

HETESI ISTVÁN

Kleopátrától Zinaidáig (Archetípus és intertextualitás Turgenyev *Első szerelem* című elbeszélésében)

Northrop Frye írja *A kritika anatómiájában*, hogy „aligha elfogadható az a kritikai álláspont, amely az eredetit az őseredetivel keveri össze, és azt képzei, hogy a kreatív költő leül egy ceruzával a tiszta papír elé, és különleges teremtoői aktussal *ex nihilo* (Frye kiemelése) létrehoz egy új költeményt. ... Költeményt csak más költeményekből, regényt csak más regényekből lehet létrehozni.” Frye gondolatai az irodalmi folyamatszerűség és a kulturális emlékezet lényegesen sajátosságára hívják fel a figyelmet, és ezekkel összefüggésben határozzák meg az alkotói eredetiség fogalmát. Az „igazi különbség az eredeti költő és az utánozó között egyszerűen az – mondja Frye –, hogy az előbbi elmélyültebben utánoz. Az eredetiség nem más, mint visszatérés az irodalom eredeti gyökereihez...” (Frye 1998: 85). Ha Turgenyev művészetét e kritériumok alapján mérjük, akkor minden kétséget kizáróan a világirodalom legérdekesebb és legeredetibb alkotói közé tartozik. Rangját nem kis mértékben magas fokon integráló és szintetizáló képességének köszönheti: úgy is fogalmazhatunk, hogy asszimilál és transzformál mindent, ami műveinek jelentésképző és élménykeltő hatását növeli, ami különlegességét – Frye szavával: eredetiségét – hangsúlyozza. Kettős kötődésű író, akinek szellemi gyökerei részben nemzeti, részben pedig európai talajba mélyednek.

Művészetében az irodalom eredeti gyökereihez való visszatérés nagyon gyakran archetipikus képek és alakok szövegbe idézésével történik. Az archetípusról Jung azt írja, hogy – eredetét tekintve – „az emberiség állandóan megisméltlődő tapasztalatainak” a lecsapódása, emellett „egyfajta kétség az azonos vagy hasonló mitikus képzetek újra meg újra való reprodukálására” (Jung 2000: 98). A jelenségben – a reprodukálás, az ismétlés mellett – jelen van a változatok keletkezése is, s ezek együtt fontos összetevők az archetípus irodalmi-kulturális hagyományban játszott szerepében. Az irodalom e tárgyú funkcióját Jung nyomán Hankiss Elemér (1970: 74–75) abban határozza meg, hogy „a kollektív tudattalanba süllyedt, feledésbe merült, „archetípusokká” sűrűsödött sokezeréves emberi tapasztalatokat a társadalmi tudat felszínére hozza, s ezzel bekapcsolja az embert a történelem, a nagy emberi tradíciók éltető áramába [Hankiss kiemelése]. Ugyanazok az ősi lelki-pszichikai energiák buzognak hát föl az irodalomban is, mint a mítoszokban, hiedelmekben, vallásokban, álmokban, látomásokban, s a költőnek-írónak nincs is más dolga, minthogy közérthető szimbólumokat találva mintegy „megcsapolja” az archetípusoknak ezt a hatalmas, csordultig telített tudatalatti energiá-tartályát”.

Frye nem csak „szerző–mű” relációban gondolkodik: figyel a szöveg önállósodási törekvéseire és a befogadó szerepére is. Az ő szavait idézve: „a költőnek kell megszülnie a költeményt abban az értelemben, hogy neki kell mintegy az agyában kihordania. Amennyire csak lehet, sértetlenül kell kihordania, de ha a költemény életre való, az is igyekszik megszabadulni tőle” (Frye 1998: 86). A „megszabadulásnak” – munkánk szempontjából – kettős értelme van. Az egyik a „mű–befogadó” relációban érzékelhető. A szerzőtől függetlenedett művet a befogadó értelmezi, s ő a mű jelentéspotenciáljából nem, vagy nem csak a szerző által kívánt, sugalmazott jelentésréteg(ek)nek tulajdonít kitüntetett szerepet. „Az archetípusok asszociatív nyalábok, ... komplex változók” – folytatja fejtegetését a teoretikus. „A komplexitáson belül gyakran a tanultságra valló asszociációk fordulnak elő bőséggel, s ezek közvetíthetők, mert egy-egy kultúrában sokan ismerik őket” (Frye 1988: 90). Hogy mennyien, függ a befogadó(k) közegétől, műveltségétől, – a hermeneutika, illetve a recepcióesztétika kifejezésével élve – horizontjától. A „megszabadulás” másik jelentése számunkra az, hogy a műben működésbe lép a szöveg, a nyelv – szerzőtől független – jelentésteremtő energiája, de ez a poétikai jelenség az archetípust már az intertextualitás világával kapcsolja össze.

