

Borsodi L. László

A Rilke-költészet tárgyas intellektualizmusa Baka István fiatalkori verseiben¹

A *Korai versek* opusainak olvasásával a kötetekbe felvett versek, majd a *Tájkép fohással* című költői testamentumban véglegesített, vagyis a szerző által kanonizált poétika felé közeledve egyre nyilvánvalóbb jelei foghatók fel a színre lépni készülő költő tudatosságának és e számvető-létösszegző költészet apokaliptikus karakterének, metaforikus-szerepjátékos jellegének, formai virtuozitásának. Baka István költői identitása megerősödésének fontos pillanata *A világ teremtése* című vers keletkezésének az ideje.² Solymár Imre az *Új Dunatáj* 1996. júniusi számában megjelent esszé szerző és forrásközlő írásában – amelyben a verset is közli – a Szekszárdon diákoskodó Baka Istvánnal folytatott levélváltásait idézi fel, az 1965-ös évet, amely Bakának mind költővé válása, mind érzelmi-intellektuális fejlődése szempontjából jelentősnek bizonyult. Az ifjú alkotó az önképzőköri tevékenységéről, a leveleiben körvonalazódó poétikai nézeteiről ír, arról, hogy hogyan látja a világhoz és a költészethez, a formához való viszonyát, amit egyrészt a hexameterhez, másrészt számára az emberi létezésről legtöbbit mondó Rilke poétikai nézeteihez köt (ld. részletesebben később, a *Kövek* című ciklusról szóló értekezésben). 1965. április 5-én Solymárhoz címzett levelében arról ír, hogy kedveli a hexameter, és hogy *A világ teremtése* című verse sem szabadvers, hanem a hexameter egy felbontott változata.³ A szöveg alatt szereplő keltezés szerint Szekszárdon 1964 májusában keletkezett vers kapcsán – amely később sem folyóiratban, sem kötetben nem jelent meg, és először Solymár Imre kéziratközlésében volt olvasható – azt írja Baka Solymárnak 1965-ben, hogy: „*A vita eldőlt – magamról. 8 éves korom óta írok. Érettebb, gondolkodóbb lényemet azonban a múlt év májusában írt 2 versben látom megjelenni. (A világ teremtése. A kéz nem őrzi már.) Jobban már írok, de jobbat*

1 A tanulmány egy hosszabb lélegzetvételű értekezés (*Baka István „apokrif” költészete. Ami a Tájkép fohással című gyűjteményes kötetből kimaradt*) második része a Baka István által kanonizált, a *Tájkép fohással* című kötetben (*Versék 1969–1995*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996) véglegesített költészetnek és az abból kimaradt „apokrif” szövegeknek, vagyis az *Összegyűjtött versek* (Kalligram Kiadó, Budapest, 2016; szerkesztette, a szöveget gondozta és az utószót írta: Bombitz Attila) függeléke *Korai versek* című fejezetében közreadott fiatalkori verskísérleteknek a dialógusáról, az utóbbiakban érvényesülő hatásokról, kiemelten a Rilke-költészet szerepéről.

2 Ahol nem az értekező szövegbe ágyazva, hanem lábjegyzetben jelölöm a versek, versvázlatok, változatok, töredékek bibliográfiai adatait, ott az *Összegyűjtött versek*ben érvényesített jelölési logikát követem: keletkezés dátuma, ennek hiányában keltezés nélküli (K. n.), a keltezés nélküli közlés után zárójelben megjelenő dátum a megközelítő keletkezési időszakot jelöli, végül pedig egyes szövegek esetében a Baka István életében vagy halála után folyóiratban/napilapban való megjelenést tüntetem fel.

3 Vö. Solymár Imre: *Baka István diákkora, s „legboldogabb” esztendeje*, 1965, *Új Dunatáj*, 1996. június, I. évf. 2. szám, 21–32., itt: 22.

nem.”⁴ Magyarazatként pedig a következőket fűzi hozzá: „Amiben hiszek, az a szépség – az igazi belülről fakadó – és a szeretet, ami az életöröm forrása és végeredménye.”⁵ A világ teremtése kronológiailag a szintén 1964-ben keletkezett *Misztikum, Csillag és virág*, illetve *Séta* után, valamint a *Kenyér és barack* és az *Óda* elé helyezhető. Kronológiában elfoglalt helyét az a versből kibontakozó, ars poeticának nevezhető költői meggyőződés is indokolja, amely a hiányérzetet műalkotássá esztétizáló *Csillag és virág* zenei szerkezetétől vezet a *Kenyér és barack*ban megszülető, Rilke költészeti hagyományához kapcsolható tárgyas-intellektuális létértelmezéshez és nyelvfilozófiához. A világ teremtése ugyanis annak a költői programnak az artikulálódása, amely Baka István egész költészetében meghatározó lesz, tudniillik, hogy a világ nyelv, amely teremtő tökéletességre tör, és teremtettségénél fogva minduntalan esendő önkörébe tér vissza, hiszen őrzi az egység, az isteni egy, az isteni nyelv képzetét, de önmagától elidegenülve, éppen ezért (később) szerepekben létesülve, mássá váltan mondhatja ki önmagát, aki azonos is meg nem is az ennel. Így nem mondhatja ki az abszolútumot, a végső bizonyosságot, csak a töredékest, ezáltal kifejezve azt, hogy az alkotás gyötrellem, ugyanakkor azt is, hogy ez a gyötrellem őrizheti a világ szépségét, a nyelv általi megszólal(tat)hatóság különféle módozataiban, szerepeiben megalkotható (felidézhető, újraalkotható, töredékeiben szemlélhető, átértelmezhető) szépség egészét, vagy annak az emlékét. A nyelv, az alkotás tehát az egyetlen kapaszkodó, amely által létezik a költő mint szerep, és aki/amely által a nyelv is van. Éles szemmel látta ezt meg a fiatal Baka, mert valóban úgy szögezte le egyszer s mindenkorra ezt a kényszerű egymásra utaltságot az artikuláció gyötrelmében formálódó költészete elején, hogy később ugyan újra- és átfogalmazza, de ez a költői-hitbeli meggyőződéshez a költői pálya folyamán semmit nem tesz hozzá, azon lényegileg nem változtat, esetleg csiszol, módosít, és nyelviileg egyre igényesebben szólal(tatja) meg: „Ó hát fájni teremtsek / nem haljak s e világ vak létbe repüljön / (...) / gyenge vagyok már fájni örülni nem tudok / önnön erőm széttép nem gyártok árnyalakat / semmiből íme magam hát néktek adom / légy te zsiráf kígyó elefánt és ember / kit tán kedvelnék is az arcomat őrzi / én magam elvonulok maradék létem sugarába / érteni őt idegen már mégis enyém / Két részem van a terhet viselő Egység / és ami szerteoszolt tudatán kívül tudatot nemesít”.

