

## A huszonötödik ének

### *Baka István Könyörögj érettem című versciklusáról*

NAGY MÁRTA

(Szegedi Tudományegyetem, Szeged)

#### Bevezetés

Baka István *Könyörögj érettem* című versciklusa először a költő 1981-es verseskötetében, a *Tűzbe vetett evangéliumban*<sup>1</sup> jelent meg. A négy versből álló ciklus első három darabja (*Könyörögj érettem*, *Kora-tavaszi éjszaka*, *Tó szoknya*) 1975-ben keletkezett, míg a ciklus záróverse (*Ballada*) az 1976-os év terméke. A *Ballada* a kötetet megelőzően önállóan is megjelent 1977-ben a *Tiszatájban*<sup>2</sup>, majd 1979-ben a *Gazdátlan hajók*<sup>3</sup> című, fiatal szegedi költőket bemutató antológiában. Az 1990-ben megjelent, válogatott és új verseket tartalmazó kötetben, az *Égtájak célkeresztjében*<sup>4</sup> *Könyörögj érettem* cikluscím alatt a *Nem vagy itt*, a *Végigver rajtad*, a *Szerelmesvers*, a *Kora-tavaszi éjszaka*, a *Könyörögj érettem* és a *Ballada* című versek szerepelnek. Az összegyűjtött verseket tartalmazó, *Tájkép fohással* című kötetben a versciklus 1981-ben megjelent változata található. Dolgozatomban a *Tűzbe vetett evangéliumban* szereplő változatot elemzem.

A versciklus címe a keresztény kultúrkört idézi, és beemeli a műbe mint megnevezett, megszólított hagyományt. Ilyen módon már ezen a ponton nyilvánvalóvá válik, hogy a szöveg párbeszédet kíván kialakítani a hagyománnyal. Ez a művészi szemléletmód, azaz a tudatosult, „megélt” hagyomány, és ennek tematizálása rendkívül hangsúlyos tendencia a 20. századi magyar (és világ-) irodalomban. Kiindulópontja a hagyományba-vetettség,<sup>5</sup> mint művészi alapállás.

Ez az alapállás és szemléletmód azt eredményezi, hogy az irodalmi szöveg egyfajta ütközőpontként működik, ugyanis egymásra halmozódnak benne a hagyomány rétegei, ugyanakkor ráépíti erre a maga rétegét, és ilyen módon dialogikus situációt teremt. Eisemann György szavaival élve: „A szöveg kifonja a hagyomány, a mitológia szövevényéből azokat a szálakat, melyekből új egységet teremt, de a szálakban megpendített hűrként ott zeng az eredeti gazdagsága is.”<sup>6</sup>

<sup>1</sup> BAKA ISTVÁN: *Tűzbe vetett evangélium*, Budapest, Szépirodalmi, 1981. (*Könyörögj érettem* 21–26. p.)

<sup>2</sup> *Tiszatáj*, 1977/3. 11–12. p.

<sup>3</sup> *Gazdátlan hajók*, Szeged 1979. 44–46. p.

<sup>4</sup> BAKA ISTVÁN: *Égtájak célkeresztjén* (Válogatott és új versek), Budapest, Szépirodalmi, 1990, 19–26. p.

<sup>5</sup> Dolgozatom további részében ezt a kifejezést fogom használni a tárgyalt tendencia megnevezéseként.

<sup>6</sup> EISEMANN, 1991, 179.

A hagyományba-vetettség nem tekinthető egységes tendenciának. Számos eltérő jelenség sorolható hozzá, melyeknek közös a gyökere. Így például Kosztolányi *Bal latorja* éppúgy említhető itt, mint Tandori *Jambikus szonettje*. De talán legszembetűnőbb áramlata az erőteljes remitologizálás.

Mindezekből kiindulva dolgozatom fő célja, hogy bemutassam, a vizsgált versciklus miképpen kerül dialógusba a hagyománnyal, és melyek e dialógus jellemző vonásai. Ez leginkább a ciklus motivikus struktúráján keresztül ragadható meg, ugyanis itt lelhetők olyan pontok, amelyeken a szöveg „hagyja magán átszellanni”<sup>7</sup> előzményeit. Ennek nyomán elsődleges módszerem a motívumelemzés, azaz a ciklust szervező négy fő motívum (fa, tűz, víz, hold) alakulásának végigkövetése és értelmezése.

## A motivikus szerkezet

### *Előzetes kérdések*

Mielőtt rátérnék a motivikus szerkezet sajátosságainak feltárására, illetve az egyes motívumok elemzésére, szükséges néhány szót szólni e fogalomról, hiszen „...többértelmű használata az irodalomtörténet és a kritika gyakorlatában kétségtelenül ellentmond eredeti rendeltetésének mint terminusnak, de nemcsak azért, mert tartalma egyik tudományos irányzattól a másikig változik, hanem azért is, mert több más fogalommal azonosul.”<sup>8</sup> Ennek nyomán számos – egymásnak gyakran ellentmondó – elmélet, definíció áll rendelkezésre, és igen csekély annak az esélye, hogy belátható időn belül feloldódjanak az irodalmi motívum fogalma körüli ellentmondások, és valódi terminusként funkcionáljon.

Dolgozatomban a Csúri Károly és Bernáth Árpád nevéhez fűződő definícióból kiindulva használom a motívum fogalmát, de elfogadva Kovács Albert kritikáját, mely szerint „...a motívum létrejöhet a polyszematika és szinonímia, a metafora és a hasonlat »anyagából« úgy is, hogy nem azonos szövegrészek ismétlődnek különböző kontextusban.”<sup>9</sup> Ezenkívül Csúri és Bernáth nyomán különbséget teszek motívum és embléma között, így elemzésemben az említett négy motívumot egyrészt emblémaként vizsgálom, azaz „hagyományos” jelentéseiket igyekszem feltárni, másrészt motívumként tekintve rájuk a versciklusban nyert jelentésüket fejtem föl. Az elemzés harmadik aspektusa pedig az emblematikus és motivikus jelentés egymáshoz való viszonya.

Úgy vélem, e három szempont együttes alkalmazásával feltárható a vizsgált versciklus motivikus struktúrája, és ennek nyomán a dialógus jellegzetességei is megragadhatók.

<sup>7</sup> FRIED, 1999, 39.

<sup>8</sup> KOVÁCS, 1989, 41.

<sup>9</sup> KOVÁCS 1989, 50.

## A motívumhasználat sajátosságai

A motívikus rendszer vizsgálatakor különös figyelmet érdemel az a mód, ahogy Baka a versciklusait és versesköteteit felépítette: ciklusaira és kötetekre ugyanis rendkívül tudatos megkomponáltság jellemző. Minden kötete gondosan szerkesztett egység, „...a versnél nagyobb mű, ami nem szünteti meg a kötetet vagy ciklust alkotó egyes részek önállóságát, de mégis olyan keretbe foglalja, amelyik többet mond, mint a ciklust vagy a kötetet alkotó versek külön-külön, többet és mást.”<sup>10</sup> Ugyanezek a szabályszerűségek a versek és versciklusok viszonylatában is felfedezhetők, így nem véletlen, hogy a *Tűzbe vetett evangélium* valamennyi kritikusa kitér erre a kérdésre<sup>11</sup>, sőt általában is elmondható, hogy ez a jelenség a Baka-kritika központi eleme.<sup>12</sup>

E gondos megkomponáltság eredményeképpen zárt ciklusok (és kötetek) születnek, melyek egy meghatározott poétikai tartomány teljességének érzetét keltik. Ezt a szigorú kompozícióval és a motívumok sajátos alkalmazásával éri el a költő, ugyanis viszonylag kevés motívumot használ, de azok következetesen felépített rendszerré szerveződnek. E motívikus rendszer több funkciót tölt be: Egyfelől a cikluson belüli kohéziót erősíti, illetve a belső szerkezetet szervezi olyan módon, hogy az egyes versek közt párhuzamokat és ellentéteket alakít ki (és ezzel természetesen az egyes versek jelentését is gazdagítja)<sup>13</sup>. Másfelől pedig azért, hogy a felhasznált motívumok igen gazdag és sokrétű emblemati-

<sup>10</sup> ZEMPLÉNYI, 1999, 626.

<sup>11</sup> A *Tűzbe vetett evangélium* kritikusai közül Görömbei András foglalkozott legrészletesebben ezzel a kérdéssel (*Tiszatáj*, 1981/10.). Megállapítása szerint a 21 versből álló kötet hiánytalan egészet alkot, 4–5 versből álló ciklusai a teljesség benyomását keltik. Magyarazatként a jellegzetes és zárt motívumkört, valamint a szigorú kompozíciót jelöli meg. Értékes adalékul szolgál ehhez Szigeti Lajos Sándor megállapítása (*Kortárs*, 1996/5. 56–65. p.), aki előző verseskötetével, a *Magdolnázáppal* összevetve rámutat arra, hogy Baka következetesen visszatér e kötet lényeges motívumaihoz. Ezenkívül Árpás Károlyt kell megemlíteni, aki Ady versciklusaiával állítja párhuzamba Baka ciklusainak megkomponáltságát. (i.m. 377. p.)

<sup>12</sup> Bár Baka tagadja ezt: „A ciklusok nálam sohasem előzetes terv, hanem egyfajta önszerveződés révén jönnek létre. Az ember általában érzi, mi hiányzik még, azt próbálja megírni, ha sikerül. Az intuíciónak van tehát legnagyobb szerepe, de az a jó, ha a végeredmény mégis egy tudatos terv megvalósításának tetszik.” (*Vallomás versekről*, 16. p.)