„*Intertextualitásnak* fogjuk nevezni azt a textuális interakciót – írja a fogalmat bevezető Julia Kristeva (1996: 18–19, a kiemelés tőle származik) –, amely egyetlen szövegen belül alakul ki. A megismerő alany számára az intertextualitás az a fogalom, amely jelzi azt a módot, ahogyan a szöveg a történelmet olvassa, és ahogyan beilleszkedik a történelembe.” Az interakció az idéző és az idézett szöveg(rész) között jön létre oly módon, hogy az előbbi „beidézi”, áttemeli és poétikailag „megmunkálja” – asszimilálja, transzformálja – az utóbbit saját szövegterében. A jelenségről Barthes azt írja, hogy „minden *textus intertextus* [az ő kiemélése]; változó szinteken, többé vagy kevésbé felismerhető formában más szövegek is jelen vannak benne; a megelőző vagy környezetét alkotó kultúra szövegei; minden szöveg hajdani idézetekből álló új szövedék” (idézi Angyalosi 1996: 6). Kristeva a „szöveg történelmet olvasó” képességéről, Barthes pedig „a megelőző (vagy környezetét alkotó) kultúra” szövegeiről beszél, és ez eljuttat bennünket addig a gondolatig, hogy a beidézett szöveg(rész)ekben gyakran „közérthető szimbólumokra”, archetipikus képekre, alakokra ismerünk. Így érti Jenny (1996: 23) is, aki szerint valójában „egy irodalmi mű értelmét és strukturáját csupán archetípusokhoz fűződő viszonyában fogjuk fel ... Az archetipikus modellekkel az irodalmi mű mindig egy realizációs, átalakítási vagy áthágási viszonyba lép, s főként ez a viszony definiálja”. A beidézett – archetípusra visszavezethető – szöveg(rész) őriz is, veszít is valamit eredeti jelentéséből, az idéző mű pedig – a szövegek interakciójának eredményeként – gazdagodik jelentéstartalmában.

Az archetípus „magunkénál erősebb hangot vált ki bennünk” – véli Jung. „Aki ősi képekkel beszél, az ezer hangon szól, amit meghatároz, azt megragadja és uralja, majd fölemeli az egyszerűből és mulandóból az öröklét szférájába, az egyéni sorsot az emberiség sorsává teszi” (Jung 1998: 104). A vélekedés tökéletesen ráillik

Turgenyev *Első szerelem* című elbeszélésére. Az erősen önéletrajzi alapokon építkező mű az első szerelem eseményéről és a hozzá kapcsolódó belső élményekről szól. Vlagyimir egyszerelem története (pontosabban: annak emléke) elszakad a hős és Turgenyev első szerelmének történetétől (annak emléktől), és az általános emberi tapasztalat, az első szerelem megjelenítőjévé válik, de még itt sem áll meg: a szenvedélyes szerelem mindent elsöprő erejének kifejezője lesz, legalábbis ahogy ezt Turgenyev értelmezi. Mindhárom fontos szereplő, Vlagyimir, Zinaida és V. úr az „uralkodás–szenvedély”, a „szabadság–rabság” ellentétpár feszültségében létezik, és ez a feszültség valamennyiük számára drámai módon szűnik meg. A cselekményidőben felmerül számukra az uralkodás és a szabadság, a hatalom és a függetlenség megvalósításának (képzelt vagy reális) lehetősége, sorsukat azonban nem egyéni akaratuk, személyes boldogságtörekvésük határozza meg, hanem a szerelmi szenvedély emberi erő feletti hatalma. Turgenyev szerint ugyanis – mint ismert – a szerelem az élet, a természet megnyilvánulása, s törvényeit cselekszik, és nem az egyes emberi akarat, irányítják. A hősök sorsában örök érvényű törvények teljesedéséről van tehát szó, és az író olyan művészi eszközöket, eljárásokat alkalmaz, amelyek a folytonos visszatérés, az állandóság, az univerzális érvény gondolatát erősítik. Mozdósítja rendkívüli nyelvtudását, műveltségét, kulturális emlékeztét, kifejező szimbólumokat találva idézi fel az európai szellem kincsesházának toposzait, archetipikus képeit, alakjait és emeli be őket – intertextuális eljárások segítségével – művei világába. Dolgozatunk – egy terjedelmesebb írás részeként – az *Első szerelem* megelőző kultúrákhoz fűződő viszonyát igyekszik megvilágítani egyetlen kérdéskör segítségével. Azt vizsgáljuk, hogy Zinaida alakján hogyan tűnik át a hatalom és a szenvedély különböző kultúrák általi archetipikus megjelenítőjének, Kleopátra királynőnek a képe, hogy a – jungi „nőiesség” archetipusának jelentését átfogalmazó – „kleopátraság” jelenségének mi lesz a sorsa Turgenyev újraértelmezésében.

