsúzóra*, *Funérailles*. Ez utóbbihoz közvetlenül is ír verset Baka, mégpedig a *Gyászmenet* címűt, melynek alcímében feltünteti a Liszt-művet. A vers nem is annyira egy gyászmenet leírása, mint inkább egy maszk megfogalmazása, még inkább a pusztulás egyetemes folyamatrajza: „Megdermedt sírhalmok között / málladozik a gyászmenet / kőnéma kővak kőszüket / körötte idegen nevekkel / állnak a fejfák sírkövek // Dérlepte sírhalmok között / szétporladt rég a gyászmenet / harangszó csendül messziről / rézhangja lélekként lebeg / ki hallja még ki érti meg”. E műveknek nem csak a halál maga a tárgya, de a haláltánc is, mint ahogy a Baka-vers is bár boleróként tünteti fel magát és tökéletesen meg is felel mind ritmikái, mind jelentéstani szempontból a bolerónak, tárgyában egyúttal haláltánc is, mégpedig akár a középkori hiedelem értelmében, amely szerint éjszaka a holtak kilépnek kriptájukból és hajnalig táncolnak. Ebben az értelemben egyszerre jelenthet mintát nem csak a bolero, de minden haláltánc-zene is, azaz például nem csak Ravel *Bolero*-jára, de Saint-Saëns *Haláltánc* című zenei darabjának ihletésére is gondolhatunk. A népi babonán túlmutató mélyebb, allegorikusabb jelentést is hordoz a holtak éjszakai tánca, mégpedig azt, hogy a halálban mindenki egyenlő, születésre, nemre, rangra, vallásra való tekintet nélkül. Ami igazán furcsa lehet, az a halál és a bolero párosítása, olyan képzeteket vonhat magához, mely szerint azonnal magunk előtt láthatjuk, amint az oszladozó hullák, zörgő csontvázak sírjukból kimászva kasztanyettát ragadnak és karjukat magasba emelve, hármat dobantva, a fölcsendülő ütemekre belekezdnek szenvedélyes táncukba. Még nem olvastuk egyetlen sorát sem a versnek, mégis a cím sugallatára úgy érezhetjük, szinte mindent tudunk róla: halál és tánc, látszólag két ellentétes fogalom (a halál mint az élet lezárása, a semmi, és a tánc mint az élet ünneplése, belemerülés az örökkévalóba, ha tetszik: a minden, az eksztatikus teljesség), mégis oly közelinek látszanak. A tánc az egyik legősibb és legőszintébb önkifejezési eszközünk, tánc közben megszűnnek a gátlások, feloldódnak a társadalmi viszonyok: az alá- és fölérendeltségek, a körülötünk lévő világ szinte megszűnik létezni és belemerülünk a Nagy Mindenségbe (ha a halált is bekapcsoljuk és úgy tetszik: akár a Nagy Semmibe) és egyesülünk az örök természettel, átadva magunkat valami különös, eksztatikus érzésnek. Vajon nem ugyanez történik-e velünk a halál pillanatában is? A táncban az emberek levetkőzik a gátlásaikat és itt – a haláltáncban – a gátlásaikkal együtt ruhájukat, sőt végül húsukat is. Teljes lecsupaszítás-lecsupaszodás ez, hogy végül ott álljanak (álljunk) meztelenül (és testtelenül), ahol nem marad más, csak a lélek önnönmagában, a maga egyszerűségében, egyszerűségében és tisztaságában. Végre mindenki átlátszó, mindenki az, aki, minden az, ami. Minden egyértelmű, nincsenek harcok, nincsenek félreértések, nincsen rossz, és nincsen jó sem, csak tánc van, tánc és tánc, extázis a végső kifulladásig, de legalábbis reggelig, az első kakasszóig, aztán elvonul a vendégsereg, ki-ki „álomba merül” saját kis kriptájában, hogy a következő éjjel újból, még nagyobb erővel zendülhessen föl a Halál bolerója.

*Éjfél*t kongat az óra
Megszólalt a Halál boleroja;
Mint a kalitka,
Tárul a kripta:
Huss! Kirepülnek a lelkek.
Összerakódnak
A csontok, a holtak
Hústalanul dideregnek.

Egyet kondul az óra,
Hív a halál boleróba;
Jöjj ide, járjad,
Fogyjon a hájad,
Lépj a körünkbe, ne fél hát!
Összefogóznak
Véled a holtak:
Jó fiúk, értik a tréfát.

Kettőt kongat az óra,
Zúg a Halál boleroja;
Az égen a Göncöl
Gördül; a gönctől
Most szabadulj: le az inget!
Látod-e? Túl sok,
Vesd le a húsod!
Így a tiéd ez az ünnep.

Hármat kondul az óra,
Búg a Halál boleroja;
Járja borissza,
Szende klarissza:
Jaj, kilyukadt a szemérme!
Víg veterán ott
Ropja a táncot;
Csontja csörög? Csak az érme.

Négyet kongat az óra,
Zeng a Halál boleroja;
Táncol a szajha,
Bár megaszalva
Csügg le a bőre a sárba.
Járja a dalnok,
Botfülü zsarnok
Húzza a sírba, hiába.

Ötször kondul az óra,
Bong a Halál bolerója;
 Járja a pásztor,
 Szent szava kámfor;
Széled a szélbe a nyája.
 Járja a titkár,
 Ő se okít már,
Vagy csak a táncfigurákra.

