

FRIED ISTVÁN

PUSKIN ÉS BAKA ISTVÁN SELLŐJE

Egyike a legrégebb, a világirodalmat különféle műfajokban átszelő motívumoknak. Már az *Odysseiában* is megjelennek a szirének. Ott a Márai Sándor által (a *Béke Ithakában* című regényében) „halálistennő”-ként emlegetett Kirké inti Ithaka királyát: aki a csodás tengeri lények énekét hallgatja-meghallja, bűvkörükbe kerül, sosem kívánczik (és sosem ér) haza, a tengerbe, a vízbe vész. Hogy a leleményes Odüsszeusz miként hallgatta a szó szerinti értelemben vett elbűvölő dalt, s mégis, mindennek ellenére, miként jutott haza, erről az *Odysseiában* olvashatunk. Platón *Kratüloszában* két irányban gondolja tovább (nem a szirének történetét, hanem a történetből adódó tanulságokat szem előtt tartva) a csábulás-csábítás és a megszólalás-néven nevezés problémakörét. Itt a szirének is kiszolgáltatottjai a szép megszólalásnak, amely paradoxonhoz vezethet. Platón (illetőleg szócsöveként? alteregójaként? – Szókratész) azt állítja, hogy „az Alvilágból senki sem akar ide visszatérni, még a szirének sem, mert ott még ők is éppúgy el vannak bűvölve, mint mindenki. Úgy látszik, olyan szép beszédek tud mondani Hadész...” A szép hangzásnak való kiszolgáltatottság így nemcsak a szirénektől származó veszedelem lehet, sőt, a szirének is ki vannak ennek téve. Ez a tézis aztán majd a történet ama változataiban bukkan föl, amelyben a szép hableány az áldozata (evilági vágyaitól vezetettve) a csábításnak, a természeti a civilizatórikusnak, az érzelmi, a hideg számításnak. Az antikoknál azonban további variációkra bukkanhatunk. Horatius előbb *gonosz sziréneket* emleget, hogy *Ars poeticaként* értelmezett Piso-levelben a groteszk megjelenítés nem esztétikus példájául hozza föl az *Odysseia* csábdalokat zengőit:

ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne
spectatum admissi, risum teneatis, amici...
hogy lent feketés rút
halban végződnek a felül még elragadó nő
elnyomnátok-e – látva barátaim ezt – nevetétek...
(Muraközy Gyula fordítása)

A haltestű asszonyi csodalények már a kezdet kezdetén allegórikus figurákként is funkcionáltak, Platón (Szókratész) is mintegy a csábítás-csábulás szinonímjaként használta jól ismert alakjukat. A szépség bűvöletével a halálba vonzották az őket látókat-hallókat. Hogy pontosan mit énekeltek, dalaik (?) milyen értelemben

lettek halálba vonzók, mindent felejtetők, arról viszonylag kevés információval rendelkezünk, hiszen fennmarad a kétség: mennyire kivételülési ők a szépség- vagy kéjváagnak (melynek szép szavakra sem feltétlenül van szüksége), s csábításuk mennyire kínál belépést egy tiltott területre. Látni fogjuk: Puskin verse mindkét lehetőséget nyitva tartja, míg Baka Istváné inkább az első eshetőséget formázza irodalomá. Az európai folklórban viszont egyfelől a hűség–hűtlenség, a tiszta–tisztátalan szerelem-szenvedély között vívódó szubjektumok históriájává lett, másfelől az irodalmi feldolgozásokon át megerősödött az ösztön és öntudat, a kéjvágy és mérséklet örök vitájának értelmezése. Elisabeth Frenzel motívumtörténeti lexikonában „die dämonische Verführerin”-(ek) (a démoni kísértők) közé sorolja a sziréneket. A szirének, a habléányok, a sellők az ősi természeti világban őrzött szerepüket játsszák, s a természettől eltávolodott, a civilizatórikus, konvencionális világba betagozódtott egyének előtt jelennek meg kísértőként, miközben a racionalitás szempontjai szerint elrendezett életvezetés számára démonikusként tetszenek föl. Ekképpen a képzelet és a racionalitás dichotómiáján töprengő költészet emberszabású és -központú románcainak, regéinek lesznek alakjaivá. Itt azonban még egy tényező, hangsúlyosan XVIII. századi mozzanat előtérbe kerüléséről kell szólni. Nevezetesen a pszichológiai érdeklődés és magyarázat lehetőségéről. Ugyanis a felvilágosodás fény-szimbólumának és értelem-elsőbbségének széleskörű recepciója sem tehetné kétségessé, hogy a fénynek ellentétes jelentéssel rendelkező párja, mindenképpen velejárója: az árnyék, a sötétség, az éj; és ez nemcsak a szintén jelképesként fölfogott nap–éj, tavasz–tél fordulásaiban-váltakozásaiban kaphat magyarázatot, tehát nemcsak kozmogónikus értelmezése lehetséges, nem feltétlenül (bár nagy valószínűséggel) mítosz-magyarázat szükségeltetik, hanem az emberi természet belső folyamatainak, nem bizonyosan a külső eseményeket leképző, sokkal inkább azokat sok tekintetben meghatározó feltárása adhat felvilágosítást, mint ahogy ezt Puskin is, Baka István is versével sugalmazni látszik.