Az egység vágyának és a rész, a töredék megtapasztalásának kettősségében artikulálódik a következő vers is: a „R. M. Rilke emlékének” szentelt *Kenyér és barack*⁶ egy befejezett szonettből és egy kétsoros töredékből áll. Anélkül, hogy belemennék az amúgy metrikailag és képpalkotás szempontjából is igényesen megformált, késznek tekinthető 1. rész elemzésébe, néhány olyan, az életmű alakulására vonatkozó poétikai vonásra hívnám fel a figyelmet, amelyek később jellegadóvá válnak. Az ajánlás arra utal, hogy már a költővé válás fázisában, Baka István költői nyelvének genezisében milyen fontos szerepet játszik a német költő életművének tárgyas intellektualizmusa és formakultúrája. Erre utal a vers első két sora: „Én úgy szeretlek, mint Muzot lakója / legjobb borok bitorló dús barack”. Már a fiatal Bakára hatnak Rilke misztikus szépségű verssorai, ahogyan a fiúra a *Vasárnap délután* című elbeszélésben a *Duinói elégiák*, amelyet a műbéli Jóisten szerint ő maga sugallt Rilkének. Ennek az isteni nyelvnek a bővületében válik poeta doctusszá Baka István is. Verskísérletei azonban azt bizonyítják, hogy a költővé válás, a saját költői nyelv megtalálása, az isteni nyelvre lelés nem a romantikusok ihletét jelentő megszállottság eredményeként, hanem tanulással, önműveléssel és -gazdagítással, a nyelvvel való bíbelődéssel, a költői nyelv kimunkálásával és a nyelv általi teremtődéssel érhető el. Ennek vagyunk tanúi és lehetünk részesei a *Kenyér és barack* olvasása során. A 2., töredékben

4 Solymár idézi: i. m. 23.

5 Uo.

6 1964. VIII.

maradt rész a szonett folytatása. A kettőt soráthajlás kapcsolja össze. Ebben a poétikai vonásban Baka István költészetének két később meghatározóvá váló sajátossága fedezhető fel, mint a nyelvi megformáltságba való kapaszkodás, a nyelv által létrejövő-létrehozható szigorú megkomponáltságba vetett alkotói-emberi hit jele: a szonett-duettek és -triptichonok alkotása, amelyekben a számozott részeket soráthajlás kapcsolja össze. Az érett költészetben ilyen alkotásnak számít például a *Fredman szonettjeiből*, a *Darázs-sonettek* vagy a *Pügmalión*. Ebből a törekvésből egy másik, egy átfogóbb, a teljes életmű kompozíciós egységét meghatározó, Baka ars poeticává lényegülő igyekezete is kiolvasható: a verseknél nagyobb egységbe való rendezés szándéka. Erre utal a *Séta* és a *Kenyér és barack* című verskísérletek számozása. Az egyes verseknél tágabb kompozíciós összefüggésben, a kisciklusban és a ciklusban való gondolkodás nem csupán merő értelmezői feltételezés a két említett szöveg kapcsán. A vers oltalmazó szerepét, a szerelmet, a kedvest megőrző alkotás, a költői nyelv erejéről szóló (de nem kifejező!) *Óda* című verset⁷ („*Ne felejtselek ó Szép im ez a vers / barna szemedben / izzik / a Halál is / szépséged nem szerelem amit ébreszt / jó pihenő ha a rúttól / messze kerülsz*”) követően ugyanis *Pügmalion* címmel egy számozott kétrészes költemény, majd – az *Étvágy* után – *Kövek* címmel egy versciklus indul, amely már a verseket cikluskompozíciókká szervező költői törekvés letéteményese.

A kétrészes, a részeket római számokkal elkülönítő *Pügmalion* (I, II) című szabadvers a nagyobb kompozíciós egységekbe való rendezés eredménye, és a szonett-duettek megelőlegező szerepe mellett egyrészt azt érzékelteti, hogy a költőt már a kezdetektől foglalkoztatta a szerepekben való megszólalás, illetve itt már most megalapozódik a későbbi érett költészetnek az a késő modern nyelvfilozófiai, ontológiai sajátossága, hogy a költői megszólalás eleve szerepjátás, szerepekben való létesülés, hogy a nyelv nem leképeződése az énnel, a világnak, hanem maga a világ. Másrészt – az előbbi vonatkozástól elválaszthatatlanul – a *Pügmalion* annak a teljes költészetet átszövő, ciklusról ciklusra visszatérő dilemmának, vershelyzetnek is az alapvetése, aminek a középpontjában a művészlét, költőszerep, a szerepjáték, alkotó és alkotás, teremtés és teremtett viszonya áll. A *Pügmalión* motívum mintegy keretezi a szegedi-szekszárdi költő poétikáját: a vers végén olvasható datálás szerint az ifjúkori művet 1965. február 24. és március 2. között írta, a *Tél Alsósztrégován* című ciklus részét képező kései vers, a *Pügmalión* című szonett-triptichon pedig 1994-ben született. A két mű számos ponton eltér egymástól, és éppen ezek alapján az eltérések alapján válik követhetővé az, hogy milyen poétikai-esztétikai értelemben vett változáson, fejlődésen ment át közel harminc év alatt Baka költészete. Részletekbe menő összehasonlító elemzés nélkül itt csupán a legnyilvánvalóbb különbségekre hívnám fel a figyelmet. A kései vers(ek) a legfegyelmettebb formában, szonett(ek)ben írt költemény(ek), amely(ek) mintegy *nyelvi szobra(i)* a mítoszbeli és a vers(ek)beli szobornak, és amely(ek)ben Baka kiváló nyelvkezelésének köszönhetően szintén életre kel a megszólított, nem különben a megszólító is, hiszen egymást feltételező entitások, és éppen az a dilemma adja a vers(ek) feszültségét, hogy ki kit alkot, művész és alkotás határainak relativizmusa artikulálódik. A költemény(ek) szerepvers(ek), a beszélő *Pügmalión*, a művész, tehát Baka István költészetében *szerepátöltöttesen* átment alteregó, aki az élhető, autentikus létért könyörög, akinek a könyörgése – vissza- és előreutalva az életmű többi szövegére – arra vonatkozó kérésként is interpretálható, hogy a hagyomány részévé váljék a teljes Baka-poétika, eljutva a *vantól* a *volnáig*.

A *Pügmalion* című fiatalkori vers (*Pügmalion* itt még rövid o-val) mintha visszamenőleg a Baka István költészetében megteremtett *Pügmalión*-hagyomány részévé avatódná, azt fejezve ki, hogy a kései vers a koraihoz képest maga a *volna*-állapot, vagyis a költő – vál-

7 1964. VIII. 25.

