

KOVÁCS ÁRPÁD

PUSKIN ÍRÁSMÓDJA

В каждом слове бездна пространства...
Nála minden szónak végtelen mélységű tere van...
(N. V. Gogol)

Bevezetés

Puskin műveinek mai értelmezőjét két évszázad választja el az 1799-ben született költőtől, a téma így mindenekelőtt aktualizálást tesz szükségessé. Fel kell mérnünk, hogy ez a költészet hogyan szólítja meg, s egyáltalán megszólítja-e olvasóit s a modern filológia képviselőit? Minden azon múlik persze, tudunk-e úgy kérdést feltenni, hogy Puskin művei megszólaljanak, hogy a temporalitás poétikailag megjeleníthető igénye és valósága itt és most meg tudjon nyilatkozni számunkra. Gondolnunk kell arra is, hogy a kérdés már az életmű bizonyos ismeretében, és nem légtüres térben fogalmazódik meg. Nem feledhetjük, hogy Puskin szövege és a mi megnyilatkozásaink között nem kezdeményezhető közvetlen dialógus, az életmű csak olyan értelmezői aktus formájában közelíthető meg, amelyet a nyelven, a kultúrán és a személyes tapasztalaton átszüremlő értelem létesít – minden alkalommal újra meg újra. Amikor tehát szembenézünk Puskin művészetével, akkor arról a szövegtartományról is beszélnünk kell, amely médiumként teremt egyre gazdagodó kapcsolatrendet a ma és a két évszázadra visszatekintő hagyomány között.

Ez a hagyomány két – széttartó irányú – fejlemény nyomán jött létre a puskinai produkció kanonizálása során: egyfelől a XIX. és XX. századi orosz irodalmi textusban, másfelől a kritikai recepcióban. Mai gondolkodásunk termékenységére nagymértékben azon is múlik, képesek vagyunk-e szembesíteni, s az életműre vetíteni e két szövegbázist. A kritikai befogadás maga is tovább tagolható. Összefoglalóan és némi egyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy két alapvető hatás befolyásolja mai gondolkodásunkat a költőről: az egyik a *poiészisz* természetét vizsgáló tanulmányokban, a másik a gondolati teljesítményt értelmező írásokban testesült meg. Ha találó monográfiacímekkel kellene példázni az egymással többnyire szembenálló kutatási irányokat, ezeket választanám: *Puskin poétikája* és *Puskin bölcsessége*.

Nem állítható, hogy a két irány képviselői gyakran találkoztak volna termékeny beszélgetésben. Mégis úgy tűnik, megérett az idő arra, hogy az értelmezéstudomány szembenézzen mind a kettéhasított életmű problémájával, mind az áthidalásra alkalmas kapcsolatok felmérésének feladatával. Annál is inkább, mivel

néhány mélyenszántó kutató, mind a metodológiai, mind a metafizikai redukció csapdáit elkerülő Puskin-interpretátor életműve bátorítást ad hozzá. Dmitrij Merezkovszkij és Mihail Alekszejev, Mihail Gersenzon és Borisz Tomasevszkij, Mihail Bahtyin és Jurij Tinyanov, Pjotr Bicilli és Viktor Vinogradov, Pjotr Sztruve és Grigorij Vinokur, Szemjon Frank és Jurij Lotman olyan kutatási eredményeket értek el, és olyan szellemi hagyatékot hoztak létre, amely számos kiaknázatlan áthidalási lehetőséget rejt magában.