A sokáig uralkodó és képi kommunikációként széles körben elterjedt allegóriákat, emblémákat a XVIII. századtól kezdve szorítják ki, illetőleg strukturálják át a szimbólumok. Ennek az átstrukturálódásnak jellegzetessége, hogy a képi megjelenítést tekintve olykor pusztán továbbgondolásai az egykori allegóriáknak-emblémáknak, csakhogy az azonosíthatóság helyébe a sejtetés-sejthetőség, a lefordíthatóságába pedig a szavak mögött megbúvó, sokjelentésű, egy kevésé átlátható világot jelző szavak lépnek. Az a Goethe helyezi jogaiba a szimbólumot (elméletileg is, vagy elsősorban ott!), aki 1779-ben megalkotja a szirén-motívum korszerű változatát *Der Fischer* (A halász) című balladájával, és ezzel a kísértő és a megkísértett históriáját kiemeli a bűn és a bűnhődés hagyományos (még a folklórban is érvényesülő) jelentésmezejéből, és hangsúlyozottan individuális-pszichikai történeté avatja, külön jelentőséghez juttatva (szimbólumként) a vizet, mint amely a történet kez-

dete és vége. Olyan értelemben fordulópont Goethe verse, hogy a nem evilági, a mesei, a képzeletbeli jórészt az emberi tudat drámájává lesz; a konvenciók, a szocializáció következtében elfojtott szenvedély, indulat, vágy áttöri a társadalom (és az erkölcstörténet) emelte gátakat. Ugyanakkor a (vélt) szerelmi beteljesedés, az egyesülés a vízből fölbukkanó, a vízbe visszabukó kísértővel a halált hozza el, Erosz és Thanatosz így egyszerre jelenik meg a szerelem éjszakájában. Nemcsak *A halász* című ballada, hanem Faust is lemond arról, hogy az emberi sorsot sikertörténetként mutassa be. Faust halálában azt hiszi, hogy megérte és megélte az értelmet adó beteljesülést. Mindenképpen problematizálódik az isteni kegyelem is, hiszen legfeljebb az Örök Asszonyi (das ewig Weibliche) lehet közbenjárója a jobbra törő Faustnak, akinek csak halhatatlan lényé juthat az Örök Üdv, a Szeretet elé. Amiből következhet: az esendő és gyarló test méltatlannak bizonyul, hogy általlépjen az ember előtt tátongók szakadékon.

Mindezt tekintetbe véve gondolkodhatunk el azon, hogy a Goethe költészetét oly mélyen ismerő Puskin milyen irányban lép tovább, mikor húsz esztendősen megírja *Ruszalka* (A sellő) című versét. A Goethe-balladához képest jelentős változás, hogy az életerős halász helyett az orosz poétánál szerzetes (monah) a megkísértett, akiről megtudjuk, hogy öregember (sztarec), napjait imádsággal tölti, gondolataiban halálára készül. A megkísértett és a kísértő mindenképpen egymást tagadó-kizáró világból érkeznek, a megkísértő lentről, a megkísértett (ha imádságaira, életére, anachoréta voltára emlékezünk) fentről, az egyik a lenti, a másik („eszmeileg”) a fenti tartományból. A szerzetesé a nyár, az esti sötét, míg a sellő (felhasználva Garai Gábor nagyjában-egészében pontos, bár kevésbé költői fordítását): „mint friss hó, ha lankákra hull”. A történet külső körén fölcserélődnek mozzanatok, a sötét szín a szerzetest jegyzi, a fehér a sellőt, s ha a sellő „éji árnyék”-ként tűnik föl, ebben a szerzetes nézőpontja érvényesül. A szerzetest imája közben zavarta meg a meztelen leány (zsenscsina nagaja) látványa, ám ennek még kétszer, összesen háromszor kell megtörténnie ahhoz, hogy a sztarec maga is látvánnyá, azaz regévé, tüneményé válják, látomássá a (szintén) vízre bámuló gyermekek szemében („Csak kisfiúk látták: szakálla Úszik őssen a víz felett”).