lalba az alkotói küzdelmet – eljuttatta költészetét a kezdetek esetlegességétől egy olyan létállapotba, amelyet ma rendkívüli költői teljesítményként ismer el a recepció. A fiatalkori *Pügmalion* ugyanis még sem formailag, sem képi megformáltság, sem szerepateremtés tekintetében nem hasonlítható a kései költemény(ek)hez. Az egyenetlen hosszúságú, csapongóan áradó sorokban még túlteng, önmagáért való a látomásosság, és néhol képzavar is tetten érhető, ami a későbbi Baka-vers(ek)ben egyáltalán nem fordul elő. Most azonban még megengedhető: „üvegtábláit dobálja egy érzelem / ezek dübörögnek árva / magányosan száguldó mellkasomban / érzelem szeretet tömbjei zuhognak / robbanó összezáruló fémalkatrészek zajában”; „a kigyóként sikló víztömeg” (I.); „de fáradt homlokom / tudom rátalál ujjaidra”; „csókjaim zokognak – mert csak zokognak / ha áramokat indítanak is amik áterezik fehér / őzvonalakba sikló arcodat” (II.). A vers beszélője – a kései vers(ek)től eltérően – nem Pügmalió, hanem Keresztelő Jánusként mintegy rámutat arra, aki majd nagyobb lesz nála. A lírai én itt még nem maszk, de barátkozik, próbálgatja a szerepet, az arcot (hogy aztán később teljesen feloldódik állandó mássá válásaiban). Pügmaliónt itt még metaforaként engedí be a versbe („ez a szobor szemem Pügmalionja”), és ez a Pügmalió szükségszerű a lírai én számára, ha már minden próbálkozása ellenére („kitépem a szemeim és kiszakítottam őt is magamból / de kagylói között hajnalban visszatér”) teremtenie kell, hiszen valamiként teremt. A szem Pügmaliójának köszönhetően az én belső univerzumában – ha a képteremtés terén még erőteljes József Attila-hatás is érhető tetten – a kedves elevenedik meg, és a lírai én is teremődik általa, olyan szép sorokat, képeket eredményezve, mint: „Véremben napok robognak / karjaiban alszik még az ölelés”; „fogaidon nevemet forgatod majd / kétágú folyamod a haj arcom köré tekeredik / s minden bilincset nékem oldasz fel”. A vers befejezése azonban reflektálttá, és ennek következtében didaktikussá válik, mintegy magyarázatát adva annak, ami a Pügmalió-effektus lényege: „de te a látás / és a szemlélő szeretője vagy – s én mert elfogadnál / mit is adhatok? / enyém vagy mert kigondolt – s így fáradt – szerelmeim közönyéből / vad szenvedélybe lendítetél”. Ha a későbbi kiérlelt költemények, közvetlenül a kései *Pügmalió*n című szonett-triptichon előtanulmányának tekintjük a szöveget, akkor világos, hogy az alkotói szenvedély, a pügmaliói hivatás és elköteleződés az, ami eleven szobrokká faragta Baka István verseit.

Míg a *Pügmalion* a Baka-költészet szerepjátszó természete szempontjából fontos előtanulmány, az *Étvágy*⁸ nem szerepvers jellege egyrészt azt bizonyítja, hogy az a nyelv- és költészetfelfogás, amely a kiforrott, kötetekben közölt versekből kiolvasható (amely az ént végső egyként meg nem ragadható, állandó maszköltéseiben és szerepjátékai révén véli körvonalazhatónak), hosszú versnyelvbéli, alkotói érlelődés eredménye; másrészt – ezzel összefüggésben – arra hívja fel a figyelmet, hogy Baka poétikájában fokozatosan válik koherens, egymástól elválaszthatatlan entitássá az, hogy a metaforikus versbeszéd teremt a maszköltést, a szerepjátékot, és fordítva: a szerepjátékosok költői képekben beszélnek. E két poétikai sajátossággal együtt ugyanakkor feltűnik hol a Baka későbbi versvilágát meghatározó értékszerkezetek közül a tragikum, az ironia vagy a groteszk, hol pedig olyan esztétikai minőség, amely a továbbiakban csak részlegesen jelenik meg, nem válik meghatározóvá. Ilyen szempontból sajátos színfolt a *Korai versek* eddigi darabjaihoz képest az *Étvágy*, amely új értékszerkezetet létrehozó képekből épül fel. A Yorick- és a Sztjepan Pehotnij-versekből ismert, a hétköznapi életvilágból vett banális képek poetizálódnak át, de nem egy lefokozott világ és groteszk-ironikus világszemlélet rekvizitumai, hanem az étvágy, az evés motívumához kapcsolódó szójáték révén a Baka István költészetében oly ritkán létrejövő szelíd, a csendes szomorkodás mellett érvényesülő humor megteremtői. A szürrealisztikus képek költői szójátékok – amint a vers végén kiderül – a kedves iránti

8 1965. III. 3.

ragaszkodás kifejezői: „Hogy nem jutott eszembe / kolbásszal mérni a telet! / hiszen egy hét pontosan egy szál / kolbásznak felett meg minálunk, / de most már falni sem fogok mást, / csak fát meg levelet, / kocsizörgés árnyékát, / almazöld eget, / pocsolóából halakat, / gyárkéményből madarat, / lásd, kedvesem, milyen bolond vagyok, / kiszürcsölném szemedből is / az alvó gyermeket.” Az évés itt még nem válik zabálássá, mint Baka későbbi, látomásos-apokaliptikus verseiben, amelyekben a megsemmisülés, a vég képzetével rokon. Itt sokkal inkább az egyesülés, a beteljesedés kifejezője.

A költővé válás, Baka István poétikája előkészítésének ugyancsak fontos állomása a tizenöt (római számmal ellátott) részből álló *Kövek* című ciklus, amely 1965-ben, a kelteések tanúsága szerint rövid idő alatt, április 4-e és május 22-e között keletkezett, abban az évben, amely Solymár Imre, Baka István ifjúkori alkotásai egy kis részének közlője szerint a költő „*legboldogabb*» esztendeje” volt.⁹ Az az év, amelybe a *Margit* című elbeszélés szerint visszaröpíti az órás testi mivoltában megjelenő Sátán az elbeszélő-főszereplőt, hogy megpróbálja helyrehozni mindazt, amit felesleges és céltalan élete során elrontott: „*Térj hát vissza kamaszkorod világába felnőtt férfiként, és próbáld meg leszakítani azokat az örömeket, melyeket gőzös és éretlen sihederfővel nem voltál képes kitépni a sors fukar kezéből!*” A férfit érett elbeszélő elfogadja az ajánlatot: „*Valóban szívesen visszamennék, s abba az esztendőbe különösen, mert minden balgaságom ellenére olyan boldog voltam akkor, mint azóta sohasem. De hogy – ha jól értettelek – elcsábítsam azt az anyagi lényt, akit ma is a legszebbnek, legtisztábbnak tartok a világon... nem, ilyen aljasságra nem tudsz rábeszélni.*” A Sátán látszólag szabad döntést kínál, látszólag azt szeretné, hogy kliense megtalálja önmagát, azonban tudja, hogy „*a megváltás szimbolikus életkorában kapott egyetlenegy és utolsó lehetőség*» visszamenőlegesen is» igazolja majd a kárhozatot.”¹⁰ A kárhozattal járó, az ifjúkori boldogságot utólag megrontó fausti időutazás – amely 1965. február 20-án kezdődik – egyben számvetés is, Baka István éppen induló költészetének a lehetősége, amelyet Rilke költészete mellett a kamaszkori szerelem, az életrajzban Editnek, az elbeszélésben Margitnak nevezett Múzsza ihlet.¹¹ Ez derül ki a Baka Istvánnal 1965 tavaszán levelező, barátságba került Solymár Imre visszaemlékezéséből: „*A születő levélbarátság fokozatosan tárja fel az érzelmi titkokat. Kezdetben szó nem esik a titkos Múzsáról. Csak a versek, a versek.*»*Parázs*» vitákra készülünk, szóban-írásban. Április 5-én írja: »Előkészítésül elküldöm legújabb versemet. Ne ijesszen meg, ha a nyelvezet kissé bonyolult. Jórészt a cézanne-i világlátás jegyében készült. A hexameter-formát biztosan jól ismered, ha használni nem is használod.«”¹² A Solymár által idézett Baka-levélből származó megállapítások – amelyben a költő a Rilke-költészet értékeiről és a rá tett hatásáról is szól (a *Margit*ban is az elbeszélő-főszereplő Rilket olvas!) – a *Kövek* című ciklus valóban bonyolultnak ható, hexameterben