<sup>13</sup> Ez az eljárás sokban hasonlít a Wagner zenedramáiból ismert vezérmotívum technikához: „Alapja a képzettársítás. Olyan pregnáns hangcsoportot nevezünk vezérmotívumnak, amely szuggesztív erejével működésbe hozza a hallgató fantáziáját és így képes élő és fiktív személyeket, absztrakt és konkrét fogalmakat zenében kifejezni. (...) A vezérmotívum lélektani eredete a szukcesszív tapasztalati asszociáció (...). Valamely hangcsoportnak egészében vagy esetleg töredékeiben való megszólaltatása a hozzáfűződő képzeti tartalmat következetesen felidézti a lélektelenben. Tehát az eredeti zenei gondolathoz járuló képzet akkor is felbukkan, ha csak egy-két hangot hallunk belőle. Fantáziánk végzi el a szükséges kiegészítést.” (HARASZTI EMIL i.m. 9–10. p.) Fontos adalékul szolgál ehhez Walzer elgondolása, aki a wagneri motívumtechnika szabályszerűségeit alkalmazta az irodalmi művekben megjelenő ismétlések vizsgálatakor: „...ezek egymástól távolosó mozzanatok a szó szoros értelmében összekötnek, olyan összefüggéseket hangsúlyoznak, amelyeket nélkülük esetleg nem vennénk észre.”

kus jelentéssel rendelkeznek, távlatosítják, tágabb horizontúvá teszik a szöveget, ilyen módon a cím által rögzített dialogikus szituációt építik tovább. Tehát motívumként (motivikus struktúraként) olyan zárt, organikus egységet hoznak létre, mely saját belső törvényekkel rendelkezik, emblémaként viszont feloldják ezt a zárttságot, és tágabb kontextusba helyezik a szöveget olyan módon, hogy újabb szálakkal kötik a hagyományhoz.

Mindezekon túl még az egyes motívumok alkalmazásának sajátosságairól kell szólni. Itt alapvetően két kérdés érdemel figyelmet. Az egyik a motivikus és az emblematikus jelentés kapcsolata. Ahogy fentebb utaltam rá, a költő igen gazdag emblematikus jelentéssel rendelkező motívumokat alkalmaz, mely jelentések az irodalom-, illetve művelődéstörténet során rögzültek, tehát konvencionális (hagyományos!) elemeknek tekinthetők. Motívumként azonban átértelmeződnek a versciklusban: konvencionális, rögzített jelentésük a visszajára fordul. Ez azt eredményezi, hogy párhuzamosan létezik az eredeti, a megszokott, a várt jelentés és az újonnan kapott jelentés. Szemléletes példát nyújt e kettősségre a hold megjelenési módja: A *Kora-tavaszi éjszaka* szerelmi jelenetében (a lírai én alvó kedvesét szemléli) mintegy konvencionális elemként van jelen, hiszen az európai szerelmi költészet fontos kelléke, így ezen a ponton értelmezhető úgy, hogy a romantikus attitűdöt erősíti. A ciklus záróversében (*Ballada*) azonban a hold motívumra van felfűzve a végső következtetés, mely szerint „csalás a szerelem”. Ennek ismeretében – visszafelé olvasva – a *Kora-tavaszi éjszaka* hold motívuma romantikus kellékből baljós előjellé válik, és különös jelentőséget kap az a tény, hogy épp a hold tereli el a lírai én figyelmét kedveséről. E kettősség nemcsak a *Könyörögj érettem* című ciklusban figyelhető meg, hanem az egész kötetben hangsúlyos, és nemcsak a motívumok szintjén jelenik meg, hanem a képekre is jellemző.<sup>14</sup>

Ez az ellentét feszültséget teremt mű és hagyomány, jelen és múlt közt, mely feszültség a dialógus egyik alapvető sajátossága: a szöveg megnevezi, tehát elismeri a hagyományt, sőt a hagyomány részének tekinti magát, ugyanakkor folyamatosan tematizálja, folyamatosan rákérdez. Véleményem szerint ez a feszültség az egyik összetevője a versekben uralkodó drámaiságnak, melyre a kritika oly gyakran kitér.

A másik kérdés, melyről e helyen szólni kell, az egyes motívumok alakulása, variálódása. Ilyen megközelítésből két motívumtípus különböztethető meg a vizsgált versciklusban: Ugyanazon motívum előfordulhat szimbólumként olyan módon, hogy nem önmagát jelenti, hanem önmagán túlmutatva egy másik létezőt képvisel. Ezt a típust a továbbiakban szimbolikus motívumnak fogom nevezni. Emellett azonban előfordulhat olyan módon is, hogy nem képvisel másik létezőt, azaz megfosztódik szimbolikus szerepétől, és az eredeti létezőnek mintegy a lenyomata, képe jelenik meg a versben. Ennek nyomán ez utóbbi típust ikonikus motívumnak nevezem.<sup>15</sup> Jól megfigyelhető ez a fa előfordulási módján: A *Könyörögj érettem* című versben azonosítható a nővel, vagyis a nőt képviseli, az ő szimbóluma (szimbolikus motívum):

<sup>14</sup> Pl: „Krisztus vért verítékező / arca a pipaccsal teli / rét...” (*Bolgárok*)

<sup>15</sup> Fontos megjegyezni, hogy néhány esetben előfordul, hogy a motívum kétagú metafora elemként jelenik meg, mely valahol „félúton” helyezhető el ikonikus és szimbolikus típus között, így talán indokoltnak tűnnék egy harmadik típus elkülönítése is. De mivel ezekben az esetekben is jelen van az az organikus, nyilvánvaló kapcsolat jelölt és jelölő között – még ha áttételesebben is –, ami az ikonikus motívum sajátossága, ezeket is ebbe a kategóriába sorolom. Lásd: fa motívum példája.

„Száz szirmod, cseresznyefa-boszorkány,  
sistereg, feketére sül,  
szél-szította leveleid  
lángokként nyaldosnak körül.”

A ciklus következő darabjában (*Kora-tavaszi éjszaka*) már nem hordoz ilyen jelentést, önmagaként jelenik meg:

„A ház előtti fán, az ágak  
közein: sisakréseken  
keresztül bámul ránk a hold –”

A *Tó-szoknya* fa motívuma a metaforikus pozíciót képviseli, hiszen a falevelek sóvárgó szemekkel azonosítódnak:

„sóvárgó szemek – néz a fákról  
fodraidra ezer levél.”

Természetesen az ikonikus motívumoktól nem függetleníthető a szimbolikus jelentés, mindig megcsillan a kép mögött, hiszen ugyanannak a gondosan felépített motívikus rendszernek az elemei.

### *A főmotívumok*

Ahogy korábban már utaltam rá, a versciklus motívumrendszere négy fontos elem-ből szerveződik: a fa, a tűz, a víz és a hold motívumból. Rajtuk kívül természetesen előfordulnak egyéb motívumok is, mint például a csillag, de ezek csak árnyalják a képet, lényeges elemmel nem gazdagítják, így elemzésemben csak az említett négy motívumra térek ki, ugyanis ezek segítségével szemléltethető az a struktúra, mely a ciklusban érvényesül.

### *A (világ)tengely*

A kiemelt motívumok közül a fa tekinthető a legjelentősebbnek.<sup>16</sup> A versciklus első három darabján vonul végig (*Könyörögj érettem, Kora-tavaszi éjszaka, Tó-szoknya*). Egy-fajta tengelyként jelenik meg, így a mitikus, archaikus világképekben oly gyakori világfa képzetét kelti, mely a háromfokozatú világ (ég – föld – alvilág) tengelye, a strukturált világ egységét biztosítja. E megfeleltetés igazolhatóan látszik azáltal is, ha megvizsgáljuk, az említett három vers mely szférákat képviseli.

A *Könyörögj érettem* egyértelműen az égi szférával kapcsolható össze. Már címében is nyilvánvaló utalást találhatunk *Az angyali üdvözletre*. Ez az utalás biztosítja a szakrális alap-

<sup>16</sup> De általában is elmondható Baka költészetéről, hogy fontos, gyakran előforduló motívum a fa. Például *Az udvar fája* című ciklusban hasonlóképpen központi motívum. (in: *Magdolna-zápor*. Budapest, Magvető, 1975, 7–17. p.)

hangot, mely ezután következetesen jelen van a versben, sőt tovább erősödik. Az *angyali üdvözlés* Szűz Máriát idézi meg, így mindvégig érzékelhető az istenanya alakja a versben, mely összefonódik a nő alakjával. Nem lenne helyes azonban az mondani, hogy azonosítható a két alak, ugyanis a nő köré épített szimbólumrendszer sokkal gazdagabb annál, hogy pusztán ezt az egyetlen relációt reprezentálná. Ahogy korábban utaltam rá, a szakralitás erőteljesen körvonalazódik a versben, mégpedig azáltal, hogy a fa a nő szimbólumának tekinthető. Ehhez pedig hagyományosan a keresztfa képzete, ennek nyomán pedig a megváltás kapcsolódik. Mindez nem jelent ellentmondást, inkább fokozati váltást: Szűz Mária feladata a közvetítés, illetőleg a bűnbocsánat kieszközlése. Az *angyali üdvözlés*ben is ezt a szerepet tölti be, pontosabban erre kéri: „Könyörögj érettünk, bűnösökért.” A keresztfa bevonásával ez a funkció kiiktatódik, így a nő közvetlenül tölti be a megváltó szerepét. A bibliai motívumoknak ez a szabad alkalmazása, variálása Baka költészetének jellemző vonása. Erről maga nyilatkozik (épp a *Tűzbe vetett evangélium* című kötet kapcsán): „Én mindig el szoktam mondani, hogy nem vagyok hívő. Nagyon szeretnék az lenni (...). A Biblia ezért számomra mindig egy nagy motívumkincs volt.”<sup>17</sup>

Mindezeket túl azáltal, hogy cseresznyefáról, azaz gyümölcsfáról van szó, érdekes párhuzam fedezhető fel a kínai költészettel, mely tovább árnyalja a motívikus képet. A kínai költészetben ugyanis a gyümölcsfa hagyományosan az asszony jelképe, ahogy erről például a *Si king* több darabja is tanúskodik. Különösen a *109. vers*ssel kapcsolatban fedezhető fel hangsúlyos tematikai és motívikus párhuzamok.<sup>18</sup> A *Könyörögj érettem* című versben is egy érett nő, egy asszony képe bontakozik ki az elvirágzó cseresznyefa alakjában.