A másik hagyomány, az irodalmi kanonizálás képviselőinek műve eredendően szerves egységként értette a költő és a gondolkodó viszonyát. Már az első ilyen dokumentum tartalmazta a megközelítés ma is követhető módszerének sarkalatos pontjait, s kiegészítése során sok szempontból meghatározta a XX. századi fejleményeket. Gogol kezdeményezéséről (*Néhány szó Puskinről; Miben áll végül is az orosz költészet lényege, és mi a legfőbb sajátossága?*)¹ és Dosztojevszkij kiegészítéséről (*Puskin*) van szó. Mindketten saját írásmódjuk kimunkált formájának birtokában, tehát autopoétikus reflexiót is magában foglaló írásaikban a költői alkotás és a gondolkodás ontológiai egymásrautaltságában látták Puskin szellemi teljesítményének unikumát. Gogol Puskin költői beszédmódjának a nyelvhez, a szóhoz való viszonyára alapozta érvelését, Dosztojevszkij e beszédmód egyetemes jelentőségét hangsúlyozva egészítette ki írótársa érvelését. S tegyük hozzá: Puskin egy olyan „fiatal” kultúrában hozta létre a költői gondolkodás sajátos mintáját, amely még nem rendelkezett a filozófiai beszédmódok és a szaktudományos ismerettár olyan sokféleségével és tagoltságával, amilyent az ókori vagy a középkor és újkor gondolkodás története más régiókban már régen kimunkált. Többről is szó van: a bölcs megfontolásként értett elmélkedés Puskin munkásságában új műfajt és ezáltal nyelvet hozva létre, jelentős mértékben átalakítja elképzelésünket a gondolkodás természetéről. Röviden arról van szó, hogy Puskin esetében maga a költői beszédmód képez bölcséleti formát. Módszertanilag elképzelhetetlen tehát külön összegyűjteni a Puskin nézeteit tartalmazó idézeteket, s azt rendszerbe kényszerítve megalkotni „világképét”, másfelől pedig ugyancsak lehetetlen utólag föltérképezni a költői eljárásokat és szerkezeteket, megkreálva Puskin „stílusának” rendszerét.²

A puskinai „egyszerűség”, a lakonizmus és a transzparencia, a szövegei tömörségéről és áttetszőségéről alkotott uralkodó poétikai nézet, amelyet maga a költő is vallott, Gogol értelmezésében azt jelentette, hogy a szó korábbi kánonteremtő alkalmazásmódjait – Lomonoszov, Gyerzsavin, Karamzin, Zsukovszkij gyakor-

¹ Гоголь, Н. В.: *Несколько слов о Пушкине; В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?* In: Гоголь, Н. В.: *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва, Художественная литература, 1986. 56–60; 321–360.

² Az ilyen típusú megközelítések nyomán lehetett a költőt hol militáns dekabristává, hol pedig éppoly harcoss monarchistává, egyszer aufkléristává, máskor az ortodoxia reprezentatív képviselőjévé avatni.

latában betöltött szerepét – Puskin radikálisan kiterjesztette. A mai terminológiai kísérleteket megelőzve Gogol – miként e tanulmány mottójában már idéztük – a *szó teréről* beszél, s ez a tér, amely a szó történelmi útján felhalmozott nyelvi eszközök készletét jelenti, Puskin versében és prózájában „végtelen” tartományt fog át, a jelölő kimeríthetetlen potencialitásáról tanúskodik („Nála minden szónak végtelen mélységű tere van”).³ Az orosz nyelv azért szólal meg itt a maga viszonylagos teljességében, sőt jövőbe mutató potencialitással, mert Puskin tolla alatt az orosz szómű mindhárom kultúrateremtő történelmi rétege regenerálódik: a szláv mitológia, az orosz népköltés és a bibliai szóképalkotás eszköztára. Hozzáfűzöm: ez a nyelvi és szimbolikus készlet mozgósítódik abban a diszkurzív, azaz költői beszédmódokat megalapozó nyelvteremtő tevékenységben, amelynek során – lehetővé téve Puskin műveinek heteroglossziáját – a nyugat-európai irodalmi szövegtár idézése, s ezzel szemantikai fordítása is megvalósul nála.

Ha most megkíséreljük továbbgondolni ezt a felvetést, akkor azt mondhatjuk, hogy Puskin úgy szólal meg a késő, illetve utóromantika korában, hogy ennek a kis időnek – az aktuális nyelvhasználat pillanatának – produktumába a nagy időnek, a nyelv idejének minden szóbeli kreativitását beleoltja. Ezzel meghaladja fent említett nagy hatással bíró elődeinek nyugati sémákat – a klasszicizmus, a szentimentalizmus és a romantika kánonjait – meghonosító és emígy felhalmozó jellegű újító tevékenységét a modern orosz irodalom kialakításában. Puskin paradigmát vált. Befogadóiából szerzői szerepbe emeli át az orosz irodalmi beszédformákat. Az elsajátított írásmódok, témák és problémák – elsősorban a görög, latin, francia, olasz, angol, spanyol, német nyelveken rendelkezésre álló intertextuális bázis⁴ – ennek következtében, új nyelvi közegbe kerülván, szemantikai innováción mennek keresztül, s ezzel gazdagodva nem pusztán közvetítőnek, hanem – többnyelvűvé válva – a kulturális memória magasabb fokú kifejezésformáit hozzák létre. Ez kulminál később az orosz regény egyes típusaiban – a polifonikus és perszonális műfaji mintákban –, amelyeket majd a XX. század nyugat-európai irodalma fog szövegképző etalonná avatni. Innen – Dosztojevskij, Turgenyev, Csehov hatása felől – visszatekintve látszik csak igazán Puskin univerzális jelentősége, amit a kis időben gondolkodó kortársak többsége elől elfedett a „byroni episztémé” szimbólumai által irányított interpretációs fogalmak szemantikai tartománya.