Az elbeszélő már első megjelenésétől fogva Zinaida uralkodói vonásait hangsúlyozza. A lány szépségével, természetével, okosságával és pszichikus tulajdonságaival önként meghódolásra készletli környezetét. Vlagyimirhez fűződő viszonyát már a mű eleji fonalgombolyítás-jelenet tisztázza. Az epizód – archetipusig visszavezethető potenciális tartalma révén – kitágítja a találkozás jelentését. „Segitene nekem gyapjúfonalat bontogatni?” – idézi fel a történetmondó Vlagyimir Petrovics az eseményt. „Akkor jöjjön csak ide hozzám. Intett a fejével s kiment a fogadószobából. Én utána indultam. ... A hercegkisasszony leült, elővett egy matring piros gyapjúfonalat, helyet mutatott nekem a vele szemben lévő széken, gondosan kioldotta s a két kezemre tette.” Majd később: „Könnyedén ráütött az ujjaimra. – Tartsa egyenesen a két kezét! – S nagy szorgalommal elkezdte gombolyaggá tekerni a fonalat” (Turgenyev 1958: 232–233). A jelenet kifejezi, hogy a tizenhat éves ifjú, aki – apró intertextuális utalás – olykor lovagi torna hősnének képzeletli magát, nem egyenrangú partnere a huszonegy éves lánynak, és Zinaida szimpátiával egyes fölényrel kezeli rajongóját.

Ha az epizód szövegének összetételét vizsgáljuk, akkor a szövegköziség jelenségének feltárásával más jelentésrétegre is bukkanhatunk. A fonalgombolyítás (a

kézre verés mozzanatával) az „uralkodó nő – alárendelt férfi” szituáció – néven nem nevezve is – Héraklész (Herkules) és Omphalé mítoszára utal vissza, amelyben a hős Lúdia királynőjének fogságába kerül, és – egyebek között – méltatlan feladatok teljesítésével, például fonalgombolyítással tölti idejét. „A szóbeszéd szerint könnyüvéru íón lányok társaságában ... huzigálta a gyapjúszálat a csillogó kosárból, és gombolyította a fonalat, s reszketett, ha úrnője megszidta. Azt is beszélték, hogy Omphalé még meg is verte arany papucsával, ha ügyetlen ujjáival eltörte az orsót” (Graves 1970, II: 258). A mítosz azt fejezi ki, hogy még az erős és hős férfi is könnyen rabszolgájává válhat az érzéki szenvedélyét és hatalmi vágyát kiélni akaró nőnek. Vlagyimir és Zinaida történetével összevetve a mitológiai eseményt azt látjuk, hogy az elbeszélő nem csak asszimilál, hanem transzformál is, amikor a hagyományt saját szövegében megidézi. Megmarad az „uralkodó nő – alárendelt, rab férfi” ellentétpár, de a férfi pólusán nem erős egyéniség, hanem a „puha viasz” Vlagyimir foglal helyet, és Zinaidáról sem lehet – az uralkodói egyéniséget leszámítva – azt mondani, hogy ő Omphalé. A mitológiai hősnő alakjában együtt meglévő „hatalom és szenvedély” jelentéspár pedig egymást kizáró módon funkcionál Zinaida feltáruuló jellemében és kibontakozó sorsában. Amikor ez bekövetkezik, akkor Héraklész pólusán már nem Vlagyimirt, hanem az apát találjuk. Az „eredeti gyökerekhez”, a mítoszok világhoz való műeleji jelöletlen, tehát hivatkozás nélküli intertextuális visszatérés mintegy előkészíti a hagyománnyal folytatott nyíltabb és intenzívebb dialógus későbbi megjelenését.

Ha Zinaida uralkodó személyiség, akkor – a Vlagyimir tudatalattijában az „apa” és a „hős” archetípusának képzecit is hordozó – Pjotr Vasziljevics V. nem kevésbé az. Saját útját járó egyéniségében van fensőbbiség és egoizmus, enyhén démonikus vonásokkal színezve. „Vedd el magad, amit tudsz, de másnak meg ne hódolj; csak önmagadé légy – ebben van az élet egész tudománya” – oktatja fiát. Szellemét Nyugat-Európa személyiségkultusza, romantikus individualizmusa táplálja, erre utalnak a szabadságról és az akaratról alkotott fogalmai: „– Szabadság... tudod-e, mi tud az embernek szabadságot adni?... Az akarat, a saját akarata, s ez olyan hatalmat ad, mely különb a szabadságnál. Tudj akarni – és szabad leszel s uralkodni fogsz” (Turgenyev 1958: 244). Szavaiban nem csak a nyugati (byroni) kultúra hatását érezzük, hanem – más forrású szövegek köziséggel – Pecsorin hasonlóképpen európai szellemiségből táplálkozó, romantikus-démonikus, fensőbbiséges gondolkodását is. Hatalmát és szabadságát motívumként ismétlő tárgyak, az ostor és a ló (a lovaglás – ismét érintkezés Pecsorin alakjával) is jelképezik. Amikor először hall Zinaida másokat meghódításra készítő egyéniségéről, „ült a padon s lovaglóstoranak végével rajzolatott a homokba”, majd „parancsot adott: nyergeljek meg a lovát. Kitűnő lovas volt,... a legszilajabb lovat is meg tudta zabolázni” (Turgenyev 1958: 245). És kilovagol: a „hatalmi jelképek” birtokosa magabiztosan hódítani indul – Zinaidához.