Végezetül nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a fa emblematisz jelentéskörébe tartozik az az árbo is melyhez Odüsszeusz kötöztette magát az *Odüsszeia* Szirénepizódjában<sup>19</sup>, illetve az az olajfa, melyből Odüsszeusz az ágyát készítette, és kulcsszerepet játszik a felismerés-jelenetben.<sup>20</sup>

Ha a ciklus következő darabját vizsgáljuk, igazolódni látszik az a feltevés, hogy az első három versen végighúzódnó fa sajátos világfaként funkcionál, hiszen a *Kora-tavaszi éjszaka* egyértelműen a földi szférát képviseli. A vers valójában nem más, mint a *Könyörögj érettem* záróképének továbbgondolása, azaz a „lombok szent lángjának” világa jelenik itt meg, ám megfosztva a szakralitástól, illetve attól a könyörtelen szenvedélytől, elkeseredett szeretni akarástól, mely az előző darabot oly drámaivá tette. Itt már a megnyugvás, a maga mellett tudott társ által nyújtott biztonság dominál, mely földivé, emberivé teszi a vers egész világát. Ahogy korábban utaltam rá, itt a fa ikonikus motívumként van jelen, és ennek nyomán jelentős perspektívaváltás megy végbe, melyre erőteljes eltávolodás jellemző:

„A ház előtti fán, az ágak  
közéin: sisakréseken  
keresztül bámul ránk a hold –  
Isten néz farkasszemem velem?”

<sup>17</sup> „Nem tettem le a tollat...” 32.

<sup>18</sup> *Si king*, Budapest, Európa, 1974, 91–92. p.

<sup>19</sup> XII. ének 165–200. sor

<sup>20</sup> XXIII. ének 183–207. sor

A költő a korábbi perspektívából, az ágak közül tekint ki (az ikonikus ágakon át!), és egy pillanatra felvillan a végtelen ebben a zárt, földi jelenetben, de inkább csak utalásként, hiszen épp a hold fénye vezeti vissza tekintetét a korábbi perspektívába, így ismét a lombok világa válik kizárólagossá. A vers záróképe e helyzet véglegességét ígéri, de azért, hogy egy álomjelenet előzi meg, mintegy idézőjelbe teszi ezt, így a ciklus következő darabja már egy másik szférába, az alvilágba helyeződik. Ebben a versben már a víz az uralkodó elem (és motívum!), pontosabban a víz mélye jelenik meg mint végső állomás, és a fa már csak utalásként van jelen, bár ez az utalás rendkívül fontos. Elsősorban ez a hangsúlyváltás indokolja, hogy az alvilági szférával hozzuk összefüggésbe.

Az a tény, hogy a megelőző vers álomjelenettel végződik, illetve a vizsgált vers motívumvilága nyomán adódik a freudista olvasat lehetősége, mely egészen másféle értelmezéshez vezet. Ilyen megközelítésből a *Tó-szoknya* álomképként fogható fel. Freud elgondolása szerint az álom nem más, mint vágyteljesítés. Olyan vágy teljesülése, mely tudatosan el van fojtva, és csak ilyen kerülőúton tud felszínre kerülni és beteljesedni. Freud szavaival élve: „...ezeknek az eltorzított álmoknak a vágyai tiltott, cenzúráról elutasított vágyak.”<sup>21</sup> Mindezeket figyelembe véve lehetségessé válik egy olyan magyarázat, mely szerint a beteljesült, harmonikus, rendezett szerelem ellentétképpen megjelenik az ösztönvilághoz szorosabban kapcsolódó, diszharmonikus, pusztító, dekadens szerelem képe mint elfojtott vágy. Olyan elfojtott vágy, mely épp a harmonikus, rendezett szerelem által fojtódott el. A *Ballada* ismeretében azonban el kell vetni ezt a tetszetős koncepciót, így nem haladhatunk tovább a pszichoanalitikus rendszerben, ugyanis az a tudatos perspektíva- és hangnem váltás, mely a ciklus ezen pontján végbemegy, összeegyeztethetetlen az álom logikájával. De semmiképp sem szabad megfelekedezni erről a vetületről, ugyanis a későbbi értelmezés során még fontos lesz.

Jellemző, hogy a ciklus záróversében (*Ballada*) nincs jelen a fa motívum. Ezzel a költő mintegy szimbolikusan kivágta a világfát, és ez valószínűsíthető cezúrájára jelez. Ez nemcsak a motivikus rendszerben jellemző, hanem más szinten is végbemegy: rendkívül jellemző az a műnem váltás, mely szintén erre a pontra tehető a ciklusban. Az első három vers egyértelműen a lírához köthető: egy-egy gondosan felépített képet ismerhetünk fel bennük. Ezzel szemben a negyedik darab az epikát képviseli. Műfaji (és műnemi) hovatarozása már címében (is) rögzítve van (*Ballada*), ami tovább erősíti az itt jelentkező cezúrára. A műnemváltás egyben perspektíva-váltást is jelent: az én főszereplőből kívülállóvá válik, bár mint később látni fogjuk, több szempontból helyesebb a narratológiából ismert kórus-tag elnevezés. Ha figyelembe vesszük a versciklus tárgyát, azt lehet mondani, hogy a te és én viszony a záróversben a szerelem terminussal helyettesítődik. Talán paradoxnak tűnik a szerelem-terminus kifejezés, de úgy vélem, ez szemlélteti leginkább – még ha kissé sarkítva is – azt a radikális perspektíva-váltást, mely végbemegy. Ennek nyomán a *Ballada* a ciklus konklúziójaként fogható fel (ahogy ezt egyéb tényezők is bizonyítani látszanak majd).

Mindezek ismeretében erősen valószínűsíthető a fa motívum központi volta. Azáltal, hogy felfogható világfaként abban a világban, melyet a versciklus alkot, egyrészt a ciklus tengelyeként funkcionál, másrészt túlmutatva ezen a kontextuson, azt a mitikus világképet emeli be a szövegbe, mely mindvégig látens szervezőelvként működik: elfogadja ezt a világképet vagy reflektál rá, de a mélyben mértékként mindig jelen van.

<sup>21</sup> FREUD, 1994, 176.

Az eddig felvázolt rendszert tovább árnyalja, további elemekkel gazdagítja e motívumpár. Sajátosan viszonyulnak egymáshoz emblémaként, és a versciklus kontextusán belül (motívumként), ezért célszerű motívumpárként tekinteni rájuk és együtt tárgyalni őket. Különösen a versciklusban való előfordulásuk módjáról mondható el, hogy egymáshoz viszonyítva töltik be szerepüket, nem önmagukban, ezért nem vezet teljes értelmezéshez pusztán azoknak a jelentéstartalmaknak a vizsgálata, amelyeket az egyes motívumok hordoznak, hanem az a rendszer érdemel elsősorban elemzést, amelyet együttesen hoznak létre. De mielőtt erről szólnék, érdemes néhány pillantást vetni arra, hogy emblémaként milyen tulajdonságokkal bír e két elem, ugyanis nagyrészt ezek a sajátóságok érvényesülnek a vizsgált versciklus motívumrendszerében is.

A tűz és a víz többszörös ellentétben alapuló, ám egészében harmonikus, teljes rendszert alkot. Ez az elsődleges oka annak, hogy hasznosabb egymás fényében vizsgálni e két elemet. Mindkettőről elmondható, hogy önmagában is ambivalens, ilyen módon alapvető tulajdonságaik megegyeznek, ám ellentétes pólusokat képviselnek; mintegy tükröképei egymásnak. A víz egyfelől teremtő közeg, hiszen a legtöbb teremtésmítoszban őselemként jelenik meg, melyből minden más kiemelkedik, másfelől azonban pusztító elem, ahogy erről számos mítosz tanúskodik: „Szétválaszthatatlan, forma nélküli, sohasem csökkenő alapanyag, amelyből minden kiemelkedik, és amelybe minden visszatér...”<sup>22</sup> A tűz hasonlóképpen kettős jelentésű: számos nép mitikus rendjében az alvilágot, a bűnösök örök szenvedését jelzi, ilyen módon a bűnhődés, a kárhozat közege, de mint önmaga ellentéte, szolgálhatja a megtisztulást is: „Az összes elemek közül ez a legalkalmasabb arra, hogy magába foglalja a két végletes ellentétet, a Jót és a Rosszat. A tűz fénylik az Édenben, és lángol a pokolban. Dédelget és kínoz. Jelen van az étel készítésénél és az apokalipszis előidézésében.”<sup>23</sup>

Az semmiképp sem igényel részletezőbb bizonyítást, hogy egymáshoz viszonyítva ellentétesek, sőt egymást kizáró elemek. Ez az ellentét azonban a közvetlen megfigyelésen túl egyéb tényezővel is gazdagítható. Ilyen az aktivitás és passzivitás kérdése: A tűzhöz általában az alkotás, a szenvedély, az életerő kapcsolódik, ezáltal az aktivitás közege. Ilyen módon az akarattal, az intellektussal rokonítható. Ezzel szemben a víz inkább a passzivitással, az akaratlansággal kapcsolható össze. Ennek talán legszemléletesebb példája Odüsszeusz utazása, ahol Odüsszeusz akaratának beteljesedését Poszeidon, azaz a tenger világa gátolja elsősorban. Ezért válhatott az ösztönök, illetve később a tudattalan jelképévé, hiszen ezek olyan tartományok, ahol az akarat tehetetlen.

A versciklust tekintve a fentiek legszembevetőbb megnyilvánulásaként fogható fel az, ahogy a két elem megjelenik a ciklus egyes darabjaiban: az első és a második versben a tűz az uralkodó, majd a harmadik és negyedik darabban eltűnik, és a víz válik dominánssá. Ez a különös szimmetria alapvetően a két elem egymást kizáró voltát szemlélteti, de ez a jelentése kitágul, és két szféra megkülönböztető, sőt elkülönítő jegyévé válik.

A *Könyörögj érettem* című versben a tűz az uralkodó elem, de szorosban a fa motívumhoz kapcsolódva jelenik meg: szenesedő, hamvadó fa képe bontakozik ki. Ezáltal további

<sup>22</sup> *Szimbólumtár*, 472. p.