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

Mint látható, a versforma szabályos, szinte alig tér el az absztrakt metrikai képlettől. Az eltérés két helyen fontos, kiemelő szerepű: „*Megszólt* a Halál bolerója”, azaz valami elkezdődött, valami változás, valami döbbenet jelenik meg már ritmikailag is, majd a vers végén: „*Elnémult* a Halál bolerója”, azaz ami elkezdődött, az itt hirtelen végetér, a világ visszatér korábbi kerékvágásába, mondhatnánk: az élet megy tovább, csak hogy Baka palinodikus jelleget ad a vers végének, a csattanó ugyanis a folytatást, azaz az életet hazugságnak minősíti. E palinódia összefügghet a költő hagyományértelmezésével is, hiszen a haláltánc a halál előtti bűnbánat, a múlandóság kifejezője is, amely utal a halálra való készülődésre vagy a hiábavaló küzdelemre is. A *dance macabre* ugyanis nem más, mint az utolsó tánc: a Halál csontváz képében éjfélkor kibúvik a temető egyik sírboltjából, táncolni kezd és elindul, hogy összegyűjtse áldozatait az élők közül. A halált jelképező sírgödör körül táncol valamennyi társadalmi réteg és életkor egy-egy képviselője, hogy azután beleugorják a tátongó sötétségbe. A haláltánc rituális tánc is, amely a világmindenség örök ciklikusságát fejezi ki, ez az elképzelés a XIV. század nagy pestisjárványai óta egész Európában elterjedt, abban az értelemben, ahogy azt Landovics István prédikációja 1689-ben megfogalmazta: e szerint a halál „személyválogatás nélkül egyaránt bánik a gazdaggal, mint a szegénnyel, az erőssel, mint az erőtlenel, az ifjúval, mint a vénnel, a bolonddal, mint a bölccsel.” Az ábrázolások a gyakori körtánc helyett körmenetet is mutathatnak; a halál legelőször a társadalmi hierarchia csúcsán levőket – a pápát, a császárt – ragadja el. Néha csontváz is lépdel a menetelők közt, mint például Holbein *Haláltánc* című fametszetsorozatán. Ezekből a képekből merítette a külső inspirációkat Claudel és Honegger *A halottak tánca* című műhöz, amely átlépi a klasszicizmus tudatosan vállalt korlátait. „A szövegekönv terjedelmes bibliai idézetei, látomásai, kiáltásai és zokogásai mögött ott lüktet az akkor, 1938-ban háborúba menetelő Európa félelmetes látomása. A zenekar, énekar, szólók újszerű hangkombinációi, szokatlan effektusai pedig már azt is jelzik, hogy a zenei újklasszicizmus is felismerte saját korlátait, ugyanaz a *cantus firmus*, amely egy esztendővel korábban a *Johanna a máglyán*-ban a szabadságot és az igaz ügy győzelmét

jelképezte, itt a haláltánc alapjává válik, önmaga ellentétébe fordul.” (RÓNAY, 1986. 324–325.) A haláltáncot a bűnbánat tisztítótüzenek is tartják: a járványok bűnbánat és bűnbocsánat nélkül elhunyt áldozatai kénytelenek – vezeklésül – a halál furulyaszavára mozogni. A haláltánc-motívum a középkori misztériumokban és *Akárki*-legendákban is megjelenik: a földi értékek képviselőit – Szépség/Ifjúság, Gazdagság, Hatalom – tánc közben elragadják a temető halottai. Villon a *Nagy Testamentum XXXIX.* szakaszában a halál előtti egyformaságról szól a haláltáncok mindenkit felsoroló formájában, Szabó Lőrinc fordításában így: „Mert hát, légy bölc, légy balga, pap, / Laikus, gazdag vagy szegény, / Fösvény, tékozló, kicsi, nagy, / Úr, paraszt, szép, rút, bűn s erény, / Bármily rangú földi szirén, / Csupa nyakék, dísz, kincs, sugár, / Hiába: e föld kerekén / Mindenkit elvisz a halál.” (*Panasz a mindenenket lebíró halálról*). Baudelaire, *Haláltánc* című versében a halált aszott, felcicomázott, öreg nőként ábrázolja, aki táncpartnert, áldozatot keres a világot jelentő táncteremben. Tóth Árpád fordításában így: „Büszke, mint aki él, elegáns természetére, / zsebkendő ékíti, kesztyű és nagy csokor; / ahogy jár, hanyagul, holmi bizarr ledérre, / sovány kokottra vall az únt, fanyar modor. // [...] A hűvös Szajnapart s a Gangesz égő tája / mindegy: a földi nyáj csak ugrál és liheg, / s hogy a plafón likán az Angyal Trombitája / mint setét puskacső ásít, nem látja meg. // Groteszk emberiség! A Halál is csodálja, / mily rángó tánc fölé süt mindenütt a nap, / s olykor parfömmösen vegeyül ő is a bálba / s az örület közé iróniája csap!” (*Haláltánc*). Poe novellájában a halál a pestis elől elzárkózó mulatózók közé oson be, itt a haláltánc valójában a halál előtti utolsó fékevesztett tombolás. Prospero herceg és vendégei azt hiszik, megmenekülhetnek a halál elől, hiszen egy minden szépséggel, kéjjel ellátott várba zárkóznak be, ám az elbeszélés zárásában valami furcsa történik, az egyik mimes (utánzó) éppen a vörös halál képét öltötte föl. Prospero kiadja a parancsot, rántsák le az ismeretlen álarcát, azonban mindenkit halálos félelem száll meg. Prospero tehát maga akar rendet tenni. „A herceg kirántott tört vitt magasra emelt kezében, és eszeveszett rohanásában négy- vagy ötlábnyira jutott a hátráló alakhoz, mikor ez, éppen a bársonyterem végébe érve, hirtelen megfordult, és szembenézett üldözőjével. Éles kiáltás hallatszott – s a tőr csillanva hullott a holló szőnyegre, amelyre egy pillanat múlva holtan bukott le Prospero herceg. Akkor, összeszedve a kétségbeesés vad elszántságát, a tivornya vendégeinek egész tömege nyomult egyszerre a fekete terembe, és megragadva az álarcost, akinek magas alakja egyenesen és mozdulatlanul állott az ébenóra árnyékában, kimondhatatlan borzalomban merevedtek meg, mikor észrevették, hogy a síri köntösök és hullaszerű álarc alatt, melyre oly vad erőszakossággal csaptak le, nem rejlik semmiféle tapintható forma. S ekkor felismerték a vörös halál jelenlétét. Tolvajként jött az éjszakában. S egyre-másra estek össze a mulatók tobzódásuk vérharmatos csarnokaiban, s úgy lelték halálukat, ki-ki saját buktának kétségbeesett pózában. S az ébenóra élete kimerült a legutolsó tivornyatárs életével. S a háromlábak lángja kialudt. És sötétség és pusztulás és a vörös halál vette át korlátlan uralmát.” (*A vörös halál álarca*[Babits Mihály fordítása]). Nálunk először a *Példák* könyvében, majd Madách *Az ember tragédiája* című művében, a londoni színben jelenik meg. Baka versére látszik előremutatni Liszt Ferenc és Weöres Sándor *Haláltánca*, a zeneszerző zongorára és zenekarra komponált művének könyörtelen, kopogó ritmusa a tánc kényszerű voltára, az alávetettségre és a halál kérlelhetetlenségére emlékeztet (ide mutat – mint már utaltunk is rá – Saint-Saëns *Haláltánca* is), Weöres verse táncos ütemű és a halál előtti bemutatkozást, vagyis az emberélet summázását festi: „Öreg csont, / ifju csont, / rajta-rajta-rajta. / Pöre Panni, szár Boriska, / lyukas Jancsi, zörgős Miska, / öreg csont, / ifju