A lány másképpen uralkodó egyéniség, mint V. úr. Fölötte áll környezetének, de nincs benne démonikus individualizmus, bár a romantikától – Byront és Pus-kint is olvas – öröklő a hősvárás motívumát. „Nem; én az olyanokat szeretni nem tu-

dom – mondja –, akire felülről kell néznom. Nekem olyan férfi kell, aki uralkodni tud rajtam” (Turgenyev 1958: 247). A homályos, gyakran szeszélyességgel párosuló, célkereső türelmetlenség, az alárendelődés, az ideál követésének vágya nem nyugati, hanem keleti gyökérzetű tulajdonság. Zinaida környezetében – más turgenyevi hősnőkhöz hasonlóan – kiemelkedő személyiséget nem talál. V. úr az egyetlen jelentős férfi, akire felfigyelhet, és akibe beleszeret. Fokozatosan tudatosítja önmagában, hogy nem ura érzelmeinek, a szenvedély elháríthatatlan cröként hatalmasodik el rajta, és sodorja a kilátástalan jövő felé. „Hogy nem tud szívem nem szeretni” – idézi Puskin verssorát, majd kiegészítve, önmagára vonatkoztatva megismétli: „Hogy nem tud szívem nem szeretni – nem tud, bárhogya akarja!” (Turgenyev 1958: 249). A beidézett sornak eredeti, puskinsi kontextusában más értelme van: a költemény lírai hősnének hangulata „könnnyű” is, „szomorú” is, „fényes”, amolyan bánat nélküli bánat jellemzi. Itt, a szöveg és az előszöveg interakciójaként létrejött intertextuális térben a textus nyomasztóbb hangulatot jelöl. A hősnő küzd a világ szemében vétkes, fenyegető érzelmei ellen, de sejti, hogy a szenvedély hatalma erősebb akaratánál, és legyőzi őt. Ez egyben korábbi önmaga megtagadását is jelenti: feladja uralkodói helyzetét és függetlenségét.

Az individuális probléma – a természet erőinek érvényesülése folytán – egyetemessé tágu. Az általános emberi léptéket erősíti, hogy – Frye (1998: 114) szavaival – „magának a művészetnek a törvénye teljesül: örökösön megújítja magát önnön mélységeiből”. Ez a mélység, a hagyomány világa, a mítoszoktól Plutarkhoszon át Shakespeare-ig terjed, azaz a befogadó újra az archetipikus képiség és a szövegtársulás jelenségével találja magát szemben. Zinaida „költött történetet” mond el „alattvalóinak”: „– Fialat lányok csoportját írnám le... éjjel van s ők egy nagy ladikon lebegnek – csendes folyón. Süt a hold, fehér a ruhájuk, fehér virágkoszorú a fejükön, s valami himnuszfélt énekelnek” (Turgenyev 1958: 252). A lány elbeszélése megfelel Antonius és Kleopátra első találkozásának, úgy, ahogy azt Plutarkhosz a *Párhuzamos életrajzokban*, illetve Shakespeare az *Antonius és Kleopátrában* leírja. Plutarkhosznál (1978, II: 768) olvassuk: (Kleopátra) „Aranyozott fedélzetű bárkáján biborvitorlával hajózott fel a Küdnosz folyón; az ezüstvezők ütemes csapásai egybeolvadtak a fuvola, a pánsíp és a lant hangjával. Maga Kleopátra aranyhímzésű baldachin alatt feküdt, ugyanolyan díszes öltözetben, ahogyan Aphroditét szokták lefesteni. ... Legszebb rabnői Nérciszeknek és Khariszoknak öltöztetve álltak a kormányrudon.” Shakespeare, amikor egyik hősével, Enobarbussal mondatja el a jelenetet, gyakran szó szerint, a részletekig menően híven követi Plutarkhoszt. „Egy gályán ült – meséli Kleopátráról Enobarbus –, mint égő trónuson,/ A vízen égett, vertarany hajó,/ Bibor vitorla, olyan illatos,/ Hogy bódultan belészeret a szél,/ S fuvolaszóra ezüst evezők/ Szerelmes táncra kelt vizekbe vágnak/ Ő maga pedig minden leírást/ Koldussá tett, ahogyan ott hevert,/ Fölötte mennyezet, aranybrokát,/ Szébb, mint Vénusz-kép.../ Udvarhölgyei, mint Nércidák,/ Szolgálták hódolva, megannyi sellő” (Shakespeare 1988: 870). Shakespeare hősnője – Plutarkhoszéhoz hasonlóan – tudatosan készül Antonius meghódítására, hogy célját – hatalmának (és Egyiptom biz-