<sup>23</sup> GASTON BACHELARD: *A tűz pszichoanalízise* idézi: KOVÁCS ALBERT i.m. 45. p.



tónusokkal gazdagodik e motívum jelentésköre, de épp ezért bizonyos szempontból konkretizálódik is. A fa a keresztfa képzetét kelti, és azáltal, hogy az asszony szimbólumaként jelenik meg, őt tünteti fel megváltói szerepben. Ám az a tény, hogy egy ambivalens motívum társul hozzá, megszünteti a bizonyosságot, és a látszólag egyértelmű szerep ellentmondássá válik. Ahogy korábban már kifejtettem, a tűz egyszerre közege a kárhozatnak és a megtisztulásnak, egyszerre teremtő és pusztító elem. Jelen esetben úgy tűnik, hogy a tűz megtisztító funkciója dominál, hiszen a szakralitás mindvégig jelen van a versben, és szövegszerűen is a megtisztulás, pontosabban a megtisztítás képe idéződik fel a „szent lángok” által. De mindez nem szünteti meg a tűz ambivalenciáját, így a leírt szavak mögött ott húzódik az alvilág képzete, ezáltal pedig a kárhozat lehetősége. Ezenkívül nem elhanyagolható tényező – főleg a versciklus tárgyát figyelembe véve –, hogy a tűz, mint a szerelmi szenvedély jelképe, a szerelmi költészet közhelyének tekinthető. Az a tény, hogy egy konvencionális elemet ilyen bonyolult motívikus struktúrában, ilyen ellentmondásos szerepben alkalmaz a költő, szintén a hagyomány sokrétű feldolgozását, át- és továbbgondolását, a dialógus viszony teremtésének igényét látszik igazolni.

Ahogy fentebb már kifejtettem, a *Kora-tavaszi éjszaka* az előző darab záróképeinek továbbgondolása, vagyis a „lombok szent lángjainak” világa jelenik meg. Ilyen módon a vers első felében jelen van a tűz motívuma annak ellenére, hogy szövegszerűen nem tűnik fel. A versvégi utalás egyrészt megerősíti a tűz jelenlétét azáltal, hogy a szöveg szintjére helyezi, másrészt pedig előfordulási módja egy másik perspektívát nyit meg, mely bizonyos szempontból már a ciklus következő darabját előlegezi. A *Könyörögj érettem* uralkodó eleme, a tűz, nem pusztán egy képbe sűrítődik, hanem az egész versen végighúzóódik, így a megjelenített szerelem természetes közegévé válik, annak egészét meghatározza. Ez a funkciója változatlan marad a *Kora-tavaszi éjszaka* első felében, sőt sokkal erőteljesebbé válik azáltal, hogy nincs kimondva. A vers végén ez a szerepe értékelődik át olyan módon, hogy metaforikus pozícióban fordul elő, hiszen ez a pozíció bizonyos eltávolodást jelent. Másrészt pedig azáltal, hogy egyetlen képre zsugorodik a korábban totális motívum. Tovább fokozza ezt az átértékelődést az, hogy az addig domináns jelen helyét a jövő foglalja el, és mindezt a váltást egy álomjelenet előzi meg, így inkább ígéretként jelenik meg a folytatás, mint reális jövőképként. Ezt támasztja alá a következő vers is (*Tó-szoknya*), melyben teljesen eltűnik a tűz, és helyét az ellentétes elem, a víz veszi át, mintegy „elmossa” a korábban domináns motívumot. Ezáltal megjelenik az a szféra, mely az előző versekben már utalások formájában előtűnt. Előfordulásának módja igen figyelemre méltó: A vers címe egy metaforát alkot, mégpedig egy Baka költészetére nagyon jellemző típust, ugyanis „...részben az avantgárd, posztavantgárd, részben a posztszimbolista költőkhöz kapcsolódva sokszor próbálkozik a kéttagú metafora összetett szóvá alakításával.”<sup>24</sup> A tó-szoknya esetében is ezt a módszert alkalmazza<sup>25</sup>, majd a versben kibontja mint alapmetaforát. Erről a versépítési módszerről maga vall: „Én nem egymás mellé rakom a képeket, nem egy gondolatsort illusztrálok velük, hanem a versnek nemcsak képi, hanem gondolati központját is jelentő alapmetafora min-

<sup>24</sup> VARGA, 1996, 76.

<sup>25</sup> Hasonlóan a cseresznyefa-boszorkány-hoz.

den lehetőségét igyekszem kibontani.”<sup>26</sup> E kibontás által egy nőalak rajzolódik ki, pontosabban tó, szoknya és nő felvillanó képei, jellemzői egymásba játszanak, összemosódnak a versben, mely a záróképben csúcsonylik ki:

„beugrom – hínárszörzetű  
öled bár halálra szorít.”

Ezen a ponton nőalak és tó képe olyannyira egymásba játszik, hogy a beugrás egyszerre értelmezhető (halálos) vízbeugrásként és szexuális beteljesülésként annak ellenére, hogy az ezt megelőző két sor („Jaj, látom mélyedben halak / asszonycomb-villanásait”), illetve a ciklus következő darabja (*Ballada*) a vízbeugrás képzetét erősíti. A motivikus struktúrára vonatkoztatva mindez azt jelenti, hogy a tó, pontosabban a víz ikonikus motívumként van ugyan jelen a versben, de több ponton érinti a szimbolikus motívum kategóriáját.

Mindezek fényében ki lehet mondani, hogy a *Könyörögj érettem* és a *Tó-szoknya* című versek motivikus szinten (is) egymás tükörképeinek tekinthetők, azaz a bennük domináns elemek tulajdonságai kiterjednek az egész versre, sőt ezáltal a ciklus struktúráját is alakítják. Más szinten erősíti ezt a kapcsolatot a versek záróképe, mely ugyanazt az eseményt, nevezetesen a beugrás aktusát jeleníti meg, de ellentétes közegben és ellentétes előjellel:

„Bár tudom: enkárhozatom alól  
nem oldozhat föl engem az ima,  
csak ha elégek véled – hát belévetem  
magamat lombod szent lángjaiba.”  
(*Könyörögj érettem*)

„Jaj, látom mélyedben halak  
asszonycomb-villanásait,  
beugrom – hínárszörzetű  
öled bár halálra szorít.”  
(*Tó-szoknya*)

Mindkét versben az elkerülhetetlenség árnyalata bukkan fel a záróképben, mintha a lírai ének ez lenne az egyetlen lehetséges választása, de mint ahogy utaltam rá, ellenkező előjelet kap a két kép. Egyrészt az uralkodó elem által, másrészt pedig azáltal, hogy a *Könyörögj érettemben* a megváltás ígérete jelenik meg motivációként, ezzel szemben a *Tó-szoknya* záróképe a biztos pusztulást hordozza. Ha a perspektíva alakulását vizsgáljuk, a ciklusnak ebben a szakaszában szintén negatív párhuzammal találkozunk: Korábban említettem, így most csak utalnék arra, hogy a *Kora-tavaszi éjszaka* az előző darab, vagyis a *Könyörögj érettem* záróképeinek továbbgondolása, az ott előlegezett perspektíva kibontása. Mindez elmondható a *Tó-szoknya* és a *Ballada* vonatkozásában is, bár itt lényegesen bonyolultabb a helyzet: A *Balladában* a tó mélye jelenik meg, mint ahogy ezt az előző darab záróképe előlegezte, de fontos különbség, hogy ez csak a lírai én perspektívájára igaz, ugyanis ezen a ponton a lírai én és a ciklus egészének perspektívája szétválik. A lírai szakaszban az én mint főszereplő szemszöge volt az egyedüli. Ezzel szemben a záródarabban, mely a ciklus epikus szakaszának felel meg, egy másik személy, a lány kerül a fókusz-

<sup>26</sup> „Akkor vagyok a legszemélyesebb, amikor álarcot veszek föl” 85.

ba, míg a lírai én a saját perspektívájából, a tó mélyéből kitekintve párbeszédbe kerül vele. Mindez azt jelenti, hogy a *Ballada* ezen szólamában folytatódik a lírai vonal, de ráakódik egy másik réteg is, nevezetesen a lány története, és kerül a középpontba, ilyen módon epikus jelleget kap, mint ahogy erre a vers címe – mint műfajmeghatározás – utal is. Ez a két réteg „kézzelfoghatóan” is megjelenik azáltal, hogy két szólamú balladáról van szó, így szövegszerűen elkülöníthető a lírai én és a lány szólama, tehát valódi dialógusról beszélhetünk.

### *Az éjszaka bolygója*

Mindenek előtt elhelyezkedése érdemel figyelmet, ugyanis elsősorban ez nyújt kulcsot az értelmezéséhez: a ciklus második és negyedik darabjában, azaz a *Kora-tavaszi éjszaka* és a *Ballada* című versekben fordul elő. Dolgozatom előző fejezetében kitértem arra, hogy a ciklus első és harmadik darabja negatív párhuzamba állítható egymással. Ez a kapcsolat motivikus szinten a leginkább szembetűnő, de az innen kiinduló vizsgálat nyilvánvalóvá tette, hogy más területen is kimutatható. A *Kora-tavaszi éjszaka* és a *Ballada* esetében hasonló a helyzet, de fordított sorrendben. A két vers közötti kapcsolatot első sorban ciklusbeli pozíciójuk teszi láthatóvá: Utaltam már rá, hogy mindkettő az őt megelőző vers záróképeinek kibontása, ennél fogva párhuzamba állíthatók. De épp azáltal, hogy az őket megelőző darabok záróképe gondolódik tovább, a *Könyörögj érettem* és a *Tószoknya* negatív párhuzama átöröklődik e két versre is. A hold motívum azonban valamennyire átértelmezi ezt a kapcsolatot: A *Kora-tavaszi éjszaka* jelenetében egyértelműen ikonikus motívumként van jelen, díszletként szolgál, hiszen a tűzhöz hasonlóan a hold is a szerelmi költészet konvencionális eleme. De már itt egyfajta ellenpólust képvisel, hiszen a lírai én kitekint választott perspektívájából, és ennek a kitekintésnek a végpontja épp a hold, mintha épp az vonzaná el tekintetét. Ilyen módon egy pillanatra kitérül a kép horizontja, bevonódik a végtelen, ami megszűnteti az addigi kizárólagosságot, bizonyosságot:

„A ház előtti fán, az ágak  
közein: sisakréseken  
keresztül bámul ránk a hold–  
Isten néz farkasszemem velem?”