A szó belső rétegeinek és eszköztárának kitágítása az említett három, de lehet, hogy még több forrással, megváltoztatja annak hagyományos funkcióját is. A mozgósításuk eredményeként kiteljesedő szómű az aktuális nyelvi rendszerben kisebbfajta botrányt okoz: Puskin ugyanis megbontja a jelölő és a jelölt köznapi

³ Vö.: ГОГОЛЬ, Н. В.: i. m. 1986. 60.

⁴ Épségben megmaradt könyvtára és a benne tárolt könyvek lapjain fennmaradt jegyzetei alapján valószínűsíthető, hogy Puskin tizenhét nyelven olvasott.

vagy irodalmi konvención alapuló viszonyát, s mind a hangzás, mind a grammatikai forma, mind a jelentés elemeit kibillenti megszokott helyükről. Azok a szövegben önálló életre kelnek, és új kapcsolatokat teremtenek a kifejezés formái és a jelölt vagy leírt dolgok világa között. Az ilyenfajta nyelvteremtő gondolkodás és gondolatképző nyelv hozza létre azt az alkotásmódot, amelyet a *poiészisz* és a *fronészisz* egymásrautaltságaként jellemeztem: a költészet gondolkodásmód, a gondolkodás a költői nyelvben nyeri el leghitelesebb formáját.

A fronészisz, az egyedi cselekvéssel összefüggő eszmélkedő, tehát feltáró, nem pedig rendszerező vagy következtető gondolkodás – szemben az eszmék szisztémájával, akár metafizikai, akár pozitív eszmékről legyen is szó – nem a használati érték odaértésében ölt testet a költészetben, hanem a jel- és értelemképzés készletéseként felfogott *nyelvi eszközök reflektálásában*.⁵ Mit is állítunk ezzel? Nos, nem kevesebbet, mint azt, hogy a költő a szöveggépzés folyamatában nem marad meg bizonyos műfaji kánonok, illetve a köznapi szokásrend szabályozta beszédmódok fogalmi apparátusának keretei között, sem pedig önmaga gondolkodásáról alkotott saját nézeteinek, egyszóval a *Cogito* keltette illúzióinak a fogságában. A szó utalásainak kitágítása a vele nem szinonim szavak jelöltjeire – ez a nyelvi alkotás elemi művelete. Ebben az értelemben a nyelvnek konstitutív egysége a metafora, amely egyben a költői alkotás elemi eszköze is. Ugyanakkor az alkalmazásával vagy létesítésével járó szemantikai újítás pedig mindenféle gondolatképzés elemi feltétele. A két folyamat egymásra találása végső soron minden beszédcselekvésben megtörténik, csak nem minden esetben alkot *irodalmi szöveget*. Márpedig ez utóbbi, a szóbeli megnyilatkozás *diszkurzív renddé*, jelen esetben a versnyelv által fölülírt elbeszélés írásművé alakítása – ez a radikális nyelvi művelet, mely a költészet ismerveivel ruházza fel a szöveget, s biztosítja a saját nyelvhasználat kritikáját. Ez teszi lehetővé, hogy észlelhessük beszédmódunk határait, a nyelvi tények érintkezését a rendszeren kívüli tényekkel, s tovább: a másik beszédcselekvésének eszközeit, ami viszont minden termékeny dialógus alapfeltétele.

A vázolt költészeti programot Puskin életművének két legproduktívabb műfajában, a költeményekben és a verses elbeszélésekben, azaz a poémákban alapozta meg. A versnyelvi szemantikai sűrítés módszereit a poémák közvetítésével terjeszti ki a prózai alkotásokra. De utóbbiakkal e tanulmány keretében nincs módunk foglalkozni.

A próféta és *A rézlovas* alább következő értelmezése az írásmód két alapozó kódjának elméleti modelljét hivatott felvázolni. Az elméleti modell mögött számos műelemzés tapasztalata húzódik meg.