9 Solymár Imre: i. m. 21.

10 I. m. 22.

11 A „fordulópontként megjelölt »pontos« dátum mosolyogtatóan kedves, III. osztályos kamasz két »tragikus« napja: február 19-én, pénteken a messziről csodált 16 éves tüneményes diáklánynak zavartan átnyújtja írásbeli vallomását és verseit. Azt hiszi, ilyen könnyű az út, lélektől-lélekig. Másnap, 1965. február 20-án, szombaton pedig Rilke-verset mond, és mélyen alapozzák a megyei szavalóversenyen. Az órás képében ügyködő Sátán – a novella szerint – erre a napra fordítja vissza az időt. Ekkor kellett volna a sorsdöntő dolognak megtörténnie: a lány elolvassa a verseket, »megérti«, hogy ők ketten egymásnak teremtettek, s ettől kezdve »szíve a költő felé hajol«.” Uo.

12 Uo.

írott darabjaira (is) vonatkoznak, amelyek Solymár Imre szerint májusban és júniusban, az *Összegyűjtött versek* tanúsága szerint április 4. és május 22. között keletkeztek.¹³

Az Edit-/Margit-szerelem és/vagy annak emléke által ihletett, valamint az ezzel szoros kapcsolatot tartó Rilke filozófiai, intellektuális-létértelmező költészetének befogadói élményét és hatását érzékeltető versciklus lényeges a költői életmű alakulása szempontjából. Már a kezdeteknél tudatos Baka István ugyanis a mű margójára – annak keletkezése idején – költői programot fogalmaz meg. Ugyancsak Solymár Imrének írja a kamasz költő öntudatával: „*az, hogy általában szabad versben írunk, annyit jelent, hogy – jogosan – elavultnak tartunk egyes rímes formákat, amelyekbe már nem gyűrhető bele az új, és több, ami megkülönböztet bennünket az előttiünk levőktől*”.¹⁴ Érdekes látni, hogy ars poeticájának egyik sarkköve már elejétől fogva a forma volt, amelynek az 1975-ös *Magdolna-zápor* című kötettel induló költészetben – visszatérve a 20. század második felében kevésbé népszerű, hagyományosnak mondott metaforikus vers eszményéhez – a rím is részévé vált, de a Yorick-ciklustól egyre nagyobb számban megjelenő úgynevezett rímtelen szabadversek is őrzik a kötött formát, akárcsak a *Kövek*, amely hexameterekben szólaltatja meg az ifjú Baka létélményét.

A ciklus verseiben a Cézanne világát magáénak valló eszmény fedezhető fel, mely szerint a színek nemcsak a forma körbehatárolására, hanem annak kifejezésére is alkalmasak. Akárcsak Cézanne a színekkel, Baka a szavakkal hajtja végre azt a poétikai feladatot, hogy a formát elvonatkoztatja a valóságos látványtól, így fordítva le – a saját hang megtalálása felé vezető úton elinduló, lépésről lépésre autentikussá váló – művészetének nyelvére a világot, és ez már a művész szabadsága, akkor is, ha itt-ott egy-két jelző nem találja még a helyét: „*Tördelt kertben az április indulatos lobogása / szétgyűrűzve viharzik, hullámokba tolul, / és süvítő rohanása magába ledönti a kertet, / bomló illatokat forralnak a nyersinu ágak, / s egy-egy lomb kiszakad langy párolt rózsaszínekbe. / Így tanulom: megnyílt felület mind, mértani forma, / s többet, mint maga, nem nyújt: bennem-volta a többlet.*” (I.) Ahogyan Cézanne-nál a világ nem oldódik fel a színekavalkádban, és ahogyan kevésbé részletező képein a teret alkotó formák geometrikus szigorral jelennek meg, a kezdő Baka versében is a táj zárt, önálló forma, amelynek erőteljes megjelenítésében a Cézanne művészete által ihletett Rilke-poétika tárgyversének nyelvi eljárásaira ismerhetünk, hiszen a konkrét valóságalemegek teremtenek elvont, szimbolikus jelentéslehetőségeket, és ez nem kis teljesítmény egy induló költő tollából: „*Látod az árnyakat? ők is részt kívánnak a tájból, / s míg leszakadnak a falról; biztos helyre kerülnek, / s mert százarcu a táj: boldog vonalak kihatásuk / (átmásolni a fénynek belső képkeretedbe) / forgó látszógeit, részekre felosztva a teljes / s úgy értelmes mondat-Egész: részek gyönyörére... / ismernénk voltában: ujólag elérve szavakból... / máshova nézel; más magyarázó lapra tekintesz. / mond! nem örülsz? hajtsd vissza az oldalt s más, mi előbb még, / s mégis – imént volt értelmét magyarázza: a Teljest. / Így, így múlik a forma: csak átfordul ugyanazzá.*” (II.) Az interkulturális, intertextuális utalások játékterében megragadható költészet, a költői nyelv mint forma, mint önálló, tárgyias világ a befogadás aktusán keresztül a résztől és a részletektől az egész felé haladva a lét megértésének, az önmegértésnek, végső soron a teljesség feltárulkozásának a lehetősége. Ennek a teljességnek a képzele tárgyiasul a III. részben is úgy, hogy az odaértett lírai hang a cézanne-i hagyománynak megfelelően nem pillanatnyi lelkiállapotot rögzít, hanem egy kiszögellési pontról figyelve a lélek különböző rétegeinek egymáshoz való ambivalens, állandó elmozdulásokban megragadható, de az egységképzet vágya által meghatározott viszonyát látatja/szemléli, miközben az embernek, a

13 Vö. i. m. 23. Solymár Imre megjegyzi, hogy Baka István neki címzett, június 4-ei keltezésű levele szerint a ciklus 15 részből áll, de nála csak 12 van meg. Nem tudni, miért. Erre sem Baka Solymárnak, sem Solymár az olvasónak nem ad magyarázatot.