Tovább erősíti ezt az is, hogy a hold számos emblematikus jelentése közül az egyik legáltalánosabb az állhatatlanság, a változékonyság. Ezen kívül rendkívül lényeges még, hogy nagyon gyakran a vízzel kapcsolják össze, hiszen így áttételesen az ellentétes közeg is beemelődik a versbe. De ezen a ponton még nem hangsúlyosak ezek a vetületei, mert a következő versszakban a hold fénye készíti visszatérésre, a hold fénye mentén fordul vissza tekintete, és ezzel egyidőben megerősödik a nő megváltói szerepe, így ez a szimmetria feloldja az esetleges díszharmóniát:

„Gyönyörű oltalmam, a holdfény  
dárdája téged nem sebez meg,  
mellbimbóid – hegyekre épült  
végvárai a szerelemnek.”

A ciklus záróversében azonban – mely, mint láttuk, konklúzióként értelmezhető – bebizonyosodik, hogy a szerelem illúzió és pusztulással jár. Ez a felismerés a hold motívumra van felfűzve: a tó vizén tükröződő holdfény, „a hold ezüst útja” szimbolizálja ezt, szinte érzéki csalódásként tüntetve fel a szerelmet (itt már egyértelműen szimbolikus motívum!). Ennek fényében a *Kora-tavaszi éjszaka* jelenete is egészen más jelentést kap, a hold pusztá díszletből fontos jelentésemmé válik, a pillanatnyi kitekintés pedig baljós előjellé. A statikusságot, kiegyensúlyozottságot, időtlen jelenidőt sugalló kép illuzórikus jelleggel töltődik. De ezek ismeretében sokkal nagyobb jelentőséghez jut az utolsó sorban előforduló egyetlen időhatározó szó, a jövő idejű holnap is: azzal, hogy bevonja az időt a versbe, eleve megszünteti a kizárólagosságot, de a fentiek fényében azt lehet mondani, hogy ezzel nem pusztán a jövőbe helyezi a folytatást, hanem az egész jelenet valóságos voltát kérdőjelezi meg, látszatként tünteti fel. Mindezen tényezők megszüntetik a *Kora-tavaszi éjszaka* és a *Ballada* közötti negatív párhuzamot, és a pusztá párhuzamra helyezik a hangsúlyt.

### „...Engem a roppant kényszerűség űz”<sup>27</sup>

A fentiek során fény derült arra, miképpen szerveződik a ciklus motívikus struktúrája. Ezzel nagyrészt feltártuk azokat a pontokat, melyek az irodalmi/kulturális hagyományhoz kapcsolják, illetve láttuk, hogy a motívumok emblematisz jelentésének átértelmezésével, kifordításával reflektál erre a hagyományra. Mindezek a hagyományba-vetettség tendenciájához kapcsolják, mely a 20. századi magyar (-és világ) irodalom egyik legerőteljesebb jelensége. A hagyományba-vetettség legszembevetőbb áramlataként az erőteljes remitológizálást neveztem meg. Kiindulópontként elegendő volt ennyit rögzíteni, de a fentiek során tett megfigyelések birtokában ezen a ponton szükséges árnyaltabbá tenni a képet. A remitológizálás ugyanis nem tekinthető egységes áramlatnak, ezért a versciklus egyfajta, az eddigiekből következő értelmezéséhez úgy juthatunk, ha az általánosításon túllépve pontosabban meghatározzuk a helyét.

Az a tény, hogy a *Bevezetés*ben szereplő Eisemann-idézet<sup>28</sup> a mítoszparafrázis értelmezésére törekszik<sup>29</sup> (ezenkívül pedig a hagyományba-vetettség alapvető törvényszerűségeit is megfogalmazza), jelentősen közelebb visz célunkhoz, ugyanis – mint látni fogjuk – a *Könyörögj érettem* szintén ehhez a jelenséghez köthető.

### *Motívumok, emblémák és mitikus hagyomány*

A motívumok, emblémák vizsgálata nyomán a ciklusban az európai kultúra két meghatározó mitikus hagyománya mutatható ki egyértelműen: a kereszténység és a görög mitológia. E két hagyomány egymáshoz való viszonya a versciklusban betöltött szerepük-től függetlenül is figyelemre méltó. Northrop Frye felfogása jól alkalmazhatónak tűnik e

<sup>27</sup> *Odüsszeia* X. ének 273. Sor (Devecseri Gábor fordítása, Budapest, Szépirodalmi, 1983.)

<sup>28</sup> „A szöveg kifonja a hagyomány, a mitológia szövevényéből azokat a szálakat, melyekből új egységet teremt, de a szálakban megpendített húrként ott zeng az eredeti gazdagsága is.”

<sup>29</sup> A továbbiakban e meghatározás értelmében használom a mítoszparafrázis terminust.

viszony megvilágítására: „Szinte minden civilizáció mítoszagyományában van egy külön csoport, melyet a többen komolyabbnak, tekintélyesebbnek, épületesebbnek, tényszerűbbnek és igazabbnak tartanak. A keresztény kor költői egyaránt felhasználták a Bibliát és a klasszikus irodalmat, de tekintély dolgában az utóbbi mégsem állt az előbbivel egyenlő szinten, jóllehet az irodalomkritika szempontjából nézve mindkettő mitológiai jellegű.”<sup>30</sup> Mindezek nyomán Frye a biblikus hagyományt az európai kultúra kanonikus mítoszának nevezi, szemben egyéb hagyományokkal, így a görög mitológiával, melyek ebben a rendszerben az apokrif mítosznak felelnek meg.

Ha ilyen szempontból tekintünk a vizsgált versciklusra, kitűnik, hogy ez a kapcsolat, vagy ha úgy tetszik, mítoszhierarchia, sajátos módon jelenik meg. Az első darabban (*Könyörögj érettem*) a bibliai motívumok dominálnak, vagyis a kanonikus mítosz az uralkodó. Felbukkan az apokrif mítosz is, de erősen látens módon, csak halvány és kétséges utalás formájában. Egészen pontosan arra a lehetőségre gondolok, hogy a fa emblemikus jelentéskörébe sorolható az az árbo, melyhez Odüsszeusz köttette magát az *Odüsszeia* szirén-epizódjában, illetve az az olajfa, melyből Odüsszeusz az ágyát készítette, és kulcs szerepet játszik a felismerés-jelenetben. Ám ezt teljesen háttérbe szorítják a gazdag bibliai megfelelések, így meg is kérdőjeleződik egy ilyen párhuzam helytálló volta, és inkább önkényesnek, mint megalapozottnak tűnik fel.

A ciklus következő darabjában (*Kora-tavaszi éjszaka*) eltűnnek a bibliai motívumok, ezáltal megszűnik a szakralitás, és egy abszolút földi szerelem képe bontakozik ki. Ez azonban nem jelenti azt, hogy kiszakadt a *Könyörögj érettem*, és ennek nyomán a *Biblia* jelentésköréből. Elsősorban a két vers fentebb bemutatott kapcsolata biztosítja ezt a kötődést.

A versciklus további szakaszában eltűnnek a biblia motívumok, így teret kapnak a görög mitológia elemei. Ez azt eredményezi, hogy visszájára fordul az értékrend, és az apokrif mítosz válik dominánssá.

A ciklus témájára fordítva mindez azt jelenti, hogy az első és második darabban a kanonikus kapcsolat, azaz a házastársi szerelem képe jelenik meg, a harmadik és negyedik darabban pedig az apokrif kapcsolat – jelen esetben a pusztító, „dekadens” szerelem – kerül a középpontba. De a kétféle szerelem elkülönítésére nemcsak a motivikus szint nyújt alapot, hanem egyéb tényezők is erősítik ezt a feltevést: A *Könyörögj érettem* kíméletlen szenvedélye és a *Kora-tavaszi éjszaka* idillikus, de ünnepélyes szerelmi jelenete után a *Tószoknya* játékosabb, frivolabb hangneme is jelzi, hogy semmiképp sem beszélhetünk ugyanarról a szerelemről.

Ha mindezeket konkrét (görög) mitológiai eseményekkel állítjuk párhuzamba, igazolhatóvá lesz, hogy parafrázissal, pontosabban *Odüsszeia*-parafrázissal állunk szemben. Az első és második vers az *Odüsszeia* két meghatározott jelenetének feldolgozásaként értelmezhető: A *Könyörögj érettem* a felismerés-jelenetnek feleltethető meg, vagyis annak a résznek, amelyben Pénélopeia ráismer férjére<sup>31</sup>. Itt azonban Odüsszeusz szemszögéből látjuk az eseményeket. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert az eredeti műben elsősorban Pénélopeia belső világába nyerünk bepillantást, Odüsszeusz esetében inkább külső jegyek dominálnak:

<sup>30</sup> FRYE, 1998, 51.