tonságának) megerősítését elérje, s így válik a szenvedélyes szerelem nőalakjának archetipikus megtestesítőjévé. Ennek hatást fokozó kifejező eszköze az érzéki benyomást keltő színek, szagok és hangok sorolása, mint például a tárgyak arany, ezüst vagy bíbor színe, a bódító illatok és zene, s magának Kleopátrának Aphroditéhoz, Vénuszhoz való hasonlítása. A hatalom és a szenvedély archetipikus képi megjelenítése Plutarkhosznál és Shakespeare-nél egybefonódik, kifejezve az uralkodónő kettős szándékát. Turgenyev kötődik a hagyományhoz, de át is alakítja. Az ő uralkodónője, Zinaida – részben vágyva, részben akaratlanul – úgy halad szerelmi szenvedélye felé, hogy kész lemondani érte „királynői” pozíciójáról. Irodalmi előszövegekre építő költött története ezáltal dialogizál a hagyománnyal, és képzeletbeli hősnőjének megjelenésében – Esterházy kifejezésével – „billegést vagy remegést”, áttűnést érzékelnünk egyrészt Kleopátra, másrészt Zinaida alakja között. Mások a megjelenítés képei is: Zinaida hősnőjét a (szerelmi) áldozatra szánt tisztaság és ártatlanság színe jellemzi: a hősnő, valamint a többi lány ruhája fehér, és fehér virágkoszorút viselnek fejükön.

Az érzékiség, a bódulat hangjai, színei és illata a transzformáció eredményeként máshonnan, nem a lánytól és nem a hajórol származnak: mintegy érzékeltetve, hogy – Kleopátrával ellentétben – nem a lány a kezdeményező, hanem az események történnek vele: „Egyszerre: zaj, nevetés, fáklyák, csörgő dobszó a parton. Bacchánsnők csapata érkezik futva, dalolva, kurjantva. ... azt szeretném – mondja Zinaida –, hogy a fáklyáknak vörös legyen a lángja s erős a füstje, s a bacchánsnők szeme villogjon a koszorúk alatt, a koszorúk pedig sötétek legyenek. Ne felejtse ki a tigrisbőröket se és a csészéket, meg az aranyat, a sok, sok aranyat. A nők az ókorban aranykarikákat viseltek a bokájukon” (Turgenyev 1958: 252–253). Ez már a bacchanália képi felidézése, és ha Antonius és Kleopátra – Plutarkhosz és nyomában Shakespeare szerint is – élvezettel veti bele magát az ilyen mámoros multságokba, akkor kettőjük történeténél is mélyebb gyökerű. Ha igazat mond Frye (1998: 116), miszerint „az irodalmi archetípusok nyelvtana” a mitológia, akkor mi, értelmezők eljutottunk ehhez a grammatikához, a mítoszok világához. A bacchanália ugyanis Dionüszoszhoz (Bakkhosz = Dionüszosz), a szőlő, a bor és a mámor istenéhez kötődik, aki megfordul Egyiptomban is. Plutarkhosz (1978, II: 801) tanúsága szerint „Antonius azt hitte magáról, hogy Herkules kései utódja, és mert életmódjával mindenáron Dionüszoszt akarta utánozni, új Dionüszosznak hívták”. A mítosztól tehát a történetíráson át Shakespeare-ig, majd Turgenyevig vezet az út. Hogy Zinaida elbeszélésében a lányokat bacchánsnők csapata hívja-vonzza a part felé, az a jelenet tartalmát az egyetemesség irányába tágítja. Itt már az emberi akaraton kívüli természeti, természetfeletti erők lépnek működésbe. Ezt hangsúlyozza a víz archetipusának megjelenése. A fehér ruhás lányok „egy nagy ladikon lebegnek – csendes folyón”. Érezzük a folyó méltóságát, nagyságát és felszínén az ember alkotta tárgy, a hajó erőtlen, könnyű lebegését. A folyó – a természet megtestesítője – egyszer csak „viszi őket a part felé” (Turgenyev 1958: 253). A víz archetipusa Turgenyevnél gyakran az életárban jelenik meg, amely végtelen erejénél fogva sodorja magával az embert a boldogság vagy – még gyakrabban és tartósabban – a boldogtalanság, a halál, a pusztulás felé. Az ar-

chetípusban az élet törvényeinek örökvényűsége, állandó ismétlődése fejeződik ki. Zinaida hősnőjén a természet kifürkészhetetlen törvényei teljességgel be, amikor az életár a bacchánsnők, a szerelmi szenvedély irányába viszi. A mese azonban mást is mond: a lány ugyanis várja a szenvedély beteljesedését, ezért önként hagyja el a háját, beleveti magát az árba, hátra hagyva ártatlanságának fehér füzéres szimbólumát. Zinaida előadásában: „egyszer csak felemelkedik közülük az egyik... Ezt szépen kell leírni: hogy áll csendesen a holdfényben s hogy ijednek meg társnői. Már átlépett a ladik peremén, a bacchánsnők körülfojták s elragadták az éjszakába, a sötétségbe... Aztán: gomolygó füst... és elkeveredik minden. Csak a sikongásuk hallszik még, a lány koszorúja ott maradt a parton” (Turgenev 1958: 253) A fehér szín mint az ártatlanság jelképe, valamint a koszorú mint hatalmi szimbólum nem illik a bacchanáliához. A hatalom és a szenvedély motívumai Turgenevnél – Plutarkhosztól és Shakespeare-től eltérően – elválnak egymástól, az utóbbi mindenható ereje diadalt arat az előbbi felett.