14 Solymár idézi: uu.

művésznek az erkölcsi-szellemi függetlenség és a megalkuvások közötti vergődéseként is metaforizálja a folyamatot, egyben a művészetnek, a költészetnek az abszolútum elérésére irányuló képességére hívva fel a figyelmet: „Két faj lel társára mibennünk. A szelid éjben / hogy zokogott! egymást megtölteni vágyva sokáig... / Természettel szöve kötést mosolyogva az egyik / bölintott s nem fejtve, de értőn élt a világban... / S hogy gyötrődik amaz! – törvényt kell tenni magáért, / meghasonult testében az érzelmek ha kitörnek; / dönteni nem tudják a nagy természeti törvényt... / Ó, hogy az első mily boldog, mily fesztelen, érző! / testben is őrzi magát, ha parancsra, de véteni mégsem / vét az Egész ellen, mert ő egylényegű azzal.”

A Kövek IV. részében¹⁵ a költészet által teremthető/teremtődő teljességről, vagyis az Egészről szóló versbeszéd érintkezik a szerelmi egyesülés képzetét körvonalázó költészet retorikájával. A lány és a férfi, vagyis az én és a lány tekintetében tükröződő világ, a vágy beteljesülését jelentő másik szintén a tárgyi szemlélet eredménye, a tárgyi világ összefüggésében ragadható meg lány és világ, lány és én, illetve a nyelvben létező lírai én szintén a nyelv tárgyiasságaként, a „tükör által homályosan”, a nyelv mint tükör közvetettségében értelmezi ezt a viszonyt: „Tükrei közt, mert tükre a föld, meg a fal, meg a város, / járkált még a leány, s már súlyosbodik szomorúság / – értetlen – megövezte, pedig még látta magát / ott lépdelni, kacagni iramló környezetében, / s szinte megállt egy-egy fa előtt”. A tükröntechnikának köszönhető nyelvi tárgyiasságként, közvetettségként értelmezhető az is, hogy a férfiként definiálható lírai narrátor idézi, azaz (el)idegen(ített) szöveggként szólaltatja meg a lány szolamát, így rántva össze egy versbe különböző időket, a lírai narrátor és a lány beszédét. Együtt vannak itt is a különböző idősíkok, mint a *Margit* című elbeszélésben a Sátán mesterkedésének köszönhetően, de a lány beszédében létrejövő vágyakozás, a másokban, a tükröként őt körülvevő világban, vagyis az önmagában való kiteljesedés vágya a befejezés felől múltbeli szolam: „Olyan kellene tán, aki több ennél s kevesebb is, / s szüntelen építi azt, amit én már készre találtam, / gyötrődéseim enyhül tán, ha szemébe sugározom / teljesnek nyert életemet, mert nélküle súlyos / gondot hord az is / (...) benne tudattá forrok, mert ő, tépve magát, / mind befelé zárt s nyílt dolgokban érteni képes”. Ez azt jelenti, hogy sem a lánynak, sem a lányt tükröző másoknak (földnek, falnak, fának, férfinek), sem az ezt elbeszélő lírai narrátornak, tehát a költészetnek a kiteljesedése sem lehetséges, a vers pedig ennek a lehetetlenségnek a költői megfogalmazódása: „Így szólott a leány s rám gondolt: tudva csodáló / értésem, s megszűnően bennem tudni magát a / vágy derűjével felkacagott.”

Az V. rész nyitánya mintha Baka István későbbi verseinek apokaliptikus hangoltságú látomásait idézné, amely az előző rész veszteségtudatából fakad („Barna eső kaparász a feltépett hasu éjben”), valójában azonban nem erről van szó, hanem a teljesség elérése lehetetlenségének tudatában kinyilvánított szeretetről, amely két kiválasztottnak a szerelme, nem földi, és éppen ezért a földhözragadtan gondolkodók előtt rejtve marad, azokban értetlenséget szül, mert „szőrrel nőtt szemükön vérben fuldoklik az érzék, / s nem nemesítik: elég a gyönyör, nem sítja csodálat”. A „haláltalanul szeretők” azonban „mindegyre csodálnak, / és aki értő s így szenvedve szeret; viszonzozzák, / s elszakadónak a föld mélyéről vallnak a szépek, / mert érzik, ki magányos mindentől, csak az adná / vissza az öntudatot a természetbe elosztott / s mégis hiánytól féltő, felmutatott szíveiknek”. Rilke költészetének hatására itt talán arról a törekvésről van szó, amit Fried István így fogalmaz meg: „Az álom, az álomban jogait követelő emlék(ezet) keresi új és valódi létre ébredésének lehetőségeit, a konvenciók és szabályok kötötte beszéd, szavak mögött nem pusztán a rejtett értelem vár kifejtésre, hanem a szavak elfödte szavak, a jelentésektől ellepett jelképiség rendszere is, a dolgok ama szimbolikus rendje, amelyben szó és dolog, név és

15 A IV. részt Solymár Imre közli az Új Dunatáj 1996/2. számában: i. m. 26.

alak még nem vált el egymástól.”¹⁶ Az „egymásban ismerünk magunkra” rilkei elv szerint – a létbizonyosság semmiféle esélyével nem kecsgetve – így válnak a tárgyiasságok, vagyis a szavak a maguk mitológiai, történelmi, irodalmi holdudvarukkal együtt a szubjektum egzisztenciája átvilágításának lehetőségévé.¹⁷

Akár a távolságuk okán egymás felé gravitáló, majd egymáshoz koccanó és ezért egymás érdes felületét sértő-simogató kövek, úgy kap formát a ciklus további részeiben az egzisztenciát jelentő én-te viszony. A VI. rész első két sorának metaforikus leírását monológ követi, amelyben a játék forgandósága, változékonysága a férfi és női princípium egymásra találása lehetetlenségének a metaforája, hiszen a játéknak a maga változékonyságában, különbözőségeiben való megnyilvánulása eltakarja azt, ami a rejtett, ám jelenvaló egy: „Voltunk egyezik (...) mégis a játék / más arcot fordított tőlem drága szemedbe. / (...) hiszen úgy elrejt a különbség. / Nem lehetett – így perdül a játék: érteni, aztán / visszazuhanni. / A köztünk bomló tárgyi valóság / csápjai álcát dobnak életlen sziveinkre.” A játék értés és önmegértés, de nem végső bizonyosság, tehát – az V. részről kifejtett gondolatmenettel összhangban – a költészetet is metaforizáló játékban mint a szubjektum másik általi önmeghatározási kísérletében sincs megnyugvás, hiszen a szavak mint tárgyiasságok válnak álcává, eltakarva a szavak mögötti, a beteljesülést jelentő isteni szót, amelyért „csak a szavak”-kal küzd Baka egész poétikája. Az ezzel való szembesülés fájdalma és a nyelv által megszólaltatható, de közvetlenül (még?) meg nem ragadható teljesség miatt szorongó-örvendező hang zárja a verset: „Teljes voltra emelkednék – a napok leszakítják / s más formába gyürik. Mindenben győz a középszer. / Mondd! elegendő tudni a voltod, s azt, hogy enyém vagy / minden láttomban, mint éreznék: a világra / válaszádsul? S mert az öröm vagy a súlyos / léptek előtt (szemlélni, megérteni, járni a földön): / biztonság is – ilyen hát minden emberi. Tőled / száll a tudás: átlénygűléssel a szívedet adni, / átszárnyalni a dolgok értelmes menetébe. / Bennem egész vagy s így növekedsz: boldog bizonyosság. / Értelmes csoda létünk: fájdalomkba öröm tép / izzó fészket az értés túlfeszített gyönyörének.”