csont, / rajta-rajta-rajta.” A továbbiakban a haláltánc helyét és idejét adja meg a szöveg, jelezve a korábban látott halál előtti egyenlőséget is: „Mindenfelé csupa hó. / Döcög a Hold, a fakó. / A fagyos fák kérge pattan, / a jég reccsen a patakban. / Hé-hahó, / hőhe hó! / kocog a Hold, a fakó. / Nincs itt gyász, nincs itt láz, / lábszárunkon, gerincünkön / szerelem se citeráz. / Nincs kikapós, nincs erényes, / nincsen morcos, nincsen kényes, / öreg csont, / ifju csont, / rajta-rajta-rajta.” Majd pedig felsorolja az általa választott életlehetőségeket: gazdagságot, szegénységet, bővérűséget, kövérséget, soványságot, hogy megállapítsa, a halál előtt nincs jelentőségük: „Se szántások, se utak. / Mind hidegek a kutak. / Jégcsap lóg a kereszt-ágon. / Álom tesped a tanyákon.” Végül, a ciklikusságot és az örök körforgást érzékeltetendő, keretessé teszi Weöres a verset azzal, hogy megisméli a táncos ritmust idéző kezdősorokat.

Baka versének haláltánca egyszerre mutat vissza a villoni, a Liszt Ferenc-i megoldásokra, de a középkori szimbólumra is, amely alapjában véve istentagadó rítust hordoz: annak a tendenciának a leképeződéseként, amely az egyoldalú vallásos életmód ellensúlyozására volt hivatott, lényegében tehát annak az ontológiának a „paródiájaként”, amely az evilági élet sivárságát, monopol istenhitét, a földöntúli boldog életbe vetett hitet és a flagellációt hirdette (gondoljunk csak éppen így Villonra vagy a *Carmina Burana*-ra: mindkettő az élet teljes kiélését, az örömeket, az életvidámságot, az evilágiságot diktálja – néhol egészen szélsőséges módon is akár). A halálban mindez inverz módon jelenik meg: a holtak még mindig táncolnak, de minnek?! Nem vidám, nem örömteli ünnep ez, hanem görcsös rángatózás, a mozdulatok inkább a kín gesztusaira emlékeztetnek, semmint a felszabadult szórakozásra. A szereplők repertoárja is figyelemre méltó: kurvák, papok, hivatalnokok, gazdag nemesek ropják gyötrelmes táncukat, mind-mind bűnösök, az élvezetek rabjai, akik életüket a kéj, a pénz, a szórakozások jegyében élték. Lehetséges lenne, hogy a haláltánc valójában büntetés? Hogy léha életük miatt a halálban sem nyugodhatnak? Így azonban módosítani kellene a kijelentést, mely szerint a halálban mindenki egyenlő, ezek szerint ugyanis nem a halálban egyenlő mindenki, hanem a bűnben, pontosabban: minden bűnös ugyanúgy bűnhődik. A haláltáncban megelevenedik a test és a lélek (főként a lélek), sűrűn és ritmikusan magával ránt, rángatózik az emberi izom, egy ütemre mozdulnak a lábak, miközben a monoton és ősi, de mégis nagyon mélyről felszakadó dobszó adja az alapérzést. Mindenki közösen érez. Hosszú-hosszú ideig az összes beavatott lép és mozdul egyazon koreográfiára, míg a zene egyszer csak elkezd gyorsulni: először csak lassan, óvatosan, majd egyre merészebben és vadabbul, míg végül minden élő és halott „létező” rátalál saját belső világára, hogy ekkor megkezdődhessék az extázis, akár egy rapszodikus szerelkezés vagy a dübörgő tenger, mint Liszt *Les Preludes*-jében, úgy csap fel és fel, feltartóztathatatlanul egyre magasabbra a zene, míg csak el nem éri célját: a teljes katarzist, a végső megtisztulást, az utolsó orgiát. A test és lélek – különszakadnak, kiválnak egymás szorító bilincsből, szabadon járnak eleve elrendelt útjukat a sors labirintusában, elvész az önkontroll, a választott, de még inkább a társadalom által az élőre erőszakolt „szerep”. Ebben a tartományban megszűnik Isten hatalma is. Nincs öntudat, csak érzés: a közös, kollektív élmény, az ősi, kiburjánzó, eltemetett és feltámadt vágy. Nincs születés, csak halál. De a Halál maga a lét. A hagyomány szerint éjfélről az első kakasszóig tart az ünnep. Eddig tehát az istentagadás, aztán szépen, csendesen elmúlik az „életézés”, mert nincs mit tagadni rajta: az egyetlen való lét az érzékek extázisa, a határtalan „ünnep”: az Élet. Bakánál is megtalálható mindez az extatikus, felszakadó élmény. A vers tökéletesen rátalál a bolero