⁵ Ez egyben azt is jelenti, hogy az uzuális nyelvhasználat által képzett fogalom- vagy képrendszert a költői nyelv részben „deformálja”, ami egy másik nyelv kiépítése során megy végbe, miatt a költő le is bontja szociolektusként adott beszédmódját.

1

A versnyelv alanya

*Языком сердца говорю.
A szív nyelvén beszélek.
(A. Sz. Puskin)*

A mottóban idézett állítás a lírai beszédmódra és írásműre, a versre vonatkozó önreferens meghatározás: a kijelentéssel Puskin saját költészetének metaforáját állítja elének. A „szív nyelve” az idézett költeményben a versnyelv alanyát szimbolizálja, de az egész életműre érvényes szimbólum megszületését itt nem vezeti le. A *próféta* című költemény, amelynek értelmezésére alább kísérletet teszünk, minden bizonnyal azért áll az ars poetikai versek sorában az első helyen, mert e trópus ebben a költeményben a szöveg gyökérmetaforáját képezi, s egyben a költő alanyi státusának modelljét minden más műnél részletesebben, valamennyi motívumra kiterjedően demonstrálja. Másként mondva: a költemény eredetiségét az adja, hogy Puskin kizárólag ebben a művében tematizálja és perszonalifikálja a metafora által megképzett szemantikai újításokat. A szövegtérben e művelet sor megvalósításának a szeráfnak tulajdonított cselekvések és attribútumok tesznek eleget azáltal, hogy a hullával azonosított szenvedő alany („Én”) cselekvő alakmását, végső soron a versnyelvi szöveg szubjektumát alkotják meg. Ennek érdekében Puskin a szeráfok cselekvési közegét, a látomást és annak *ószövetségi* műfaját, az epopeiát mozgósítja.⁶

A *prófétában* az epopeiát, a jelenések archaikus műfaját a szív látomásaként artikulálja a szeráf álomképi megjelenítése révén. Azt a tényt, hogy a szeráf mindazon ismervek megszemélyesítője, amelyeket Puskin az alkotó alany viselkedéséhez kapcsol, a cselekvő ontológiai természete is megerősíti belső képjellege, látomás volta révén. Ezt jól mutatja az álomhasonlat: „Halk ujját álomszeliden / Végigivonta szemeimen” („Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он”)⁷; különösen a vers másik hasonlatával szembeállítva, amely a terméketlen és mozdulatlan állapot teljes inerciájára utal („как труп”: „mint hulla”), s a „megjelent” lexéma („явление”: *jelenés, fenomén*). A *próféta* kezdő-

⁶ Az *epopteia* a felfedező meglátás, az új szemléletbe való beavatás alakzata a görögységben. Mibenlétéről és szerepéről a narráció kialakulásában, illetve az irodalmi elbeszélés felépítésében lásd: KOVÁCS Árpád: Epopteia: Az intelligens szenzibilitás Augustinus, Puskin és Dosztojevszkij műveiben. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojjig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből* (= Diszkurzívák 5). Budapest, Argumentum, 2006. 5–37.

⁷ Puskin műveit a következő kiadás alapján idézem a tanulmány szövegében a kötet és a lapszám megadásával: ПУШКИН, А. С.: *Собрание сочинений в 10 томах*. Москва, Художественная литература, 1974–1978. A *próféta* című költeményt Szabó Lőrinc fordításában közlöm, vagy indokolt esetben nyersfordítást adok. Vö.: *Alekszandr Puskin válogatott költői művei*. Budapest, Európa, 1964. 175–176. Más versek idézése esetében is ezt a kiadást használtam.