A VII. rész hexameterei mintha Rilke IX. Duinói elégiájával folytatnának párbeszédet. A német költő versében a következőket olvashatjuk: „mivel Ittlétünk sokat ér, s ami él, úgy látszik, / mind, a Tünékeny, minket akar, szüksége / van mireánk. A tünöbbeckre. Csak egyszer, / egyetlenül, s azután nem. És mi is éppígy: / egyszer csupán. Soha többé már. Azonban / ez az egyszer-volt Lét bárha egyszeri is csak: / éltünk e földön, és ezt senki se vonja vissza talán. // S így, hogy ezt végbevihessük, nógatva magunkat, / egyszerü két tenyerünkbe fognánk be a létet, / túlterhelt pillantásunkba s a néma szívünkbe. / Egy akarunk vele lenni. És kinek adnánk? Végleg / őriznök, ha lehetne... Ó, de egy más Vonatkozásba, / át, jaj mit vihethünk? Mit lassan itt megtanultunk: / látásunkat sem, s ami itt történt. Jaj, semmit. / Szóval, a kínjainkat. Szóval főleg azt, mi nehéz, vagyis hát / hosszan átélt szerelmünk gyötrelmét, azt, mi / el sose mondható. De később, / csillagi körben mit ér ez? Jobban mondhatatlanok ők. / Mégis a vándor a csúcsról a völgybe kezében / nem valamely mondhatlant hoz le nekünk, maroknyi földet, / de a tiszta, kiküzdött szót, a kék meg a sárga / enciánt.” (Szabó Ede ford.) A Kövek VII. részében – ha még áthallásosan is, de a teljes poétikában kitapintható költői magatartás alapját, a költészet egységességét jelentő szavakba vetett hit krédóját körvonalazva – megalapozódni látszik az, amire a Baka István költészetének végpontját jelentő *November angyalához* című kötet versei ráirányítják a figyelmet, vagyis „a századelő versszerűségének továbbépíthető, továbbírható gondolatláságára: a tárgyak és jelenségek világának költői elrendezhetőségére”, és ezen keresztül „a külső, a »nagy« világnak nem pusztán »leképezésére« a belső, a »kis« világ számára, hanem a

16 Fried István: *Baka István „benső világtére”*, in: Uő: *Árnyak közt mulandó árny. Tanulmányok Baka István lírájáról*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 1999, 109–139., itt: 109.

17 Vö. i. m. 110.

belső világnak a külsővel való olyan értelmű egyenértékűségére, hogy itt, a belső világban (a Rilke Weltinnenraumban, a benső világtérben) megteremtődik a névadás feltétele (itt lel otthonra a IX. Duinói elégia »encián«-ja) éppen úgy, mint a szimbolikus rend, melyben név és tárgy egymásra találhat”.¹⁸ Ugyanis akárcsak Rilke versében, a szenvedéssel teli, törekeny földi létből – amelyben az „egymásért születők vélték egymást idegennek”, amelyben „Bombák és repülőgépek roncsolta Vietnam / újra halált szül, gyilkos felhőket gomolyogni”, „és ki beteljesületlen; örökre veszíti el egymást” – a holtak kerülnek ki győztesen, mert bár magukkal viszik kínjaikat, szerelmük gyötrelmét, a kiteljesedés hiányát, de abban a másik, a szó által teremtett, a valóságosnál hitelesebb és valódibb szférában általuk lel otthonra a mondhatatlan, fedi fel magát a szó mögötti szó (nevezhetjük isteninek), talál egymásra név és tárgy: „Mert aki ért, az a győztes. A hullás nem töri szívünk / értelmes rohamát, teljessé vált, nem igazhat / még az a vaksi erő sem: a bontatlanból idézett / gyilkos adottság, mert a hatalmat a boldog egészben / otthonosan mozgó ember megtartja a végső / megszületésig.”

A „boldog egészben” való létezésére kérdőjeleződik meg, fordul visszájára a VIII. részben, hiszen amennyiben – Rilke IX. Duinói elégija szerint – „talán csak azért vagyunk itt, / hogy nevet adjunk: Ház, Kapu, Híd, Korsó, Gyümölcsfa, Ablak – / s tán: Torony, Oszlop... – ámde kimondani, értsd meg, / mondani úgy, ó, mint ahogy azt bensőleg a dolgok / még sose vélték”, és a szerelem a tere és ideje a „Mondhatónak”, akkor a lírai én a tárgyak, a szavak leglényegét, vagyis a teljességet jelentő megnevezéstől, a mondhatótól fosztatik meg azáltal, hogy elutasítják, és kiesik a szerelemből. A vers sajátos nézőpontból, az utániség-kívüliség állapotából szól, mint akinek tudomása van az egészről, s ezért a szenvedéssel teli beavatásért utólag hálás a már nem létező másoknak: „úgy tudom őt, aki végigküzdött, tiszta szerelmet / elhajított, mert durva csalódást éget a másik / véle-betelt szívébe. De – mert szenvedni tanított / tiszta sugárzásával – nem több minden igaznál / átértett tömege? Mélyen forgatta a vérnek / minden igéjét gonddal-szellemített ragyogása.” A másik átváltozása, nemléte azonban nemcsak a lírai én számára akadály, hanem a kedves önmagát is kizárta a teljességből: „Ó, e barátom már szívébe fogadta az undok / sertéshízvelgésekkel szerető, hülye társat. / Azt, ami volt, s értékessé taszította az élet / szép rohamát az egészen felszabadultan iramló / s mindent értelmére egészítő szerelemben: / félresöpörte a gyáva.” A vers szentenciaszerű befejezése arról mond ítéletet, aki megtagadva a Rilke-versben felvillanó perspektívát, ars vivendit („Tárd ki elé: mily ártatlan, boldog s a miénk egy tárgy is, / és hogy a sírás is, panaszunk, tisztára válik, alak lesz, / szolgálai tárgy, vagy tárgyba hal át – és odaát, túl, / boldogan száll el, hegedűhang. – És ez a sok tárgy, / mind a múltból élve megérti, hogy te dicséred őket”), lehetetlenné teszi a (vers) világban való létezést, az egzisztencia végső értelmére való rálelés esélyét a másik (a lírai én) számára is: „Gyűlöletes, ki az életet húscsafatokra szakítja, / s nem benső gyönyörét szétbontva zuhanna a húсок / emberi szintre emelt hullámaival úszni a létben.”