<sup>31</sup> XXIII. ének 183–207. sor

„...Odüsszeuszban erősebb vágy ébredt zokogásra,  
lelkének-kedves feleségét sírva karolta.”<sup>32</sup>

Ezzel szemben a *Könyörögj érettemben* egyértelműen Odüsszeusz belső világa vetődik ki. Számára a hazatérés, illetve Pénélopeia szerelme jelenti a végső célt. Az irreális kalandok során azonban egyre távolabb sodródik attól, hogy valaha célba érhet, és ezzel párhuzamosan egyre inkább felértékelődik az otthon és a házastársi szerelem. Ilyen módon Odüsszeusz értékrendjében a megváltás színhelyévé válik Ithaka, Pénélopeia pedig „megváltóként” tűnik fel. A *Könyörögj érettem* eszerint a megváltás pillanatát jeleníti meg. Ez az alaphelyzet már önmagában is indokolja a versben uralkodó feszültséget, hiszen az eposzból tudjuk, hogy Pénélopeia kételkedik Odüsszeuszban:

„Majd hogy kőküszöbén áthágtott már a teremnek,  
ült le Odüsszeusszal szemben, tűzhely sugarában,  
szembelevő falnál. Magas oszlop alatt nagy Odüsszeusz  
ült csak, a földre szegezve szemét és várta, mit is mond  
felséges felesége, ha őt meglátja szemével.  
Az pedig ült hosszú csöndben, szíve kábulatában:  
olykor már-már ráismert, ha szemébe tekintett,  
olykor azonban nem, mert oly rút volt a ruhája.”<sup>33</sup>

De szempontunkból sokkal jellemzőbb Odüsszeusz nézőpontja:

„Ó, te csodás asszony, be keményfalú kőszívet adtak  
néked, az összes nőnél inkább, égilakóink:  
más asszony bizony ily makacsul vonakodva nem ülne  
távol a férjétől, aki oly sok bajnak utána  
ér haza, hús év elteltével, az itthoni földre.”<sup>34</sup>

Értékes adalékul szolgál e kérdéshez Karsai György *Odüsszeia*-elemzése, melyben felveti azt a lehetőséget, hogy Pénélopeia már korábban – a koldus alakjában – felismerte Odüsszeuszt, és az eposz további részében, egészen a felismerés-jelenetig szellemi párbaj zajlik közöttük, melynek immár Pénélopeia az irányítója: „Talán nem hamisítjuk meg az eposz hangulatát és szereposztását, ha feltételezzük: a *jóeszű* (kiemelés K. Gy.) Pénélopé ráismert Odüsszeuszra hosszúra nyúlt beszélgetésük során! Talán túlzásba vitte a koldus az Odüsszeuszra vonatkozó részletek ismeretét, talán Eurükleia megváltozott hangulata is feltűnhetett Pénélopénak a lábmosás után, nem tudható, de az tény, hogy hirtelen olyan, eddig soha nem hallott gondolatokat fogalmaz meg, amelyek kizárólag Odüsszeusz számára bírhattak jelentőséggel.”<sup>35</sup> Ha elfogadjuk Karsai – meggyőző – bizonyítását, és ennek

<sup>32</sup> XXIII. ének. 231–232. sor

<sup>33</sup> XXIII. ének 88–95. sor

<sup>34</sup> XXIII. ének 166–170. sor

<sup>35</sup> KARSAI, 1998, 64.

fényében (is) értelmezzük a verset, újabb tényezőhöz jutunk, mely a két mű párhuzamát bizonyítja.

Mindezeken túl az a tény, hogy a *Biblia* jelentésköréhez kapcsolódik a vers, és a megváltás (megváltathatóság) kérdését járja körül, kitágítja a szöveg horizontját, és az *Odüsszeia* világán túlmutatva a bolygó hollandi alakját is beemeli a versbe.<sup>36</sup> Ez azt eredményezi, hogy a lírai én nem pusztán Odüsszeusznak feleltethető meg, hanem ezen túllépve a bolygó, megváltást (megnyugvást) kereső ember (arche)típusát testesíti meg. De aképpen, hogy mindenek előtt az *Odüsszeia* világához és Odüsszeusz történetéhez köthető, így továbbra is indokolt *Odüsszeia*-parafrazisként tárgyalni.

A *Kora-tavaszi éjszaka* szintén párhuzamba állítható egy Odüsszeiaiabeli jelenettel, nevezetesen a ráismerést követő hálótermi kép jelenik itt meg:

„S ők ketten, miután szerelem gyönyörének örültek,  
egymással váltott szavakon kedvükre derültek.  
S ő elmondta, amit túrt otthon, az isteni asszony,  
hogyha a kérők vészokozó csapatára tekintett,  
kik versengvén érte, levágták annyi juhát és  
marháját, sok edényéből a borát kimerítve;  
Isteni hős Odüsszeusz pedig azt, mily sok veszedelmet  
szerzett másoknak, s maga mit túrt, mennyi siralmat,  
mind elmondta: gyönyörrel meghallgatta az asszony,  
a míg végére nem ért, álom nem hullt a szemére.”<sup>37</sup>

A megelőző darabhoz hasonlóan itt is Odüsszeusz szemszöve érvényesül. A kalandok és megpróbáltatások után megnyugodva, mintegy a megváltás állapotától eltelve megpihen, és szemléli az alvó Pénélopeiát. De mint láttuk, nem kizárólagos ez a perspektíva, hiszen egy pillanatra kiszakad a tekintete, ám ezen a ponton még értelmezhető úgy, hogy tudja: a végső megnyugvás még várat magára. Ismét útra kell kelnie, és el kell végeznie a Teirésziász által ráruházott feladatot, épp azért, hogy megváltsa a békés öregkort. Tulajdonképpen ez az utolsó kaland lenne az *Odüsszeia* huszonötödik éneke, ám a történet a békekötéssel befejeződik. Ilyen módon az eposzból nem derül ki, hogy Odüsszeusz teljesítette-e a küldetését, és megváltotta-e ezzel a békés öregkort. Ezt a nyitva hagyott történetet igen élénk érdeklődés övezi. Tanú erre a világirodalom számos alkotása, melyek arra törekednek, hogy „megnyugtató módon” lezárják a mesét, vagyis megalkossák az *Odüsszeia* huszonötödik énekét. Közös jellemzőjük, hogy Odüsszeusz ismét útra kel, de nem azért, hogy elvégezze feladatát, hanem újabb kalandok kedvéért. Az egyik legismertebb ilyen mű Dante *Poklának* 26. éneke, melyben Odüsszeusz utolsó utazását beszéli el. Odüsszeuszt itt sem a ráruházott feladat végrehajtása motiválja elsősorban, hanem a megismerés vágya:

<sup>36</sup> Ezenkívül a bolygó zsidó alakja is felidéződik, hiszen – más nézőpontból ugyan, de – ugyanazt a problémakört képviseli. Ezt az analógiát az is indokolja, hogy a kötet előző ciklusa, a *Tűzbe vetett evangélium* Isten elutasításával zárul.

<sup>37</sup> XXIII. ének 300–309. sor

„se kis fiam, se vénségtől elernyedt  
atyám, se nőm, akinek örömére  
őriznem kellett köteles szerelmet,  
le nem győzhetett, lelkem szenvedélye:  
látni világot, emberek hibáját,  
s erényüket, s okúlni, mennyiféle.”

Később is a megismerésre hivatkozva biztatja társait:

„Gondoljatok az emberi erőre:  
nem születtetek tengni, mint az állat,  
hanem tudni és haladni előre!”<sup>38</sup>

A jelenségre sokan kerestek már magyarázatot, és a magyarázatok sok rokon vonást mutatnak. Jellemző például Márai Sándor kijelentése, melyet a *Béke Ithakában* című regénye Utó-énekében tett: „Az emberiség öntudata soha nem fogadta el az Odysseia idillikus befejezését. A XXIV. ének a békekötés nagy himnusza nem fejezhette be ezt a szenvedélyes mesét. Az olvasó – minden korban – érezte, hogy Ulysses nem találhatott végleges otthont a hazatérés idilljében. A Költő – vagy a költők – szándéka érzékelhető: Ulyssesnek még új utakat jószol az éposz.”<sup>39</sup> Szerb Antalt szintén izgatta ez a probléma. Megoldás keresésében hasonló területen jár, de néhány lépéssel tovább jut: „Az örök vándor, a távolságokkal eljegyzett ember, otthon sem találja meg otthonát, és nosztalgiájára nincs orvosság, csak a halál, mely ott leleselkedik minden nosztalgia alján.”<sup>40</sup> Látjuk, hogy Szerb Antal elsősorban nem a szövegbe kódolva látja a további kalandok lehetőségét (és szükségességét), hanem Odüsszeusz alakjában. Odüsszeusz ugyanis az örök vándor, a bolyongó hős (arche)típusát testesíti meg: „...nemcsak elszenvedi a kényszerű bolyongás során rá leleselkedő veszélyeket-szerelmeket, nemcsak küzd életéért, de bizony élvezi is kalandjait. Persze, előbb-utóbb mindig eszébe fog jutni hérióikus végcélja, a hazajutás, de azért nem kell azt olyan nagyon elsietni... Ő az az eposzhős, akit érdekel a világ, amely hol ellenséges, hol ölelő karokat tár felé. Ellenállhatatlan vágy hajtja nemcsak hazafelé, de az ismeretlen megismerésére is.”<sup>41</sup> Mindezekből kiindulva azt lehet mondani, hogy a „huszonötödik énekek” létrejöttét alapvetően az a felismerés motiválja, hogy Odüsszeusz karaktere és az eposz befejezése kizárják egymást, hiszen az örök vándor alapvetően „megválthatatlan”.

### *Az „Apokrif iratok”*

Az *Odüsszeiát* folytató szerzők tulajdonképpen nem tesznek mást, mint megalkotják a Homérosz-féle kanonizált szöveg apokrif iratait. Homérosz eposzaival kapcsolatban ugyanis széles körben elfogadott nézet, hogy a trójai mondakör anyagából választott

<sup>38</sup> Babits Mihály fordítása

<sup>39</sup> MÁRAI, 1991, 267.

<sup>40</sup> SZERB, 1992, 22.

<sup>41</sup> KARSAI, 1998, 76.



hősénekeket dolgozta fel. Az *Odüsszeia* ilyen megközelítésből a Trója alól hazatérő görög hősök történeteikhez köthető<sup>42</sup>, pontosabban az egyik hazatéréstörténetet dolgozza fel Homérosz olyan módon, hogy az ehhez kapcsolódó hősénekeket egységes művé szerkeszti, illetve az elbeszélés kötőanyagául más mondakörökből vett, vagy önnön fantáziájával teremtett elemeket iktat be. Ennek nyomán felvetődik az a teória, miszerint Homérosz töltötte be az első irodalomkritika szerepét, azaz bizonyos szövegeket beemelt a kánonba, és ezzel értékrendet teremtett. Ezt illusztrálja az a tény is, hogy a rapszodoszok egyre inkább a Homérosz által rögzített szöveget kezdték használni. A homéroszi szövegek ezen szerepét erősítette meg Peiszisztratosz, amikor megtiltotta, hogy csonkítással vagy hozzákötéssel hamisítsák őket. A folyamatot az alexandriai filológusok tetőzték be, akik csak Homérosz és Hésziodosz műveit sorolták az epikus kánonba. Mindez azt eredményezte, hogy a Homérosz által „apokrifnak” minősített szövegek feledésbe merültek. Így a trójai mondakörhöz kapcsolódó egyéb eposzok is (*Aithiopisz*, *Küприя*, *Ilias mikra*, *Nosztói*, *Télegonia*) csak töredékek, idézetek, illetve kivonatok formájában maradtak ránk.