témája az üres, feltöltésre váró térbe helyezi a jelenést: „Vitt-vitt a sivatagon át” („В пустыне мрачной я влачился”). A továbbiakban részletes kibontást kap a hiányhordozó minden, elsősorban a testre utaló részlete, amely a sötétséget és a tétlenséget modellálja. Átalakulásaik – az érzékszervek és a kommunikációt szolgáló szervek transzformációi – hatására végbemegy e testrészek regenerációja. Ezzel Puskin jelentős lépést tett a lírai diszkurzus és a perszonális elbeszélés produktív összekapcsolása felé. A transzformációkat végrehajtó cselekvések a cselekvő látomáslény – az epopteikosz – nevének predikációjával jelölődnek meg, illetve oly módon, hogy az aktáns sajátosságai a páciens központi attribútumában, a „szívben” képződnek újra. A lírai elemnek a narratívval való egyesítése zajlik le tehát előttünk szemléletes módon, amennyiben a fonikus ekvivalenssel, a *cep* anagrammával kitüntetett aktáns megjelenése és eltűnése között a *CEPIPE3* palindroma témává válik, s a cselekmény szintjén realizálódik. A szeráf minden cselekedete a vágás (резать) feladatát valósítja meg. A felidézés és a látomás, álom, árny és ennek duplikátumai formájában végbemenő másodlagos önartikuláció Puskinnál általában úgy konkretizálódik, hogy a felidézés nem érzékelés, hanem fölívágás – értelme szerint: felhasítás révén történő föltárás – útján megy végbe. Az általam megjelölt palindromát a költő az *Élt a földön egy szegény lovag (Жил на свете рыцарь бедный)* című versében egészen beszédes módon demonstrálja:

Он имел одно виденье,
 Не постижное уму,
 И глубоко впечатленье
 В сердце врезалось ему.

Volt egy titkos látomása,
 Ésszel fel nem érhető,
 S mélyen benne élt hatása,
 Mert szívébe véste ő.

(Radó György fordítása)

Az alakzattá válás kapcsán arra kell rámutatnunk, hogy Puskin műveiben kétfajta látomás létezik: egyik a szem, s egy másik a szív számára, azaz 1) a vizuális kép és 2) a kép képe, avagy a vizuálisan adottra való emlékezés versnyelvi reprezentációja. Hasonlóképpen fel kell tárnunk a „szív látomásának” invariáns funkcióját is: a „szív látása”, a cselekvés diszpozícióján alapuló epopteia Puskinnál szemben áll az *ésszel* és forrásával, a monoton *életzajjal* mint a hallás világának érzéki modelljével. Ezt az ellentétpárt azért emeljük ki, mert a személyesség megvalósulása *A prófétában* is a világ hangzó modelljének átalakításával kezdődik: „És azt [a fülemet] zaj és zengés töltötte meg”. S az új érzéklet, pontosabban a dolgok világának auditív újraalkotása előfeltétele annak, hogy e világ lírai modellje megképződhessen. Csak ezután következhet be az első interiorizációs cselekedet: „És meghallottam az ég remegését” stb.

A látomás fent értelmezett funkcióját, amely kettéhasítja, mintegy szétvágja a sötétséget, a látható teret a fény és a sötétség zónájára osztva, *eszmélésnek* nevezzük (*про-зрение*), azzal a szóval, amelyik a szemnek sajátos, az intelli-

gens szenzibilitás által irányított „bölcsséget” tulajdonít. Ezt összevethetjük az ilyen epopteiaszerű, egyszeri megvilágosodással járó bölcsség puszkini értelmezésével a verses regényben, ahol ennek feltétele, hogy az érzelm mulásával együtt járjon a kifejezésére, a szerelem nyelvének megteremtésére vonatkozó igény:

Прошла любовь. Явилась муза.	Elmúlt. A Múza jött helyette
И прояснился темный ум.	S világosult sötét eszem.
	(Áprily Lajos fordítása)

Nyilvánvaló: a felébredés, a látomás, a megvilágosodás, az eszmélés mint a Múza állandó ismérve, áthatol az ész (ум) minősítő sötétségen, valamint az ész rendszeres rímpárjaként visszatérő zajon (ум → шум). Puskinnál tehát a világ auditív modellje homályt, sötétséget szül, míg vizuális újraalkotása a szenzus megvilágosodását, eszmélését eredményezi.

Miként *A prófétában*, akképpen más Puskin-művekben is éppen a ritmusnak ez a hangzásra kifejtett hatása indítja el a perszonális reakciót, amelyet a *kínló-dás, reszketés, pusztaság* motívumai fejeznek ki. Emlékezzünk ennek a legismertebb megvalósítására a *Hiábavaló ajándék, véletlen ajándék...* (*Дар напрасный, дар случайный...*) kezdetű versben:

Цели нет передо мною:	Nincs cél előttem:
Сердце пусто, празден ум,	A szív üres, tétlen az ész,
И томит меня тоскою	És szorongással tölt el
Однозвучный жизни шум.	Az élet egyhangú zaja.