A IX. rész a magára maradt, harmadik személybe transzponált én szemlélődése, önmegértésre való törekvése, de a tükörben tárgyasult kép nem teremti meg a József Attila-i reményt, nem válik a másikká, tehát önmagává sem, hiszen „Idegenként állhat előtte”. Még önmaga hasonmásává sem válik, ha igen, az is torz: „Ez lennék? ez a torzult?” A látás nem válik meglátássá, nincs feltáró képessége, hiszen szubjektivitása („törvényt önmaga gyárt”) éppen az abszolút értelemben vett látványt, név és tárgy, néző és nézett egymásra találását teszi lehetetlenné, a(z) (ön)megértés nem jön létre: „A szemlélő szeretettel / érti a társat – az értés ellenhírdja letörli / mégis a kíváncsisággal egészült, tiszta igenlést, / tükrödben látna semeit: megdönti a látást.” Ez a gondolat a Gecsemáné című vers felkiáltásában-költői kérdésében („Mert mit is lát aki maga a Látás”) ontológiai-filozófiai dimenziókat kap. Egyedül az értelem, az érdektelen (talán nem földi), kontemplatív-esztétikai magatartás

18 Fried István: *Baka István „Számadása”*, in: *Uó: Árnyak közt mulandó árny*, 149–186., itt: 150.

juttathatná el a szemléltőt a most „még csak tükörben, homályosan látunk” (1 Kor 13, 12) állapotából a másik által önmagához, a címbebeli metaforikus kép, a kő tiszta súlyáig, a tárgyig, amely maga a név, a szó, a lét lényege: „Am, ha magában, nyűg nélkül sugarazva a létet / jár-ke-l a véle hajladoszó tájat felidézni; / úgy forgatja a látványt: legtisztábban az értés / tükre emelné önszívét érinteni benned.”

A X. rész szerint a boldogság és a bánat szubjektivitása kettősségében megképződő hártya ellenében – amely a dolgok lényege szerinti megértést lehetetlenné tevő szubjektív megközelítésnek a metaforája – a szó mint név és tárgyiasság hozzáférhetővé teheti mindazt, ami lényege szerint emberi, és ami a szavakba vetett hit okán lényege szerint Baka költészetének az alapja, ami tehát a költő feladata: „a tőlünk / küldött szó új összhangot menekít a leomló / fátylat tartani – mit kezd szálanként? / hiszen úgy vált / szebbé: mintát szöve magából. Az emberi szívből / még szorosabb a hasonlat: felszabadítjuk egészét.” Vagyis – akárcsak Rilke tárgyverseiben – a konkrét, tárgyiasságként értett szóból (amely kultúra, hagyomány, vallás, mítosz, történelem és annak át-, továbbértelmezése, tehát magatartás is) nyílnak meg a létnek azok a dimenziói, amelyek az egzisztencia határvidékeit kijelölik, esetleg annak értelem- és értelmezési lehetőségeit is megvillantva.

A XI. és a XII. rész monológjai azonban arról tanúskodnak, hogy a megértést és viszszazuhanást jelentő játék (ld. VI. rész) a kedves, a tárgyiasságok, vagyis a szavak általi önmeghatározásra vágyó, az isteni szót megtalálni akaró, magával és a körülményeivel vívódó-vergődő beszélő számára állandó küzdelem marad. Mindkét részben a monológban helyet kapó egyes szám második személy önmegszólításként vagy általános alanyként értelmezhető. A XI. részben a művészet, a költői szó által bejárható útról, a létező, ám csak alig észrevehető csodáról ad hírt a lírai én, érzékeltetve, hogy megtapasztalása elválaszthatatlan a szenvedéstől, sőt szükségszerű, mint ahogy valóban az is marad Baka egész poétikájában: „Mondd hát! mily csoda terhétől nehezült meg az élet? / érlel a fájdalom? áthallgatja magát a zenébe”. Tulajdonképpen a zenének, a költői szónak a fájdalmat átesztétizáló képességéről van szó: „durva habarcsból karcsú tornyai dőlnek / át a viszonzott létbe: az ég párák magasába.” Ez azt is kifejezi, hogy a szó mint tiszta tárgyiasság nem fedi vagy nem fedheti fel könnyen önmagát az őt kimondó szó esetlegességének, fájdalomnak artikulálása, költői témává való tétele nélkül. Míg ez a megállapítás elsősorban nyelvfilozófiai jellegű probléma, a költői mesterség felől is van magyarázata: a szó mint tiszta tárgyiasság, mint Bakavers még azért sem szólalhat meg (egyébként érthető módon), mert még letisztulatlan a versbeszéd (képalkotás, mondatkezelés), és gyaníthatóan a hexameterhez való görcsös ragaszkodás helyenként a megértést is nagyon megnehezíti: „Ó, csak a szemlélet porlasztja a bánat hasonló / ékeivel kirakott, de – ha gazdagsága azé is – / szívből visszaverődő, ellentámaszu gondját.” Innen még hosszú, ám alapjait már tudatosan építgető, irányait világosan láttató út vezet addig, amíg Baka István költői nyelve – a techné felől – letisztultan szólaltatja meg azt a nyelvfilozófiai, a költőszereppel összefüggő dilemmát, aminek alapja az isteni nyelvre lelés, ami (mint ismeretes) teljességében nem érhető el soha. Az állandó remény, a költőszerep lényegét jelentő, hősi pózok nélküli – tehát Ady költői magatartásától mentes – mégis-morál itt sem marad el: „s ha szemlélet kiségit a szabadba: / enyhít minden erővel képlő hajnal, a vágyott / újra felismer, ha nem, bírd, akkor megtöri... / megbontod a reggeli kévét, / s fényei értésébe fogannak a drága szemekben”.

A XII. rész monológjában már csak egyszer tűnik fel a második személy, inkább a világot, a szót már-már személytelenül elemző elme hangja hallható, aki a világot, nyelvet újabb összefüggéseket létrehozó, állandóan újraparendező formák viszonyrendszereként értelmezi: „Sűrűsödő felhőgomolyoktól hervad az árnyék, / élessé – komorabbá gyűlve tolnak a térben / megszakított vonalak s új renddé öltik a tárgyak / szárnyukkal lehasított, biztonságos egészét.” Ebben az állandóan újrafarmálódó világban az emlékezet metaforizációját vélem

felfedezni, amelyről – hasonló összefüggésben – Fried István a következőket írja: „Az emlékezet) nem pusztán az elfelejtésre itélt felidézése, hanem viszonyok-viszonyulások fölerősödése is, itt a múlt olyan jelen, amely a kimondandóban, a megfogalmazásra készülődően artikulálódik. Mert lezáratlanságában a folytathatóság mellett a szüntelen újrakezdést igényli; az egyszer volt egyszerűségét a változatokra való fogékonyságával fokozza többértelművé, ennek következtében olyképpen nyitott szerkezetű, hogy egyszerre teszi lehetővé a folytatást és az újrakezdést, még pontosabban: minden folytatás egyben újrakezdés kísérlete, és mindegyik újrakezdés (...) folytatás is. A világ mégsem csak körforgás, inkább metamorfózis, nem ugyanaz, talán csak a hasonló tér vissza.”¹⁹ Az emlékezet játékában létrejövő, metamorfózisaiban megragadható világ áttűnéseit, kétarcúságát, ambivalens voltát körvonalazza – ami teljességek ígérezik, az más nézőpontból a teljességre való vágyakozás falakba, határokba való ütközésének bizonyul: „még rejtőzik a baj mosolyodban / s kedves szó csordul meg a társult ajkon, a rácsos / tompa fogak közt már hívó sikolyával a csóknak”, hogy aztán „a nyújtott kéz csak a semmit” tördelje, és a „virrasztó érzék a magányba taszít csak, / perzseli értelmetlen ígéket forrova a bensőt / most csak emészto ösztönöket”. A remény azonban nem mond le az egésze való vágyakozásról, amely a részek töredékein át, vagyis szavak által eljuttathat az esztétikai magatartás örömeig, a tiszta látvány nyújtotta katarziszig: „Ha a szél a magányos / vásznat eléri s a változtában a többire sejlő / rész meg a boldogságot bírja a tiszta egészben: / sorsod alól, ha reményben is, érzed már, a kiváló / és arcát tanító önerő hogy készül a vágyó / távoli szíobe zuhanni. / Magába emel fel a látvány.” Itt talán annak a filozófiai általánosításra való törekvésnek lehetünk a tanúi, amelynek értelmében – akárcsak Rilkenél Az áhitat könyvében – a beszélő háttérbe vonásával magának a poétikának a mitologizálása érhető tetten, amit Baka István a későbbiek során teremt a részekből egészé, részekben az egyes verseket, ciklusokat, szerepjátékokat, egészen a teljes poétikáját értve, amelyben ezek a részek egységes világgá komponáltak.