„Ezt szépen kell leírni” – utasítja mintegy önmagát Zinaida, s ezzel sejtetni engedni személyes érdeklődését a történetben. A személyes aktualitás – túl a mesén, most már az elbeszélés csúcsményének szintjén – szavakban is megfogalmazódik. „– Mihez hasonlítanak ezek a felhők? – kérdezte Zinaida ... szerintem olyanok, mint azok a bíborszínű vitorlák, melyek Kleopátra hajóján feszültek, amikor Antonius felé utazott”. Az uralkodás és a szenvedély bíbor színe az antikvitásból, Kleopátra dagadó vitorlájáról most a XIX. századi történetbe kerül át, a hősnő felhőjének jelzőjévé válik. „És hány éves volt akkor Antonius? – kérdezte Zinaida. ... – Bocsánatot kérek – kiáltott fel Lusin – túl volt a negyvenen. – Túl a negyvenen – ismételte meg Zinaida, gyors pillantást vetve reá” (Turgenev 1958: 253–254). Plutarkhosz írja, hogy megismerkedésük idején Kleopátra huszonöt, Antonius pedig negyvenkét-negyvenhárom éves. Zinaida az elbeszélésben huszonegy esztendő, Pjotr Vasziljevics pedig negyven. A korkülönbőség hasonlósága Zinaida tudatában a lány és Pjotr Vasziljevics történetét a szenvedélyes szerlelem archetipikus megjelenítőinek, Kleopátrának és Antoniusnak a históriájával köti egybe. Az összekapcsolódásban az érzelm ismétlődésének gondolata fejeződik ki. Azt sugallja, hogy a XIX. századi szerelmi történetben éppúgy általános emberi törvények nyernek egyéni sorsokban lecsapódó formát, mint ahogy ez Antonius és Kleopátra szerelmében is volt.

Zinaida elbeszélése úgy „mű a műben”, hogy bonyolult szálakkal kapcsolódik az európai irodalmi és kulturális hagyományhoz, és a hagyomány – a lány költött történetével együtt – tematizálódik Turgenev művének egészében. Vlagyimir – most már a fő történet szintjén – az ablakból kitekintő Zinaidát figyel: „Fehér ruha volt rajta – s ő maga is, arca, válla, keze olyan fehér volt, mint a fehérített vászon. Sokáig mozdulatlanul állt, sokáig nézett összevont szemöldökei alól mozdulatlanul egyenesen előre. ... Majd összeszorította a kezét, erősen, nagyon erősen, az ajkához vitte, a homlokához – s hirtelen szétterpesztett ujjaival hátravetette füle mellől a fürtöket, megrázta haját s egy elszántságot kifejező, felülről lefelé irányuló fejmozdulatot téve, becsapta az ablakot” (Turgenev 1958: 260). Itt most Zinaida és az általa teremtett

lányalak között figyelhető meg párhuzam: Zinaida éppoly fehéren áll az ablakban, mint a lány a hajón, és éppúgy sorsdöntő elhatározásra jut, mint hősnője. És ha Turgenyev leányalakjai elhatározásra jutnak, többé nem haboznak, hanem ingadozás nélkül fognak hozzá döntésük realizálásához, még ha lépésük tragikus is. Büszke méltóságuk is a tragikus hősnőkéhez hasonlatos. „Ez a szelíd, meggondolt lány – ugyanaz a Zinaida volna, akit ismertem?” – töpreng Vlagyimir. „A járását is nyugodtabbnak láttam – s mintha egész alakja fenségesebb és karcsúbb lett volna...” (Turgenyev 1958: 261). Ez egy személyben Zinaida, a történet hősnője, de a hajón sorsát nyugodtan váró és annak elébe menő lányalak is, emellett maga Kleopátra királynő, Turgenyev költői fantáziáján átszűrve és kortársi nőalként újáteremtve, újraértelmezve.