Az „egyhangú zaj” („Однозвучный... шум”) a világ egy bizonyos, a beszélőt kínzó sajátosságát helyettesíti. A rím nemcsak az értelmi sorokat egyenlíti ki: a zaj (шум) nemcsak az észre (ум) utal vissza, hanem egyszersmind a szívre (сердце) is, amely nem az egybecsengés révén, hanem az integráció egy másik eszközével vesz részt az értelemképzésben: jelzői állítmányával ugyanolyan viszonyban áll, mint az ész a magáéval:

Сердце – пусто : ум – празден.
A szív üres : az ész tétlen

Éppen ezáltal mutatkozik meg az attribútumok között a szemantikai motiváció szintjén kialakuló analógia: a tétlen (празден) az üres (пуст, пустынный) értelemben a cselekvésre vetítve jelöl hiátust, a cselekvéstér kitöltetlenségét modellálja. *A prófétában* és sok más műben ennek térbeli megfelelője a pusztaság, amely a vers szövegében a beszélő alany tulajdonságaként áll előttünk, mint a belső, a szövegtér egysége, amelyben azonban már felszólító jelként funkció-

nál, s az alkotói akarat inspirációjának metaforája. Ezt találjuk *A rézlovas* kezdősoraiban is: „A hullámoktól ostromolt / Sík parton állt, s nagy terve volt” („На берегу пустынных волн / Стоял он дум великих полн”). A szubjektum és az objektum (élet/én) viszonyát meghatározó külső, beszédszintű paralelizmus (zaj/ész) – mint láttuk – a belső, versnyelvi párhuzamok révén új szemantikára tesz szert: az értelmi komplexumot („Az élet egyhangú zaja”) a szöveg a rímelő szintagmák egységét („A szív üres, az ész tétlen”) biztosító törvények alapján értelmezi.

A zaj ugyanakkor aktánsként, cselekvő módon is föllép: „kínoz engem”. A cselekvés eszköze pedig a „fájdalom”. Nem maga az élet, hanem a zaj, az élet hangzó szubsztrátuma okoz szorongó fájdalmat. Ez a kifejezés az első sorral kerül párhuzamba: *передо мною / меня тоскою*. A paralelizmusban azonban két szókapcsolat nem vesz részt: Nincs cél / És kínoz. A szorongás tevékeny alakmása az értékek hiányának felismerését idézi elő a beszélőnél („üres”, „tétlen”, „nincs cél”), s eldönti a célorientált viselkedést lehetővé tevő kreatív állapot hiányát, elégtelenségét.

Idáig a vers harmadik – utolsó – versszakáról beszéltünk, azonban a szövegkompozíció felől nézve ezt a szakaszt az előző, a második versszakra adott válaszként is felfoghatjuk:

Кто меня враждебной властью	Ellenséges hatalommal engem
Из ничтожества возвал,	Ki hívott a semmiségből elő
Душу мне наполнил страстью,	Ki töltötte meg lelkem szenvedéllyel
Ум сомнением взволновал?...	Izgatta eszem kétkedéssel?...

A fenti elemzésből megtudhattuk, hogy az „ellenséges hatalom” nem más, mint az „egyhangú zaj”. Ám a kompozicionális párhuzam fényében – *душу/ум* → *сердце/ум* – feltárul a transzformáció: a második szakaszban megtöltődésről, míg a harmadikban kiürülésről van szó; s ennek során az érzéki világból kikerül a „szenvedély”, az érzéki tapasztalat adatainak zajos tömege és a racionális gondolkodás fő módszere, a kételkedés, amelyek közös szemantikai jegye a *megindultság*, az *izgatottság*, *lelkesültség*. Mind az ész, mind pedig a lélek sajátosságát az eksztázis jellemzi. Az élet zajával metaforizált *vanité*, a hiábavalóságok felismerése az alanyt a szkepszis és a szenzus túláradásának áldozatává teszi. Az ész és a szív lelkesültségét a reáliák világából való kilépés semmisíti meg, s ez eredményezi a szorongás és világhiány megjelenését, vagyis az alkotófolyamat kezdeti – a pusztával metaforizált – alaphelyzetét.

De még nem merítettük ki a vers értelmezését: a megjelölt világhiány és szorongás újra átértelmeződik, ha nem tévesztjük szem elől, hogy a *vanité* motívuma is (akárcsak a többi) bekapcsolódik a visszatérések rendszerébe. E motívum a kezdeti helyzet megismétlésének bizonyul:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Hiábavaló adomány, véletlen adomány,
Élet, miért adattál nekem?
Vagy miért vagy titkos végzettől
Te kivégzésre ítéltetve?