A XIII. rész a fentiekkel összefüggésben úgy olvasható, mint annak a tudatosítása, hogy éppen hol tart a kibontakozóban levő költészet abban a folyamatban, amely a teljességre való törekvés rögzíthetlensége miatt gyakran a részt látja egésznek, az elérhetlent beteljesedettnek. Ennek felismerése és az ebből fakadó csalódás a vers központi gondolata, az, hogy az egy mindig átváltozik, sohasem azonos önmagával, éppen ezért az egészé alkotás folyamata gyötrelmes, ugyanakkor a költői nyelv megértése önmegértés is, ami majd Baka egész költészetének visszatérő témája, alaphelyzete lesz: „furcsa terében az ismételtnek egészen / más arc forrja ki arcod”; „(mintha tükörbe röpitéd a kéznek kézre felérző / vágyait – elnyernéd? másult viszony az már.) / Így a szabály: a mindben túlraivó lehetőség / percenként fordítja magát egy más tapadásba.”

Mintegy ráerősítve a XII.-re, a XIV. rész tanúsága szerint éppen a szemlélődő, az esztétikai magatartás, végső soron a nyelv, a költészet, az irodalom az, ami eljuttatja a beszélőt oda, hogy – mint egy Rilke-tárgyversben – a látványból létrejöjjön az a többletjelentés, az az elvont szemlélet, ami aztán Baka egész poétikájának költői-emberi hitvallásává válik. A költői nyelvnek arról a képességéről van szó, amely az esetlegest, a töredékest, a részlegest átesztétizálva nem változtatja azt teljességgé, egészé, de megérteti, hogy a költészet – önreflexivitásában hordozva az egység képzetét – úton levés valami felé, legyen az a teljesség, ami, lehet, éppen ennek a folyamatnak az egyes stációi révén, verstól versig haladva maga a költészet. Ennek az eszményi költészetnek az alapjai a Kövek, a kövek a versek, amelyek esetlegességükkel együtt az eszményi Baka-poétika egészét képezik, annak teljessége felé gravitálnak. Íme, a mindent átesztétizáló költészetbe vetett hit: „Így szeretem – ha e széles, egész falon átszaladó, nagy / ablak esővert csillámlásra szakítja az arcból / mássá lenni kívánó szemnek a tájat e késő, / esti vizekbe verődő órán, horgad a rendet / még kereső

19 Fried István: *Baka István „benső világtere”*, 109–110.

falak eltérített színe a másik / napszak egébe – ülök s tanítom magam: így a magányt is / könnyű átforgatni a nembírt, távoli lányba, / s nemcsak a vágy, az elégtűlt bánat is hamvad az élet- / tűz örömében – mondom még – ha magadra találsz a / dolgok önértelmén újólag, a benned erősebb, / sodró lét örökös biztonságú tavaszában.”

Ebből a költői-esztétikai biztonságból érthető meg az utolsó, az átlírált publicisztikai stílusú XV. részből kiolvasható, egyébként ugyancsak Rilke költészetében gyökerező halál-felfogás is, amely nem az élet végét, nem pusztulást és értelmetlenséget jelent, hanem az élettel egységben teljességet, kiteljesedést, ugyanis a Vietnamban harcoló és eleső katonák sorsára így reflektál a lírai hang: „Ó, szomorú küzdők, milyen értéket bír az élet / bennetek! – értelmét az izmos egekbe röpití, / mert a teljesség aratott diadalt a halálon / elvállalva a végtelenül szépet. S ti egyenként / új életre bocsátok a megsemmisülésben / önmön szívét ismételte a föld (a megértett) / mindünkért szomorúan megharcolt ügyetekben.” A vers tizenötödik sorától azonban kiderül, hogy a napi hír és annak – egyébként leegyszerűsítő – reflexiója példázat, a beszédhelyzet ugyanis itt megváltozik, és a lírai én Edithez fordul, ahhoz a műzsához, aki a *Margit* című elbeszélés és a *Kövek* című versciklus ihletője.²⁰ Az egyes szám második személyű versbeszéd elsősorban az önreflexió lehetősége: „És te is: elnehezült szavaimba fuló, ki a földet / oldottad mosolyodba; Edit, hadd mondok először / s már búcsúzva e névvel járó, drága vidéket...” Először mondja ki a *Kövek*ben az Edit nevet (és többé nem fordul elő a költészetben, sem az ifjúkori versekben, sem a kanonizált poétikában), és búcsúzik is tőle: búcsú ez nemcsak az ifjúkori szerelemtől, hanem induló költészete ihletőjétől, a műzsától, és – joggal fogalmazhatunk így – attól a verseszménytől, ami nyilvánvaló módon a rilkei-cézanne-i költői-festői hagyományban gyökerezik, de ami nem hiba, sőt: a kezdő költő nagyon fontos iskolája, a szavak mint tárgyiasságok között sínylődő költő pokoljárása, amelyből megszületni látszik még nem a tiszta esztétikum, de mindenképpen a tiszta esztétikumért folytatott küzdelem mint költői magatartás ideálja, megszületőben van az a hang és költői világkép, amely Baka István, a 20. századi magyar költészet egyik legjelentősebb poétikájának a sajátja. Ez a költői hang, ha még nem is annyira kikristályosodva, ha még nem is a költői hitvallás erejével, de már sejtí, érzi és érzékelteti, hogy „csak a szavak” maradnak, de hogy van-e megváltó, isteni szó, van-e megváltás a kérlelhetetlen halál ellenében vagy azon túl, a kérdés nyitott marad: „Drága: a természet vagy, biztos pont e halállal / zsúfolt létben, a testvérgyilkos, durva haragban. / Győz a halál az emberen? ilyen súlyos öröklét / mindenségre emelt rohamán is? Késik a válasz.” A válasz, a válaszlehetőségek újabb és újabb rétegeit a tovább író költészet és életmű körvonalazza.

20 Vö. Solymár Imre: *Baka István diákkora, s „legboldergabb” esztendeje*, 1965, 21.