Puskin történetformálásában nemcsak az imádkozó szerzetes figurája jelenti az elmozdulást (a történetet a fény-árny, tudatos-öntudatlan, szent-kárhozatos dichotómiájába helyezve), hanem a határozottabb körvonalakkal megrajzolt záró sorok ellenére is

1.) A történet ambivalens jellege tetszik ki: a sellő feltűnését csupán az öreg (sztarec) észleli, és ekképpen nyitva marad, hogy a képzelet játékaról volt-e csupán szó, vagy pedig a regék-mítoszok „igazsága” szerint realizálódnak az események. A köd, a felhő, az éji árnyék (teny nocsnaja), majd a hulló csillag (paducseju zvezdaju)

díszletezése mintha az öreg szerzetes képzeletébe, vágykivetülésébe, netán tudatalattijába utalná a csodás szépség megjelenését;

2.) A történet lezáratlan marad: a vízre tekintő kisgyermek (malcsiski, s szempontunkból nagyon fontos ez a tényező, hiszen a kisgyermek és a mesék világa igencsak fedi egymást) figyelnek föl az új tüneményre, csak (tol'ko) ők látják, mások nem. Új történet születik, vagy a történet megismétlődése várható? Annyi bizonyos, hogy Puskin verse mintegy keretbe zárja az eseménysort. Nad ozerom: a tó fölött, így kezdődik, v vode: a vízben, ezek az utolsó szavak. A fenn, a tudat birodalmából jutottunk el a lent-be, a tudatalattiba, a láthatóból a legfeljebb sejtethetőbe, a kézzelfoghatóból a meseibe.

Még néhány (kiegészítő) megjegyzés kívánkozik ide. Először: az öreg szerzetest gesztusaival, különféle helyzetekben állítja elének a költő: imádkozik, már megásta sírját, majd a vizet nézi (s itt kezdődik tragikus vétsége), képtelen imádkozni, a parton ül és vár. Ezzel szemben (nem felejtve, hogy mindez látomás is lehet, hiszen a szerzetes nézi a vizet, pillantása nem a magasba, a fentre, hanem a mélybe, a lentre irányul) a sellő feltűnik a vízből, a partra lép, int az öregnek, a víz fölött ül, és mielőtt a mélységes csöndbe veszne (v glubokoj tisine), megszólal: „Monah, monah! Ko mnye, ko mnye!” – mintegy visszautalván a szirének csábdalára, amelynek nem szövege, hanem dallama volt oly bővülő, hiszen lényegük nem a szavakkal kifejeződő logikus gondolkodás, hanem az irracionális világ üzenetét tolmácsoló zene vonzaskörében éri el a hatást, amelyet a halandókra gyakorolnak. Másodszor: nemcsak és talán nem is elsősorban a vízparton játszódik le az esemény, hiszen amennyiben van egyáltalán történessor, az a tudati magatartás változásait jelöli, inkább a víz fölött, a vízben történekről esik szó, mint már írtam: az öreg szerzetes víznéző tartása egyik legjellegzetesebb létezési formája. A vízből érkezik a sellő, oda tér vissza, és mintha az öreget is a vízben látnák majd a kisgyermek. Ilymódon a tó (ozero), a víz (voda) a teljes történet helyszíne, a kezdet és a vég (jelképe), ahol megszületik a jelenés, vagy testet ölt a látomás, és ahová belehal-belevész a történet, hogy ott, benne és általa éljen tovább, immár regeként. A kezdet és a vég összeérése egyben a kezdethez, az eredethez, a születés előttihez való visszatérés (pszichoanalitikus nyelven regressus ad uterum), ha úgy tetszik: a női principiumhoz (az oroszban a voda egyébként nőnemű). Az ozero (a tó) ama tudatállapotban jelenik meg, amelyben a világtól, az élettől végképp elfordulni látszó szerzetes még békében él a szigorú tilalmakkal, elfojtott ösztönei a mélyben szunnyadnak, ezeknek kivetülései kavarják föl a mélyet, a vizet. A második versszak befejező sorától az ozero (a tó) helyett immár a voda (víz) szerepel, a konkrétabb megjelölés az általánosabbnak, a neutrális (az ozero az oroszban semleges nemű) a női principiumnak adja át a helyét. Hogy aztán – és erről is esett már szó – a vodával, a vízzel csengen