A kifejezés, a saját nyelv hiányától szenvedő, tárgyi-érzéki világból való kilépéskor a szöveg kezdeti pozíciójában mondottak új behelyettesítése megy végbe: „az élet zaja” kapcsolódást „az élet adománya” váltja le. Az ellentétes pozitív jelentésjegy nem csupán a lexikális jelentésre utal vissza, hanem a költői kompetencia szimbolikus megnevezésére is (*a dal adománya*). Éppen itt lelheti meg az olvasó a választ a „sors titkait” kutató, első versszakbeli kérdésekre. Puskin tanúsága szerint ez a titok abban rejlik, hogy tulajdonképpen nem az élet, hanem az „egyhangúság”, az élet elsődleges, hétköznapi nyelvi behelyettesítése van halálra ítélve. Az élet másodlagos szubsztitútuma, a költészet tagadja a „zaj” szó használatának motiváltságát az étellel kapcsolatban, s azt az „adomány” szavával kicseréli, miközben a csere poétikai motivációját is reprezentálja. Eszerint az élet lírai perszonalizációja kiüríti – „halálra ítéli” – a hétköznapi jelhasználat semmitmondó szabványait, s megteremti a másodlagos valóság nyelvét, a költészetet, amely a maga beszédmódjával helyreállítja a hétköznapi tudat és befogadás elégtelen kreativitását. A diszkurzivitása tekintetében deficitos köznapi nyelv felszámolásának egészen radikális változata az, amit *A próféta*ban tapasztalunk:

S kiszakította nyelvemet
Mely oly önzőn sietett
Társulni minden fecsegéshez,
S vérmocskolta keze az okos
Kígyónak tette be gonosz
Számba fullánkját, végül érce
Mélyen mellembé hasított,
S a kebel tátongó sebébe,
Még lüktető szívem helyére,
Eleven parazsat dugott...

Az érccel való felhasítás mint a szemlélet befelé fordításának metaforája bizonyult képződmény, jobb megértéséhez több szöveget kell ismét figyelembe vennünk.

Az álommal kapcsolatban az ideiglenes halál mint a beavatástörténet első lépése konkretizálódik. Az epopteia szerepe az, hogy felfedje, miszerint a látomás rokon funkciót képvisel azzal, ami az álomban történik: a test fölnyitásának szerepe azonos a feldarabolásával. Ezzel összefüggésben emlékeztetni kell a beavatási szertartások egyik változatára.

Az archaikus rítusok kapcsán Vlagyimir Propp megállapítja: „Az átmeneti halál egyik formája az emberi test megnyitása vagy darabokra vágása volt”; „az ifjú álomba temetkezik, az áldozati papok pedig »álma közben megölik őt, megnyitják testét, kicserélik a szerveit (*changent ses organs*) és egy kis kígyót vezetnek belé, amely a mágikus képességet szimbolizálja»”.⁸ A szájon keresztüli testbe hatolás a nyelv megsebzésével jár: a nyelv örökre sérült marad, s ez a szellemekkel tartott kapcsolatról tanúskodik. A test felnyitása, a belső részek áthelyezése, a nyelv és a fül átszúrása lándzsával a beavatás szertartásában mind megtörténik. Amint látjuk, az iniciáció motívumait Puskin részben felidézi. Ám Puskin az alkotó aktust másképpen érti: nem a szent adomány elnyeréseként, nem a kiválasztott osztályrészeként, hanem mint az individuум átalakításának nehéz aktusát: ez lesz az „ihlet” eljövételének feltétele. Az érzékelés szerveinek és az érzékelő mechanizmus elvének átalakítása itt szintén a szociumhoz való odatarozást szolgálja, de sajátos értelemben.

A nyelv- és világhiányos állapotra utaló tétlen, sötét és hideg ész likvidálásának térbeli ekvivalense, a pusztaság, amely egyúttal az epopteia megtörténését szolgáló álom helye is, egyszerre bizonyul a víz és a föld (a tenger vagy a mező) állandó sajátosságának több alkotásban. Ebben a folyamatban a cselekvő szerepét a levegő tölti be, amely a víz erejét különféle formákban mobilizálva (vihár, förteteg, hóvihár, árvíz) homályt, sötétséget idéz elő. Emlékezzünk Tatyjana álmára, *A hóvihár* című novellára, az *Ördögök* című elégiára és a számos többi esetre, amelyekben az álom/sötétség/hideg, vagyis az átmeneti halál szituációja jelenéshez, látomáshoz és világossághoz vezet. Tanulságos ebben a vonatkozásban Grinyov álma *A kapitány lánya* című regényben.