hangnemére és legalább olyan tökéletesen alkalmazza a hagyomány megkívánta visszatérő motívumokat, melyek – mint láttuk – mindig is jellemezték évszázadokon keresztül a haláltáncot. Így alkalmazza a nyomatékhoz szükséges lüktető ismétléseket: „Meggzóalalt a halál bolerója; [...] Hív a Halál boleróba; [...] Zúg a halál bolerója; [...] Búg a Halál bolerója; [...] Zeng a Halál bolerója; [...] Bong a Halál bolerója; [...] Elnémult a Halál bolerója”. Hasonlóképpen alkalmazza a hagyománynak megfelelő állandó figurákat: borissza (iszákos), klarissza (apáca), veterán (aki érdemrendeket kap azért, mert embert ölt), szajha, dálnok (lehet talán költő vagy mindenkori talpnyaló?), pásztor (esetleg Jézus alteregója?), titkár (itt bizonyosan párttitkár, de egyúttal a mindenkori fennálló hatalmi rend birtokosa). Látható, hogy Bakánál mintegy aktualizálódnak a szerepek, de abszolút értelemben mégis tökéletesen érzékelteti a bűnösök listáját, szinte szociografikus hitelű a vers e kisvilága. Működtei az ubi sunt formulát („Ou sont le neige d’antant?”); „...Táncol a szajha /bár megaszalva / Csügg le a bőre a sárba...”. Folyamatában látatja az egész mechanizmust, de nem lehet tudni, hogy ő maga részese-e. Mert ha így van, márpedig a „Lépj a körünkbe ne félj hát!” imperatívusza ezt sugallja, akkor ez a fajta narratológiai pozíció (a lírai én és a lélek azonosítása) a lehetséges világok klasszikus esetévé növi ki magát. Az is lehet, hogy Baka itt az Élet és Halál közti pozíciót foglalja el, és éppen ezért teheti meg, hogy él a gúny és ironia eszközével (ld. például a „Járja a titkár...” sort). A zárószakasszal nemcsak a teremtés értelmét tagadja a költő, de a hazug hatalom uralta hazug létet is parodizálja, illetve a haláltáncot – utalva Arany *Walesi bárdokjára* is – a hatalmi önkénnyel való szembenállásként artikulálja. (Vö. NAGY, 2001. 103.)

Az ember sorsa: az, hogy nincs múlt, nincs jövő kárhozat nélkül, le kell mondanunk minden kapaszkodóról, esélyről az üdvözülésre – ez fogalmazódik meg egy másik hasonló versben, a *Mefisztó-keringőben* is, amely a Baka-életműben nem csak a *Halálbolerónak*, de a *Trauermarschnak* is párverse, társverse. A *Döbling* című kötet *Mefisztó-keringő* című ciklusának nyitóverse az utóbbi, a cikluscímadó mű pedig a záróvers. A két mű motívikus szempontból is szoros kapcsolatban áll egymással, előbbit a trombita „tratataam”-ja tagolja különböző egységekre, utóbbit pedig a Sátán hegedűje motívum ismétlődése. Mint Nagy Gábor írja: „Előbbiben a gyászmenet válik dionüszoszi forgataggá, utóbbiban a bál kap szorongatóan sejtelmes hangulatot a hegedűs Sátán közbelépésével. S a *Mefisztó-keringő* harmadik szakaszában a bálra szinte rázúdul a *Trauermarsch* halál-látomása, de itt nem égi, hanem föld alatti szférából lép ki a halál.” (NAGY, 2001. 93.) A Gustav Mahler emlékének ajánlott *Trauermarsch* egyszerre gyászmenetvers, haláltáncvers, Monarchia-sírató és modern apokaliptika: „Tratataam, tratataam, tratataam... / Közeledik a gyászmenet, / a réztücsökciripelésben / nyikorognak gyászkerekek, / s mint körfűrész, forog a hold, / csillagon – görcsön – felsikolt, / hasad a deszka-éj, az ében, / szekercecsattogás – ki épít / ravalt vagy vesztőhelyet? / Trombita-csiganyálás rétek, / közeledik a gyászmenet, / gyászkancáján üget az élen / a tábornok, a hölgyek arcán / gyászfátyol-napfogyatkozás, / huszárok mentéjén a sújtás / szögesdrót, zúzmaralepett, / trombita harsan – réztücsök, / gyászkangyal suhog az éjben, / lebeg a gyászolók fölött, / óccánjáró-nyelv ütődik / fogsora jéghegyeibe, / állnak cselédlány-dunyha boglyák / trombita-csiganyálezüstben, / ruletgolyó-hold fut az égen, / csillagzsetonok halmait / söpri maga elé az Isten, / és réztücsökciripelésben / – bakján a Sarkcsillag a lámpa – / úszik a gyász-Göncölszekér. / A tavak ablakát betörve, / mint szét-durrant pezsgőspalack, vízmélyig gomolyog az éj.” Tulajdonképpen hasonlóan démonikus képpel és metaforikával találkozunk a *Mefisztó-keringőben* is, amelyben fokozatosan úszik egymásba a bál és az emberi (sátáni) alakot öltő temető apokaliptikus képe:

És most a Sátán hegedűje
a brácsát nagybőgőt leinti
s a nyálzó klarinétvisítást
a párok döbbenetben megállnak
de nem bír tiltakozni senki
mert ólomsúlya lett a tüllnek
s a hölgyek izzadt szirmai
mint párzás közben megfagyott
csigák tapadnak össze és
belőlük mégis oly bizsergés
fut szét a tagokba
hogy koszorúvá borzolódik
a hajzatuk s a férfitestek
drótvégen lógó bábui
szikrák kék záporába vesznek

S rákezd a Sátán hegedűje
végigcsusszan a húrokon
a vonó és kettérepednek
a tükrök ablakok s a serleg
a kézből szétszilánkozik
bor fröccsen és brokát hasad
függöny hullámlik mintha űri
szél fújna arkangyalhajat
a táncosok riadtan állnak
de egyszercsak középre lebben
az első pár s a szerteáradt
zenére lassan körbering
és mind akik e jelre vártak
felbolydult izgatott seregben
forogni kezd a többi mind

S húzza a Sátán hegedűje
liheg a nagybőgő a brácsa
a klarinét lohol nyomába
remeg a bálterem remeg
s vonagló kékes ajkait
széjjelnyitja a temető
odvas fogai sírkövek
vacogva villannak elő
örvénylik részegen a valcer
míg a föld megundorodik
és gyomortartalmát kihányja
csontváz-szerpentin koponya-
konfetti esőzik a bálra

és örvénylik aranyfog rendjel
a holtak fölkevert pora

S vonít a Sátán hegedűje
nyüszít a brácsa felsikolt
a klarinét hörög a bőgő
élők között kering a holt
A. Nagykövetné s B. A császár
ébenfa mellett rőt virágszál
a parketten száguldozik
C. Államelnök görbe lábu
nejét forgatva Noszferatu
mily szép nyak elábrándozik
s mint hattyúdöggel a kanális
fagyaltszinű ruhákkal máris
felhabzik forr a bálterem
s bár túlcsondul megállni nem
engedi a szilaj keringő

S húzza a Sátán hegedűje
húzza de egyszercsak leinti
a nyálzó klarinétvisítást
a brácsát nagybőgőt megállnak
a párok már nem járja senki
s míg izzadt tagjaik kihűlnek
s csak lihegésük hallani
a Sátán meghajol kopott
frakkját végigsimítja és
eltűnik s ekkor új bizsergés
fut szét az elzsibbadt karokba
roggyant lábakba folytatódik
a bál s a nő- és férfitestek
drótvégen rángó bábu
új táncok mámorába vesznek

Mint látható, a Sátán eltűnével nem nyerik vissza szabadságukat a táncolók, továbbra is egy náluk nagyobb hatalom mozgatja őket. Az utolsó versszak kezdése – „S húzza a Sátán hegedűje / húzza de egyszercsak leinti” – felidézheti bennünk Vörösmarty Mihály *Vén cigány*ának utolsó versszakát, amely így kezdődik: „Húzd, – de mégse”; mintha ironikusan azt sugallná, hogy a vén cigány helyett nekünk már csak a hegedűs Sátán maradt, ezredvégi haláltáncot járó utolsó bálozóknak. Nagy Gábor jegyzi meg, hogy a verset erősen démonikus jellege a magyar irodalom több jelentős művével is rokonítja. Arany János *Tengeri-hántáshoz* fűzött jegyzetében maga nevezte ugyanis „daemoni”-nak a muzsikát, amit Ferkó hall; *Az ünnep-rontrókban* a démoni zene hatására elvesztik a fejüket a táncolók: „A táncosok arcán vékonyü hull: / De a láb még egyre bokázza vadul, / Viszi a tánc ördögi kedve.” S szinte a *Mefisztó-*