Zinaida fantáziája ekkor újabb költött esetet teremt, újabb kis művet a műegészben. A meszeszerű történet újra Kleopátrára utal vissza. „Képzeljének el egy pompás palotát; nyári éjszakát s egy csudaszép bált. Egy fiatal királynő bálja ez. Mindenütt arany, márvány, kristály, selyem, fény, gyémánt, virág, jó illatú füst: a fényűzésnek minden leleménye. ... a férfiak valamennyien a királynőbe szerelmesek. Magas és karcsú... kis aranydiadém van fekete haján” (Turgenyev 1958: 262). Az emlékezetét mozgósító befogadónak Alexandria jut eszébe, a pompakedvelő, értelmével, szépségével és vonzerejével uralkodó Kleopátra és palotája. Az intertextuális érintkezés rejtett, az elbeszélőnek nincs szüksége az archetipikus alak újbóli, nyílt megnevezésére. Talán azért sem, mert a mese hősnője elkanyarodik archetipikus elődjétől és szavaival a turgenyevi lányalakokhoz, konkrétan a mesemondó Zinaidához közeledik: „maguk uraim ... mindannyian készek lábaim előtt meghalni értem, uralkodom magukon... de ott a csobogó víz mellett áll és vár reám az, akit szeretek, aki uralkodik felettem... és bizonyos benne, hogy ott leszek – s ott is leszek, és nincs olyan hatalom, mely vissza tudna tartani...” (Turgenyev 1958: 263). A mesealak és Zinaida hasonlósága annyira feltűnő, hogy környezete is felismeri: „Te magad vagy a királynő!” – gondolja Vlagyimir. A mese Kleopátra-történetéhez viszonyított más-sága abban van, hogy hősnőjéből hiányzik a másodlagos szándék: nem uralmát akarja megőrizni vagy megerősíteni, mint a történelmi hagyomány szerint Kleopátra, az ő Antoniusa nem gazdag, nem övezi hírnév, de férfi, akit követni lehet, s mert a szerelem sorsszerű: követni kell, és olyan személyiség, aki miatt „édes feláldozni magunkat másokért”. Amit a Kleopátra-történettel érintkező mese előre jelez, a cselekmény szintjén bekövetkezik. Az elbeszélő történet jelen idejében a kertben, a szökőkút környékén – mintha Zinaida meséje elevenedne meg – Vlagyimir női alakot vél elshanni, elfojtott nevetést, majd ablak zörrenését hallja. A szökőkútnak van archetipikus értelme: a víz ösképéből a magasba, az ég felé törekvés jelentését idézi fel, mintegy a királylány és Zinaida boldogságvágyát hangsúlyozva. Így rétegződik egymásra szöveg és előszöveg, történet és előtörténet, és a különböző rétegek – dialogikus interakciójukban – így hoznak létre költői többletjelentést.

A szimbolikus jelentésű tárgyak – a ló és az ostor – utolsó ismétlődése az apa és Zinaida kapcsolatának drámai másságára utal. A jelenet kezdetén V. úr még

uralkodó, aki délcegen ül az élet nyergében. Zinaidához érve azonban leszáll a lováról és gyalog megy a lány házához, a kantárt Vlagyimirnak adva. A fiú távoli szemlélője a találkának. „Mintha apám valamit nagyon erősen hajtogatott volna. Zinaida hangjában vonakodás volt. Még most is látom az arcát – bánatos, komoly szép arc volt, odaadás, bú, szerelem és kétségbeesés tükröződött rajta – más szót nem találok a kifejezésére. Egy-egy kurta szóval felcselezte, nem emelte fel a szemét, csak elmosolyodott – alázatosan, de makacsul. ... Egyszerre számomra hihetetlen dolog történt a szemem láttára: apám hirtelen felcselezte a korbácsot ... s éles csapást hallottam, mely a könyökig meztelen kart érte... Zinaida megremegett, szótlanul ránézett apámra, lassan ajkához emelte karját s megcsókolta a rajta pirosodni kezdő sebcsíkot. Apám eldobta a korbácsot, gyorsan felszaladt a kis lépcsőfokon s berohant a házba” (Turgenyev 1958: 275–276). A jelenet két, szenvedély által leigázott ember utolsó találkozását írja le. V. úr még érvényesíteni szeretné akarátát a lány fölött, Zinaida mélységesen szereti őt, de nem enged. A férfi az uralkodás jelképével sújt le rá, s ő alázattal, szerelemmel fogadja ezt. V. úr hatalma ekkor véget ér. Nem uralkodó már sem a hős, sem a hősnő: mindketten rabjai a szerelmi szenvedélynek, mindkettőjük felett a természet emberi akarattal nem irányítható szeszélye uralkodik.

„Lám, ez a szerelem, ... ez a szenvedély!” (Turgenyev 1958: 276) – tűnődik Vlagyimir, aki az érzelm turgenyevi értelemben vett mindkét fajtájával szembesül. Átéli saját, fájdalmasan poétikus szerelmét, és tanúja a másik két hős pusztító szenvedélyének. Zinaidát sodorja a bíbor színű ár, és Vlagyimir álmában a lány homlokán nem Kleopátra koronáját vagy költött meséje királynőjének fehér virágfüzérét viseli, hanem Pjotr Vasziljevics ostorcsapásának piros csíkos nyomát. A piros csík az álmokképből a hősnő karjáról a homlokára kerül, és ezáltal szimbolikus értelmet nyer. A letörölhetetlen jegy nem az uralkodás, hanem a rabság bélyege.