Ezzel párhuzamosan azonban működött egy másik tendencia is, nevezetesen az *Odüsszeia* folytatásának igénye. Ennek okait elsősorban a fent vázolt tényezőkkel lehet magyarázni, vagyis azzal, hogy az eposz lezárása és Odüsszeusz karaktere közt erőteljes ellentmondás fedezhető fel. De emellett (és ezzel összefüggésben) egy általános törvényszerűség is érvényesül: „A nagy mitológémák interpretációs gyakoriságát talán leginkább az első konkretizáció hatása, jelentősége befolyásolja. Ha ez a mű valamiért nagy jelentőségű, kánonteremtő lesz, egyben az adott korszituáció adekvát szellemi-nyelvi világpalkotó »dokumentumává« válik, s így önmaga is közelíthet a mítosz-szerephez. Egy-egy szellem-történeti kor ilyen »nagy elbeszélése« (...) tehát mindig provokálhatja egy új szellemi helyzetben kialakult stílusparadigma önértelmezését.”<sup>43</sup> Mindezek következményeként időről-időre újabb „apokrif szövegek” keletkeznek. Ezen szövegek kapcsolódhatnak a *Télegoneiá*hoz, mely az Odüsszeusz hazatérése utáni eseményeket dolgozza fel. Ide sorolható Márai Sándor *Béke Ithakában* című regényének harmadik éneke, a *Télegonos*. Ezenkívül egyéni koncepciók is érvényesülhetnek, mint például Babits Mihály *Odysseus és a szirének* című novellájában, vagy Kosztolányi Dezső színdarabjában, a *Lótoszevők*ben. A *Könyörögi érettem* is ez utóbbi kategóriába sorolható, vagyis értelmezhető a huszonötödik ének Baka István-féle változataként.

„...*De te hallgasd meg, ha kívánod*”<sup>44</sup>

Korábban bebizonyosodott már, hogy a *Könyörögi érettem* első és második darabja (*Könyörögi érettem*, *Kora-tavaszi éjszaka*) párhuzamba állítható két *Odüsszeiabeli* jelenettel, ám ez a harmadik és negyedik darabról nem mondható el, így tulajdonképpen ezek alkotják azt a bizonyos huszonötödik éneket. Eszerint Odüsszeusz útra kel, de nem a szárazföld felé, ahogy Teirésziász útmutatásai alapján várható lenne, hanem visszatér a tengerre, pontosabban egy korábbi kalandja színhelyére: a szirének szigetére. Ezúttal azonban nem

<sup>42</sup> Valószínűleg ilyen éneket Phémiosz az *Odüsszeia* I. énekében (325–327. sor)

<sup>43</sup> KULCSÁR-SZABÓ, 1998, 130–131. p.

<sup>44</sup> *Odüsszeia* XII. ének 50. sor

kötötteti meg magát, hanem vállalja az apokrif szerelmet, és megadja magát a szirének csábításának, bár tudja, hogy pusztulás vár rá. Ezt jeleníti meg a *Tó-szoknya* utolsó versszakában a beugrás aktusa, és ilyen megvilágításban válik igazán jelentőssé nő és tó erőteljes egymásba játsása a záróképben. Mindezt azonban nem lehet Odüsszeusz tudatos elhatározásaként értelmezni, hiszen igen hangsúlyosan van jelen az elkerülhetetlenség mozzanata. Így inkább azt lehetne mondani, hogy elismeri a fülében csengő sziréndal hatalmát, és azt, hogy nem tud Pénélopeia oldalán nyugalmat lelni. Ennek fényében a Teirésziász által ráruházott feladat is értelmét veszti. Éppen ezért nem áll többé ellen a szirének csábításának, és vállalja a pusztító szerelmet, elfordulva ezzel a házastársi szerelemtől. De nem pusztán erről van szó, hiszen az, hogy Odüsszeusz enged vágyainak, és ismét útra kel, egyenértékű azzal, hogy elismeri örök vándor voltát, így tulajdonképpen az útra kelés jelenti számára a valódi hazatérést, végzetének vállalása pedig önmaga megelégedését. Mielőtt azonban ez megtörténne, még felvillan a szerelem egy harmadik aspektusa is: a nárcisztikus szerelem:

„rengő, te, tükörképemet  
vénné ne ráncold legalább!”  
(*Tó-szoknya*)

Megjelenési formája igen figyelemre méltó, hiszen értelmezhető Nárcissos mítoszának kifordításaként. Nárcissos saját szépségébe szeretett bele, ezzel szemben itt a tó eltorzítja a lírai én arcvonásait, és ezzel lehetetlenné teszi az esetleges nárcisztikus szerelem bekövetkezését. A másik érdekes tényező az, hogy mindez alá van rendelve az apokrif szerelemnek, hiszen e szerelem közegében zajlik. Kerényi Károly elgondolása magyarázatul szolgálhat e helyzetre: „A vízfelület mögött ott van annak mélysége is, ami nem más, mint az alvilág. A víz megtapasztalható mélysége lényeges különbséget hoz létre a felszínen való tükröződés és a tükröző tükör tükrözése között. Két különböző tükrözésről van tehát szó, amelyből az egyik, a víz által való (...) félelmetes, míg a másik, a tükröző tükör általi nem az, legfeljebb csak annyiban, amennyiben az ősjelenségek aurája mindig félelmetes.”<sup>45</sup> Ilyen módon ez a kép is a szirénekhez, rajtuk keresztül pedig az alvilághoz kapcsolódik.

Ezen a ponton lehetetlen megkerülni Babits *Odüsszeia*-parafrázisát, az *Odysseus és a szirének* című novellát. A tematikus hasonlóság nyilvánvaló alapot nyújt arra, hogy párhuzamba állítsuk a két művet. A versciklus értelmezése szempontjából azonban nem ez a meghatározó elem: sokkal nagyobb figyelmet érdemel az az olvasási mód, vagy ha úgy tetszik, értelmezési stratégia, mellyel Babits megközelítette az *Odüsszeiát*, és amely életre hívott egy ilyen parafrázist. Ennek feltárásához kitűnő fogózat nyújt *Az európai irodalom története* című műve, melyben maga vall *Odüsszeia*-élményéről: „E tarka és furcsa mesének hőse is folyton az alvilág és halál partjain jár. De legveszedelmesebb ellenségei mégsem a tajtékozók örvények és groteszk, félszemű szörnyetegek, akik halállal fenyegetik. Nem is a szirének, vagy Kirke, a félelmetes Asszony, aki disznókká változtatja az embereket. Az igazi ellenség benne magában van. Ő maga, lelke legmélyében titkos szövetségese a természet vad,

<sup>45</sup> KERÉNYI, 1995, 105.

rejtett és bomlasztó erőinek.”<sup>46</sup> Ez a titkos, belső szövetség az oka, hogy Odüsszeusz nem tud elszakadni a tengertől, azaz Poszeidon világától, így törvényszerű, hogy ismét útra kel: „S mikor a tisztas Penelopeia oly hosszú távollét után ismét megölelte a hazatért Odysseust, a dicső hős egészen különös dolgot érzett. Éneket hall, úgy rémlett, messziről, és egyszerre mintha megint az árbochoz volna kötözve, és messze-messze nézne, és hallgatna. Igen-igen, éneket hallott, egészen tisztán hallotta, és mintha vastag kötelek szorítanák a testét, és elfeledte egy percre, hogy a szikár és nemes Penelopeia öleli, és újra érezte, újra a régi megbánást, hogy maga kötözte meg magát. De nem kiáltott többé.

Odysseus többször útra kelt még azután, hogy a vak Teiresias lelkének jóslatát követve megkeresse a népet, mely az evezőt szórólapátnak nézi, és letűzze evezőjét ennek a népnek a piacán. És sokszor elnézett hajója rengő székéről a keserű tenger ködlő szirtjeire, és mindig keserű megbánás ült a lelkén. És többször így elment és visszatért, és egyszer, azt mondják, megint elment és nem tért vissza többet.”<sup>47</sup>

Mindezekből kiolvasható, hogy a Baka-ciklusban is hasonló szemlélet érvényesül, ám sokkal jelentősebb szerep jut a motívumoknak, hiszen csak a motívumrendszer felfejtése, és az általa teremtett megfelelésrendszer ismeretében merül fel a gyanú, hogy parafrázissal állunk szemben.

Hasonlóképpen, a motívumok segítségével le lehetünk magyarázatot a mű konklúziójára is, mely szerint „csalás a szerelem”. Felületesen vizsgálva azt lehetne mondani, hogy ez a kijelentés nyilvánvalóan a szirékre vonatkozik, hiszen köztudott róluk, hogy csalással kerítik hatalmukba a hajósokat. A versciklusban azonban két tényező is cáfolja ezt az értelmezést: Az *Odüsszeia* ismeretében tudjuk, hogy Odüsszeusz tisztában van azzal, milyen veszélyt jelentenek a szirének. De ha nem akarunk az alapszövegre hagyatkozni, akkor a *Tó-szoknya* című versben is találhatunk egyértelmű utalást erre, hiszen a lírai én, azaz Odüsszeusz maga mondja ki, hogy pusztulással jár a szirének szerelme. A másik tényező, ami figyelmet érdemel, az a lány pozíciója a *Balladában*. Ahogy korábban kifejtettem, a lírai én szempontjából a ciklusnak ez a darabja a megelőző vers záróképeinek kibontása: a víz mélye jelenik meg, onnan tekint ki. A lány azonban a felszínen jelenik meg, és eltántoríthatatlanul törekszik célja felé. Mindez Odüsszeusz *Odüsszeiabeli* szerepét idézi fel, aki dacolva a nehézségekkel Ithaka felé törekszik.<sup>48</sup> Épp ezért Odüsszeusz a lányban korábbi énjét és pozícióját látja, és amikor kimondja a konklúziót, általános ítéletet mond, azaz nemcsak az apokrif kapcsolatot tagadja meg, hanem a kanonikust is.