keringő zárata is lehetne: „Úgy táncol el, egy bőszi harci zenére, / (Mondják, a pokol tüzes fenekére) / Az egész őrző csoport.” De említi Nagy Gábor Arany haláltánc-balladáját, a *Hílatavást* is. (Vö. NAGY, 2001. 94.) Ady több verse is előzménye a más Baka-versben is, például a *Háborús téli éjszakában* uralkodó démonikus hangulatnak (elemzése: SZIGETI, 2000. 150–177). A *Sípja régi babonának* című versben a zene és az árnyak kavargása tematikusan is hasonló szerepű; a *Lédával a bálban* befejező szakaszában a táncoló párnak olyan démonikus ereje van, mint a Baka-versben a hegedűs Sátánnak: „Elhal a zene s a vig teremben / Téli szél zúg s elalusz-
nak a lángok. / Mi táncba kezdünk és sírva, dideregve / Rebbennek szét a boldog mátkapárok.” Itt jegyzem meg, hogy maga a költő, Baka István is hasonlóan nyilatkozott: „Én nem démonikus, inkább démonokra érzékeny, szorongásos ember vagyok. Szorongásaim növelik démonikussá a belső valóságot, látomásaimat.” (DARVASI, 1990. 6.) Lényeges funkciója lehet annak, hogy itt éppen hegedűről van szó a versben, a hegedű ugyanis, amely Apollón lantját helyettesítve lehet költészet-jelkép is, megjelenhet a halál attributumaként is. Példa erre Peter Brueghel *A halál diadala* című képe, amelyen – épp a középkori haláltánc motívumát idézve – a zenélő fiatal szerelmespár mögött a csontváz képében megjelenő Halál játszik a hegedűjén. A Bakának (is) mintát jelentő Juhász Gyula pedig saját költészetének szimbólumaként említi *Epilogus* című versében: „Elhantolt álmaim zokognak / A horpadt öblű hegedűn.” Mefisztó, a Sátán öröktől fogva létezik és akárhol, akárhogy is kerekednek rajta fölül az égi erők, hatalma van: lelkeket tart a kezében, hideg, kopottas és mégis félelmetes, megbabonázó, magához láncoló ereje van.

Baka verse az oly sokszor feldolgozott, szinte mítosszá terebélyesedett motívumot, a Sátán bálját eleveníti meg. Tobzódó, örült agónia ez. A zene, „a Sátán hegedűje”: hatalom. Hangja megfojtja az öntudatot, a félelmen, a dermedtségen át vezeti az agyat egy tébolyult extázis felé, amelynek végén ott vár a halál. Összetett szimbolika jellemzi a verset, mélyen gyökerező jelképekből tűnik elő az az egy mondattal meghatározhatatlan determináltság, amely elvesz minden célt, mely előtt fejet hajt, fejet kell hajtsan az ember. De ki látja előre ezt az eleve elrendelt sorsot? A belső üresség, a lélek helyén tátongó űr az, ami kiöli a jövőbelátás képességét az emberből és pontosan ez az, ami eleve kárhozatra ítéli. Mintha csak ismét Bulgakov *Mester és Margaritájának* bálján kerülnék bele egy eksztatikus körbe, csakhogy itt nincsenek Maragariták, nincs, ami menthető lenne, ami érdemes volna a valódi újjászületésre. Ez az újjászületés valamiféle jéghideg, fekete, bénító esemény. A vers kezdete a Sátán belépője. Csakhogy: kivel is találkozunk? Hiszen a címben Mefisztó, a versben a Sátán szerepel, más-más képzetköröket is bekapcsolva a vers intertextualitásába. A Mefisztó név irodalmi alkotásokat juttathat eszünkbe: Marlowe *Doktor Faustusa*, Goethe *Faustja*, Madách *Tragédiájának* Lucifere, Thomas Mann *Doktor Faustusa* és Klaus Mann *Mefisztója*. Az eredeti név Mephistopheles, a Sátán egyik megjelenési formája, a hét főördög egyike, a második a bukott angyalok közül, az elnevezés valószínűleg héber elemekből áll, de értelme bizonytalan („romboló hazug”, „a jó elpusztítója”). A Sátán megnevezés egyértelműbb a keresztény hagyományban: az Ószövetségben e név ellenfelet jelent, aki a régi hagyomány szerint a mennyből bukott alá irigysége és gőgje miatt. Egy héber mítosz szerint a teremtés harmadik napján Isten fő arkangyala, egy Lucifer nevű kerub: a „Hajnal fia” az Édenkertben járkált csillogó ékszerekkel, Isten minden népek őrzőjévé tette. Egy ideig szerényen viselkedett, de hamarosan eluralkodott rajta a gőg. „Egyenlő leszek Istennel” – mondta, mire Isten alávetette őt a Földre, majd a Seolba. Zuhanás közben úgy fénylett, mint a villám. A mítosz nyomai fellelhetők a Bibliában is (Iz 14,12–15; Ez 28,11–19; Lk. 10,18; 2Kor 11,14; Jel 12,9.). A héber mítosz eredetileg egy egyszerű allegória: Hélél ben Sáhár („hajnal

fia”) a Vénusz bolygó volt, ezt vegyítették Phaetron görög mítoszával. (Ezt a hagyományt őrzi több apokrif irat is, köztük a János evangélistának tulajdonított és Nikodémus apokrif evangéliuma is, amely Jézus pokolraszállását írja le, amelynek során a Sátánt béklyóba kötözte.) A Biblia a Sátánt nagyon is eleven, hús-vér személynek tartja, aki például alkut köt Istennel Jób elnyerésére (Jób 2, 1–7) vagy megkísérti a pusztában imádkozó Jézust (Mt 4, 1–11).