ki a vers, amely egészében egyszerre sugallja a (természeti, tudati, nemi) jelkép valamennyi részjelentését.

Baka István 1995-ben, fájdalmasan rövid életének utolsó évében, mintegy élével és általában a Léttel számot vetve, súlyos betegen is visszapillantva a megtett útra, jelentette meg *Sellő-szonett* című versét. Szinte ott folytatta, ahol Puskin költeménye abbamaradt: a kisgyermek egyike mintha tizenhét éves kamaszá serdült volna. Baka azonban Puskin költeményének tárgyilagos külső szemlélőjét-elbeszélőjét fölcseréli az egyes szám első személlyel, a lírai hős itt önnön hányattatásairól számol be; a történet jelen idejét a vissza- és előreutalások bonyolultabb időviszonyaira módosítja, az öreg szerzetes sorsfordulata helyébe pedig a lírai hős, a kamasz férfitudatra ébredésének, a beavatódásnak folyamata kerül. Ami marad: a helyszín. Puskin szinte mesei tava azonban Bakánál a szülőföld, a magyar vidék jellegzetes tájává, „ártéri tó”-vá lényegül, amely a vers első sorában, noha nem első szavaként, található meg. Hogy aztán Baka szonettje is, hasonlóan a Puskin-vershez, a szimbólikusba emelkedjék, nevén nevezvén a pszichikai fölismerést, az eredethez, az ösztönökhöz, a tudatalattiban munkálkodó „szenvedély”-hez visszatalálás létet meghatározó élményét. Baka szonettjének befejező sorában az ártéri tóból víz lesz, bár nem utolsó szóként, s a Puskinétól alapvetően eltérő szövegösszefüggésben. Ez szintén indokolhatja, hogy a két verset együtt- és egybeláthatóként mutassuk be, a roppant idő- és nyelvi távolság ellenére. Azonban nem kizárólag a tárgy (véletlenszerűnek is fölfogható) hasonlósága sugallja, hogy Baka *Sellő-szonettje* és Puskin *A sellője* egymásra reagáló költeményekként jöhetnek számításba. Baka életrajza jöhet segítségünkre: az élettényekből tudjuk, hogy számára az orosz kultúra, ezen belül süllyal az orosz irodalom nem mint egy másik nyelvű, mindenekelőtt egyetemista korban elsajátított, tananyagszerű ismeret létezett, hanem megismervén a szovjet korszak történelem alatti, „privát” és irodalmi világát, egy olyan műveltség és létformát jelentett, amely egyszerre szolgált – paradox módon – egy szabadabb kulturális tájékozódás keretével, ugyanakkor e mellé az idegen nyelvű kultúra mellé rendelhette a maga magyarirodalom-történelem-látomását. Azért teremthette meg Baka a maga orosz poéta-hasonmását, azért szerezhette orosz alcímű magyar-orosz verseket, mivel a magyar és orosz nyelvi-irodalmi kultúra találkoztatásakor élete sorsszerűségét, önmagában tett felfedzéseinek, belső világának tapasztalatait-tanulságait mutathatta föl. Fordítóként-közvetítőként pedig a magyar irodalom egy hiányozni látszó fejezetét „rekonstruálta” (konstruálta), az anyanyelven is megvalósítható multikulturalitást az irodalom, a költészet természetes nyelveként hasznosította. Az orosz irodalom és művészet Baka számára olyan értelemben „anyanyelv”, hogy a mélyen értett nyelvviségen túl az egyetemes nyelviséget reprezentálja, ama szöveget, amely világirodalom-létében közös minden hasonló szöveggel. Ilymódon kapcsolódik Baka István sellője a világirodalomhoz, szűkebb