Mindez a motívumok szintjén is végbemegy. Feljebb már bemutattam a hold motívum szerepét, így ehelyütt csak hivatkozom rá. E motívum elemzésén túl számottevő tanulságokkal szolgálhat, ha megvizsgáljuk a szirén szó etimológiáját. Rendszerint a szeiradzein szóból származtatják, amelynek jelentése: kötéllel megkötözni. Igaz, sokkal valószínűbb, hogy a szeiradzein másik, kiszáritani jelentésű változatából származik, de az általános vélekedés – minden bizonnyal a homéroszi analógia nyomán – a kötéllel megkötözni

<sup>46</sup> BABITS, 1997, 24.

<sup>47</sup> BABITS MIHÁLY: *Odysseus és a szirének*, 152–153. p. in: *A gólyakalifa*, 142–153. p.

<sup>48</sup> Emellett felderengnek az Orpheusz és Eurydiké történet bizonyos elemei is, de ez nem jelent ellentmondást, hiszen a szerelem témájára van felfűzve az örök vándor megválthatóságának kérdése.

jelentéshez kapcsolja. A szirén-epizódban Odüsszeusz az árbochoz kötöztette magát (minden bizonnyal kötéllel), mégpedig azért, hogy megmeneküljön egy másik „megkötözéstől”, és hazajusson Pénélopeiához. Ilyen módon az árboc itt Pénélopeiát képviseli. Már Homérosz műve magában hordozza azt a lehetőséget, hogy a házastársi szerelem és az apokrif szerelem közze egyenlőségjelet tegyünk, de inkább csak sajátos értelmezési lehetőségként van jelen. A Baka-ciklusban azonban erre helyeződik a hangsúly. Láttuk, hogy a *Könyörögj érettem* című versben a fa az asszony, azaz Pénélopeia jelképe. De azt is láttuk, hogy igen sokrétű emblemikus jelentés kapcsolódik hozzá, többek közt az a lehetőség is, hogy megfeleltethető annak a bizonyos *Odüsszeiabeli* árbochnak. A fentiek fényében valószínűsíthetővé válik, hogy nem önkényes ez a megfeleltetés, és igen fontos szerepe van az értelmezésben, sőt a mű konklúzióját is magyarázza.

### Összegzés

Baka István költészetének jellemző vonása az abszolút(nak hitt) értékek relativizálása, megkérdőjelezése, néha visszájára fordítása. „A versek szuverén, érzékletes látomásvilága értékek pusztulását és küzdelmét jeleníti meg.”<sup>49</sup> Ez a szemlélet jellemzi – mint láttuk – a *Könyörögj érettem* című versciklust is: a lírai én, akit bátran nevezhetünk Odüsszeusznak, azzal a kitételrel természetesen, hogy nem feledjük: (arche)típust képvisel nem azáltal nyer megnyugvást és talál önmagára, hogy hazatér, hanem épp azáltal, hogy vállalja örök vándor voltát.

Bizonyos, hogy dolgozatomban az elemzett versciklus számos aspektusát rejtve hagyta, és az is nyilvánvaló, hogy emellett még számos értelmezési lehetőség létezik, de két fő célját talán elérte: Egyfelől a motivikus struktúra sajátosságainak feltárását, és ennek nyomán azt, hogy miképpen jelenthetik a motívumok az értelmezés kiindulópontját és fontos tartományát. Másfelől pedig azt, hogy milyen módon kerül dialógusba a szöveg a megnevezett és megszólított hagyományával, és melyek e dialógus jellemző vonásai.

### IRODALOM

„Akkor vagyok a legszemélyesebb, amikor álarcot veszek föl” (Vecsernyés Imre beszélgetése Baka Istvánval), in: *Búcsú barátaimtól*, Budapest, 2000, 83–88.

ÁRPÁS KÁROLY

*Gyalogostörténetek, melyeknek egyik főszereplője Baka István alias Sztepan Sztjepanovics Pehotnij*, in: Árpás–Varga: *Kettős tükörben*, Szekszárd, 1998.

BABITS MIHÁLY

*Az európai irodalom története*, Budapest, 1997. 23–42.

BERNÁTH ÁRPÁD

*A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről*, in: u.ő.: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*, Szeged, 1998, 79–106.

<sup>49</sup> GÖRÖMBEI, 1981, 100.

- BIEDERMANN, HANS  
*Szimbólumlexikon*, Budapest, 1996.
- CSÚRI KÁROLY  
*Irodalomtudomány, tudományelmélet, modellalkotás*, in: u.ő.: *Lehetséges világok*, Budapest, 1987, 7–40.
- EISEMANN GYÖRGY  
*Odysseus és a szirének* (Babits Mihály novellájáról), in: u.ő.: *Végidő és katarzis*, Budapest, 1991, 171–191.
- FALUS RÓBERT  
*Az antik világ irodalmi*, Budapest, 1976, 29–86.
- FREUD, SIGMUND  
*Bevezetés a pszichoanalízisbe*, Budapest, 1994.
- FRIED ISTVÁN  
*Árnyak közt mulandó árny*, Szeged, 1999.
- FRYE, NORTHROP  
*A kritika anatómiája*, Budapest, 1998.
- GÉCZY JÁNOS  
 1975. X. 27., in: *Búcsú barátaitól*, Budapest, 2000, 47–58.
- GÖRÖMBEI ANDRÁS  
*Baka István: Tűzbe vetett evangélium*, in: *Tiszatáj*, 1981/10. 100–102.
- GRAVES, ROBERT  
*A görög mítoszok*, Budapest, 1970.
- HARASZTI EMIL  
*A vezérmotívum problémája*, in: u.ő.: *Két tanulmány*, Budapest, 1924.
- KARSAI GYÖRGY  
*Homérosz: Odüsszeia*, Budapest, 1998.
- KERÉNYI KÁROLY  
*A tükröző tükrök*, in: u.ő.: *Az égei ünnep*, Budapest, 1995, 103–113.
- KERÉNYI KÁROLY  
*Görög mitológia*, Szeged, 1997.
- KOVÁCS ALBERT  
*Az irodalmi motívum poétikája*, in: u.ő.: *Műfajok, műformák, motívumok*, Bukarest, 1989, 41–63.  
 „Közösségre vágyakozom” (Baka István válaszol Görömbei András kérdéseire), in: *Búcsú barátaitól*, Budapest, 2000, 30–35.
- KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN  
*Philoktétész. A mítoszértelmezések jellege*, in: u.ő.: *Hagyomány és kontextus*, Budapest, 1998, 127–145.
- MÁRAI SÁNDOR  
*Béke Ithakában*, 267. p., Budapest, Akadémiai–Helikon, 1991.
- MELETYINSZKIJ, JELEAZAR  
*A mítosz poétikája*, Budapest, 1985.  
 „Nem tettem le a tollat...” (Zalán Tibor kiadatlan beszélgetése Baka Istvánnal), in: *Tiszatáj*, 1997/9. 23. 34.
- PÁL JÓZSEF, ÚJVÁRI EDIT (szerk.)  
*Szimbólumtár*, Budapest, 1998.
- SZAKOLCZAY LAJOS  
*Baka István: Tűzbe vetett evangélium*, in: *Alföld*, 1981/10, 80–82.
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY  
*A művészetek egyetemesége és viszonylagossága*, in: u.ő.: *Irodalmi kánonok*, Debrecen, 1998, 5–14.

SZERB ANTAL

*A világirodalom története*, Budapest, 1992, 19–29.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

„Isten nélküli isteni életet” (*A modern magyar vers genealógiájához*), in: u.ő.: *Evangélium és esztétikum*, Budapest, 1996, 9–22.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

„Tűzbe vetett evangélium”. *Baka István indulásáról és istenkereséséről*, in *Kortárs*, 1996/5, 56–65, és u.ő.: *Evangélium és esztétikum*, Budapest, 1996, 57–70.

*Vallomás versekről* (Baka István saját szövegezésében és gépiratából – 1992. augusztus 7.) in: *Forrás*, 1996/5, 15–16.

VARGA MAGDOLNA

*A lánc-metafora nyomában. Gondolatok Baka István metaforáinak sajátosságairól*, in: *Forrás*, 1996/5, 75–80.

ZEMPLÉNYI FERENC

*A szerkesztett verseskötet megjelenése az európai irodalomban* (Vázlat), in: *ItK*, 1999/5–6, 626–634.

## **The twenty-fifth Canto** *Regarding the cycle entitled ‘Plead for Me’ by István Baka*

Márta Nagy

The subject of my dissertation is an analysis of the cycle entitled ‘Plead for Me’ by István Baka, which was published in 1981 in the volume of poetry entitled ‘Gospel Cast into the Fire’. The title of the cycle recalls the Christian circle of culture, and incorporates it into the work as a named and addressed tradition. In this way, the title suggests a dialogue and sets an artistic basis for one of the characteristic tendencies of the 20th century and of literature today. This tendency is based on an experienced and conscious tradition, and as this theme is present in the work, the above artistic basis can be described as ‘cast in tradition’.

On the above basis, the main aim of my dissertation is to demonstrate the way in which the analysed cycle enters into dialogue with tradition, and which features are characteristic of this dialogue. This can be grasped mainly through the motif structure of the cycle, because here we can discover those points at which the text allows its precedents to shine through.

From this starting point, my primary method is accompaniment and interpretation of the establishment of the four main motifs (wood, fire, water and the moon), which organise the cycle. As a result of this, it can be established that two of the determining myths/cultural traditions of European culture are present in the work: Christian and Greek mythology. Following the analysis of the relationship of these two traditions with each other (in European culture and within the cycle), the following conclusions can be drawn: we are faced with an odyssey-paraphrase. The work can be interpreted more precisely as a continuation of the Epoch of Homer, or if you prefer, the twenty-fifth Canto.