A vers kezdete a Sátán belépője, de az egész vers és minden versszak „És”-sel kezdődik: mintha valaminek a folytatása lenne, mintha az örök körforgást, az állandóságot, a ciklikusságot akarná hangsúlyozni a szöveg. Egy bálon vagyunk tehát. A belépő pillanatában minden elnémul, érezzük: az élet megállt, az idő megszűnt előrehaladni. Marionettbábu mindenki, jeges dermedtség önti el a szíveket, csak egyvalami hiányzik: a felismerés. A magyarázat a történések miéértjére senkiben nem tudatosul, a sátáni erő megfélemlít, de azután a zene – a lenről, mélyről áradó erő – elragadja a ridegsége, hidegsége ellenére fülledt erotikájával az embereket és minden döbbenet, ráébredés elmarad. A második szakaszban a sátáni hegedű vészjósló megszólalása elindítja őket a halál felé: „kettérepednek a tükrök”. Kettétörnek az élet, meghasad az egyéniség, darabokra hull, az én mint egész – megsemmisül, eltűnik az önrendelkezés lehetősége és szabadsága. „Bor fröccsen” – bor, vér, Jézus, Isten – a sátáni és isteni eszmék öröktől való összefüggése benne van e két szóban. Kiömlik a bor, megszűnik létezni az Istenhez, az értékekhez fűző vékony fonal, de a dermedtség még ott vibrál egy pillanatig a levegőben. Erőfeszítések árán ugyan, de még ott van az utolsó lehetőség: visszalépni, elutasítani a gonosz tobzódását, ezt az örületet, a lélek eladását (Mefisztó neve a címben utalhat erre az alkura is: a lélek eladására a Sátánnak, de itt nincs fizetség, még csere, megegyezés sincs). Erről a pontról még vissza lehetne térni az életbe, az ember keresztútnál áll. És ebben a pillanatban áttörnek a gátak, elemi erővel tör föl a túlvilági, pokoli orgia, megkezdődik a Mefisztó-keringő, az ember feltétel nélkül, öntudatát háta mögött hagyva, révülten áldozza magát a Sátánnak. Félelmetes örvénnyé alakul a tánc, amely áthidalja az élet és a halál közti szakadékot vagy még inkább azt a masszív falat dönti romba pillanatok alatt, amelyet élet és halál, a megtisztulásra való esély és a már elkárhozottak kényszerzubbonyba belefeszített, palackba zárt vérfagyasztó ereje közé emelt valamiféle magas, fenséges erő.

Öntudatlanság: az ember a Sátán kezében félelmetes fegyverré válik önmaga ellen. A gonoszt őt használja fel bebörtönzött erőinek kiszabadítására, hogy aztán azonnal befonja, beléjük olvassza. Kiáramlik a halál, elönt mindent az elmúlás hamuja, a rothadó anyag körbeveszi a még élőt, egyre gyorsabban örvénylik a tánc, ájulásig, félelmetes vízióig fokozódik, forog, rikolt a világ. A harmadik szakasz képei ezt a tébolyultan örvénylő, és közben jéghidegséggel átitatott erőkitörést ábrázolják. A hegedű-motívum lassan változik. Egyre magabiztosabbá válik a hang, egyre erősebbé. Energiát szív magába a halál. A képek egyre inkább ziháló lélegzetre, kapkodó, megrészegült lihegésre emlékeztetnek, túlsúlyba kerülnek a sátáni, elkárhozott világot megjelenítő mozzanatok. Köztük villanásszerűen jelennek meg a tánc képei, az öntudatlanságba zuhant ember belesüllyed a kárhozatba: „míg a föld megundorodik / s gyomortartalmát kihányja...”. Beteljesedik az élet és halál keveredése, a zene eléri tetőpontját: „S vonít a Sátán hegedűje / nyúszít a brácsa felsikolt / a klarinét hörög a bőgő...” Az életben, az emberi társadalomban hatalmasok – nagykövet, császár, államelnök – jelennek meg, de csak bábok, üresek, mind egy-egy betű csupán: teljes személytelenséggel. Az egyik felesége a másikkal, a halálban elvész a mondvasinált rang, eltűnnek az ember által saját maga számára kialakított kategóriák.