Pjotr Vasziljevics „szabadsága” és „másnak meg ne hódolj” elve is viszonylagos: Zinaida iránti szenvedélye elkíséri haláláig, sőt, annak előidézője lesz. „Fiam – írja halála előtt –, félj a női szerelemtől, félj ettől a boldogságtól, ettől a méregtől...” (Turgenyev 1958: 277). Ez már nem az uralkodó, hanem a szenvedély rabságába esett ember kétségbeesett üzenete, és mert halál előtti, egyben élettapasztalatának credója is. Zinaida csak néhány évvel éli túl ke vesztét. A létezés törvényei nincsenek tekintettel az egyes embernek törekvéseire.

Egyéni boldogságát nem tudja megvalósítani Vlagyimir sem. „De mi valósult meg mindabból, amit reméltem?” – kérdezi a már negyvenéves, múltjára visszatekintő elbeszélő. „És most, mikor már esti árnyékok kezdenek ráborulni az életemre, mi maradt számomra üdítőbb és drágább, mint emlékei annak a gyorsan elfutott reggeli tavaszi viharoknak?” (Turgenyev 1958: 278–279). Az első szerelem, mint élmény, elsodorja világról és önmagáról alkotott romantikus illúzióit, a boldogság elérhetőségének káprázata – agglégényi sorsából fakadóan – többé nem tér vissza, ugyanakkor mint emlék – „üdítőbb és drágább” minden más emlékénél.

A mű szövegében különböző jelentéssíkok fonódnak egybe: ha a hősök sorsát tekintjük, az egyéni boldogság turgenyevi behatároltságát érzékeljük. Az individuális

életet ugyanakkor a háttérben nemzeti sors determinálja. „Talán bizony olyan nagy öröm élni?” – kérdezi Zinaida. „Nézzen csak körül... Mondja: szép ez? Vagy azt hiszi, hogy én ezt nem értem, nem érzem? ... s maga komolyan azt állítja, hogy egy ilyen élet megéri, hogy ne kockáztassunk egy pillanatnyi élvezetért – boldogságról nem is beszélünk” (Turgenyev 1958: 251–252). Gondolatai mögül felsejlik az az értelmezési lehetőség, hogy a hősök sorsa az orosz élet terméke, amely nem ér annyit, hogy kockára ne tegyék.

Az egyéni sors és az orosz élet ugyanakkor az egyetemes emberi lét áramában értelmeződik, s ez adja a mű jelentésének harmadik síkját. Zinaida, Vlagyimir és Pjotr Vasziljevics cselekményidőben megélt, egyszeri szerelmi történetének palimpszesztjén átszüremlik a múlt, és az intertextuális térben Antonius és Kleopátra szenvedélye, hatalma és bukása tragikus sorsot jövendő előre. Az újra láthatóvá váló régi írás az új szöveg jelentésébe hatolva univerzális érvényű üzenetet közöl: az élet, a természet törvénye örök, az ember törekvései, vágyai pedig végesek. Az emberiség archetipusai a mítoszokban öltönek alakot, és onnan a kulturális emlékezet révén vándorolnak irodalmi alkotásból alkotásba. Szimbolikus tematikus közhelyekként utaznak műből műbe, összekötve jelent és múltat, írást és hagyományt. Az egyszeri és a mulandó így lesz ismétlődő és örök.

IRODALOM

- Angyalosi Gergely 1996, Az intertextualitás kalandja. *Helikon* № 1–2, 3–9.
- Frye, N. 1998, *A kritika anatómiája*. Ford.: Szili József. Bp.: Helikon.
- Graves, R. 1970, *A görög mítoszok I–II*. Ford.: Sziójyártó László. Bp.: Európa.
- Hankiss Elemér 1970, *Az irodalmi kifejezésformák lélektana*. Bp.: Akadémiai K.
- Jenny, L. 1996, A forma stratégiája. Ford.: Sepsi Enikő. *Helikon* № 1–2, 23–51.
- Jung, C. G. 1998, Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. Ford.: Szilágyi Lilla. In: Bókay Antal – Erős Ferenc, *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Bp.: Filum K.
- Jung, C. G. 2000, *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Ford.: Nagy Péter. Bp.: Európa.
- Kristeva, J. 1996, A szövegstrukturálás problémája. Ford.: Kovács Tímea. *Helikon* № 1–2, 14–23.
- Plutarkhosz 1978, *Párhuzamos életrajzok I–II*. Ford.: Máthé Elek. Bp.: Magyar Helikon.
- Shakespeare, W. 1988, Antonius és Kleopátra. Ford.: Vas István. In: Shakespeare, W., *Összes drámái I–IV: III. Tragédiák*. Bp.: Európa.
- Turgenyev, I. Sz. 1958, Első szerelem. Ford.: Aprily Lajos. In: Turgenyev, I. Sz., *Első szerelem. Elbeszélések*. Bp.: Európa.