értelemben, azaz tárgy történetileg a szirén-sellő-hableány történetekhez, különös erővel pedig (s ezt éppen az orosz nyelvben-kultúrában kalandozó költő tanúsítja) Puskin verséhez. Ha ott a kisgyermekek éltetik a regét, Baka tizenhétéves énje szexuális ébredésének rajzával hozza a tárgy újabb változatát. Ami Puskinnál kétséges, Bakánál megneveztetik: „Elképzeltem...”; s ezzel eleve a „lehetséges”, szinte az imaginárius terébe utalja a továbbiakat. Baka mintegy kamaszbrándjának segítségével lép be egy tárgy történeti (Stoffgeschichte) sorba, hangsúlyozván a kitörni készülő, de egyelőre csak a képzeletében kitörő, így még mindig rejtőzni kényszerülő ösztöniség rábukkanását saját szimbólikus történetére. Ebben a históriában kaphat címszerepet a kísértő sellő. A külvilág elhalványodik, hiszen a csábítás nem onnan érkezik; a tudatalattiban ezidáig szunnyadt vágy kivetüléseként „áldja meg” a sellő „kéjjel” a kamaszt. Az *áldást* nem egyszerűen a szakrális szókincsből átemelt kifejezés, nem csupán költői kép, hanem a deszakralizálódás jelzése is. Igaz, a kéjjel nem a sátán csábít bűnre tisztaéletű ifjút, a kéj nem ösbűn, de még csak nem is halálos vétek, hanem „földi szenvedély”, amely kitölti majd az élet egészét. A kéj áldásként azonban nem eredményezhet idillt, felhőtlen boldogságot. Ama tudatban kísérti meg Erosz a *Sellő-szonett* lírai hőstét, hogy egész életén uralkodni fog, mindaddig, amíg Thanatosz megkéri a sellő megáldotta kéj árát.

Ha a tó partja az első sellőlátomás színhelye, az egyes szám első személyű elbeszélő életében „tő lesz minden éjjel”. A térből eképpen válik idő, éjszakai utazás, vagy út az éjszakába, Puskinra utalva, de magán mitológiáját is megfogalmazva. Ebben a személyes mitológiában az időszámítás a kozmoszhoz igazodik, még hozzá a tudatalatti világteréhez (amely itt csak igen távoli rokonságban áll Rilke benső világterével), amelybe alá kell szállni, hogy Erosz ajándékával élni tudjon a lírai hős, ami egyben annyit is jelent, hogy felkészülten várja Thanatoszt. A *Sellő-szonett* egyes szám első személyének tudatalattijába szorult vágyak tudatosulnak, formává alakulnak, adott esetben szonetté, elbeszélhetővé, költészetté válnak. Az elbeszélés egy beavatódás histórikumával szolgál: a képzelet megindította eseménysor fokozatosan kap alakot, a vers végére létlehetőségként saját történetet. Ha Puskin ezt a történetet a szimbólikusba, a regébe növéssel csengeti ki, Baka a személyessé, autentikussá lett mítoszáról szól, szenvedélye egyben titka, a maga legvalódibb énje, de az eredetre, a kezdetre, az ősi, az egyetemesre utaló, szép szavával szólva: „vizmélyi”. A sellő-történet révén a görög mítoszokba vesző, de evilági, földi, a pillanatban élő, individuális is. Baka már Freud és Jung, Kerényi Károly és Vjacseszlav Ivanov után alkotta meg a maga változatát, amely mellőzi az epikai vonatkozásokat, az eseményt nem esetlegességében, hanem egyetemes tudati tartalmában megragadva. Az önéletrajzi hitelesség olyan líraiságnak lesz-lehet segédanyaga, amely a tudatalatti mozaikok tudatba nyomulásával, a tudatossá válással a személyesben rejlő világszerűt artikulálja.

Puskin és Baka István világirodalmi hagyományra reagált az idézett versekben. Aképpen, hogy továbbírják, értelmezik, a magukévá élik ezt a sokágú, sokféleképpen megjelenő hagyományt. A továbbírás nemcsak a motívumstruktúra módosításában nyilvánul meg, hanem ezzel kapcsolatban a szereplők státusának újragondolásában is. Így létesítenek – mindkét költő a maga módján – intertextuális kapcsolatot az antikvitással, a folklórral, több évszázad irodalmával, ám mindenekelőtt egymással.