Valódi tudata csak magának a Halálnak van. Megjelenik a vámpír, általa az élők közül majd örök bolyongó holtak lesznek s kerülnek így végleg a Sátán kezébe, elveszítik a megnyugvás lehetőségét. Tobzódik a tánc, beteljesedik a sátáni akarat. Az ötödik szakaszban hirtelen, minden átmenet nélkül vége szakad a táncnak. A Sátán maga inti le a zenét. Az a megdöbbenő, hogy mennyire antropomorfizáltan jelenik meg (ez a mozzanat is Bulgakov Wolandjára látszik mutatni): „a Sátán meghajol kopott / frakkját végigsimítja és / eltűnik...”. A fenti képet két olyan gondolat fogja közre, amely igazán megdöbbenővé teszi a verset, némiképp átértékelve annak eddigi jelölését: „... megállnak / a párok már nem járja senki / s míg izzadt tagjaik kihűlnek...”. Ez a pillanat a tényleges halál pillanata az ember számára: a tánc utáni felhevültség realista képe csak vékony hártya a mélyebb metaforán: a kihűlő tagok, a kihűlő test maga a halál. A keretkép második része, az utolsó hat sor egyértelművé teszi a Sátán teljes győzelmét. Az „új bizsergés” már valami más, mint eddig: az élők közül holtak lettek, az elkárhozottak birodalmában vannak örökre. Így válik teljessé a felvillanó Noszferátu-kép. Tegyük hozzá: lényeges funkciót ad Noszferátunak, hogy ő az egyetlen, akit nevesít a költő, hiszen egyébként – mint a haláltáncokban szokás – csak rangok szerepelnek, a nevesített vámpír pedig új áldozatokról ábrándozik. Még egy apró, de annál fontosabb mozzanata e résznek, amely újabb felismeréshez vezet: „nyálzó klarinétvisítás” – hangzott el ugyanez a jelző az első szakaszban az élet zenéjének megszólaltatásakor, és most, az utolsó szakaszban ugyanez a jelző a halál zenéjére vonatkozik. Először úgy tűnt, az élet dimenziójától haladtunk és kerültünk át a haláléba, most azonban tudatosulhat bennünk, hogy az élet és a halál képe megegyezik: az üres élet már eleve a Sátán kezében volt, eredendően joga volt a gonosznak a lelkekre. Minden reménységűgár összetört így visszamenőleg. Itt, a keresztútnál hiábavaló lett volna a próbálkozás, mindenfajta ellenszegülés. A halál már nem más, mint a Sátán eddig is meglévő hatalmának tudatosulása, nyílt színen való elismerése, és a tényleges beleolvadás. Mindig is ő irányított a háttérből. Ez a hirtelen reményvesztés az, amely visszamenőleg eltöröl minden sejtenti vélt kapaszkodót és a bele-törődést vonja maga után. Vigaszunk legfeljebb maga a zene és a költészet lehet, úgy, ahogy a reménytelenségen túli remény elől Thomas Mann sem tudott kitérni. A már említett *Doktor Faustus*ának főszereplője, Adrian Leverkühn, tragikus sorsú zeneszerző voltaképpen „Schönberg második korszakának zenei formájában, a dodekafónia eszközeivel alkotja meg nagy művét. A dodekafónia nem a hagyományokkal való teljes szakítás jegyében született, célja a lényeg lehető legtömörebb kifejezése (ebben Liszt öregkori törekvéseinek beteljesítője).” (RÓNAY, 1982. 328.) Az ördöggel való egyezsége arra ítéli Adrian Leverkühnt, hogy noha a tökéletes zenei tudás birtokába kerül, az embereket nem szeretheti. Leverkühn azonban éppen a nagy műben nem tud teljesen engedelmeskedni az ördögi egyezség parancsának, nem tudja megfékezni expresszív kitéréseit, mint Baka István idemutató verseiben, nála is „a legmélyebb vizsgálatanságból mégiscsak kicsirázik a remény”. A *Doktor Faustus* végkicsengése legalábbis erre látszik mutatni: „Ez a reménytelenségen túli remény lenne a kétségbeesés transzcendenciája, nem ellene elkövetett árulás, hanem az a csoda, amely túlmegegy a hiten. Hallgassátok csak a befejezést, hallgassátok velem: egyik hangcsoport a másik után lép a háttérbe, és ami megmarad, amiben a mű kicsendül, egy cselló magas g-je, az utolsó szó, a pianissimo szünetjelekbe belevesző, elszálló hangja. Aztán már semmi sincsen, csak hallgatás és éjjel. De ez az utórezgéseivel a hallgatásba akaszgó hang, amely már nincs, amelyet már csak a lélek hall, és amely a gyász kicsengése volt, többé nem az, megváltoztatja értelmét, és fényjelként világít az éjszakában.”

IRODALOM

- BARTHA TIBOR, DR. (szerk.) 1995
Keresztyén bibliai lexikon. Kálvin Kiadó.
- BIEDERMANN, HANS 1996
Szimbólumlexikon. Corvina.
- DARVASI LÁSZLÓ 1990
„Nem tudok egy gonosz Istenben hinni”. Beszélgetés Baka Istvánnal. Magyar Napló, ápr. 26. 6.
- FRIED ISTVÁN 1999
Árnyak közt mulandó árny. Tanulmányok Baka István lírájáról. Tiszatáj Könyvek, Szeged.
- HOPPÁL MIHÁLY, JANKOVICS MARCELL, NAGY ANDRÁS, SZEMADÁM GYÖRGY 1995
Jelképtár. Helikon Kiadó.
- NAGY GÁBOR 2001
„...legyek versedben asszonánc”. Baka István költészete. Kossuth Egyetemi Könyvkiadó, Debrecen.
- PÁL JÓZSEF és ÚJVÁRI EDIT (szerk.) 1997
Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Balassi Kiadó.
- RÓNAY LÁSZLÓ 1982
A huszadik századi zene és irodalom fejlődésének párhuzamos jelenségei. In: *Szabálytalan arcképek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 311–343.
- SZEPESI ATTILA 1996
A cella. Tiszatáj, 9. 20–21.
- SZIGETI LAJOS SÁNDOR 2000
(De)formáció és (de)mitologizáció. Parabolák és metaforák a modernitásban. Suprasegmentum.

‘Bolero with Death’

Musical influences in the work of István Baka

Lajos Sándor Szigeti

This dissertation has been written to compensate for a certain inadequacy, owing to the fact that books and studies concerning István Baka do not question in great enough detail the significance that music played in the life and life work of István Baka.

This dissertation is intended to illuminate the world of István Baka’s poetry, with the help of the analysis of two works: ‘Bolero with Death’ and ‘Mephisto Waltz’. Primarily, we provide an interpretation of the historic form, also characterising the Hungarian and European traditions which István Baka enters into with these works, the composers (for example Ravel and Liszt), the poets and writers (Baudelaire, Weöres and Bulgakov) who had an effect on him, and those who ‘created’ the inter-textuality of his poems.