Pugacsov megjelenése Grinyov előtt itt is meg van kettőzve. Először a sztyeppen tűnik fel, ahol mindenütt „sötétség és orkán” uralkodik; ahol „út nincs, körrös-körül meg sötétség”, s semmit sem látni „a hófúvás kusza forgatagától”.⁹ Másodszor pedig Grinyov álmában, ahol is – az elbeszélő Grinyov szavai szerint – „valami *prófétai*” ment végbe: a vér szerinti apja helyét az új, fogadott apa, a fekete muzsik maszkjában megjelenő Pugacsov foglalja el. Az álomba, azaz valójában a nem-látástól a látásig, a sötétegből a fénybe, az antagonistá apától a segítő apáig, s végül az eltévedéstől a saját út megtalálásáig vivő átmenet helyzetét az „érzések és a lélek” kölcsönös kapcsolata jellemzi, „mikor a lényeg

⁸ Propp belső idézetének forrása: SAINTYVES, P.: *Les contes de Perrault et les récits parallèles*. Paris, 1923. 381. In: ПРОПП, В. Я.: *Исторические корни волшебной сказки*. 2-е издание. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1986. 94.

⁹ Honti Rezső fordítása. Vö.: PUSKIN, A. Sz.: *A kapitány lánya*. In: PUSKIN, A. Sz.: *Regények, elbeszélések*. Fordította: Honti Rezső. Budapest, Európa, 1977. 337. Itt jegyzem meg, hogy a Puskin munkásságában kivételesen produktív hóesés-toposz – a *мочка* szemantikai modelljeként – Grinyov szorongásának metaforikus megjelenítése, akárcsak Germann hangoltsága esetében is *A pikk dámában*, illetve a lírai alany diszpozíciója tekintetében az *Ördögök* című versben. Tatyjana álmában is ezt a szerepet tölti be.

átadja helyét az álmodozásnak, s összefolyik vele az első álom zavaros látomásában”. Ami az álombeli látomást illeti, itt bizonyos sztereotípiákat vehetünk észre. Mindenekelőtt hangsúlyozzuk: az apa elgondolt, azaz az eszmélésben megalkotott képe egy baltával felfegyverkezett figura. Hogy miért? A dolog úgy áll, hogy az ősi szláv szokásrend szerint az apa – a ház, a kunyhó ura – egyben az áldozó pap szerepét is betöltötte, s a fejsze állandó attribútuma volt („az áldozó pap szekercéje”). Mint tudjuk, később a baltával hadonászó fekete muzsik „áldást” („*благословение*”) hoz Grinyovnak – isten szavát (*слово бога*), vagyis az ígét (*глагол*). Fontos rámutatnunk, hogy Grinyov ágyban fekszik, s az áldás elutasítását a baltával való megsebzés követi. Ennek következményeként „a szoba holttestekkel lett tele; botladoztam a testek között” (250–251). Az epopteia itt is a próféciák bölcsességének, a szorongásában gyökerező megértésnek, a szenzus intellektusának geneziséjét jeleníti meg.

Gondoljunk még Aleko kérésére, és a sír-nyoszolya fölötti látomáshoz (az árnyhoz) intézett szavára: „Feküdj!”; Anyegin kérésére Tatyjana álmában, aki a padon fekszik; Kleopátra szekercéjére az olasz improvizátor előadásában (fikciójában) és a halállal párhuzamba állított gyönyörhajszolás *nyoszolyájára*. Vagy az ihletről szóló vers, az *Ősz* zárlatára: „A hajókolosszus megindult és kettészeli a hullamokat” („Громада двинулась и рассекает волны” – *Осень*).

A példákat még tovább is sorolhatnánk. A *vágás/fekvés* kettős funkciójának felsorolt megvalósulásai – úgy tűnik – meglehetősen reprezentatívak az epopteia mint beavató, felfedő szemlélés narratívája tekintetében. A példák arról tanúskodnak, hogy ez a kettős funkció minden alkalommal megelőzi a szubjektum öneszmélését és a költői invenció felébredését a cselekvő személyben. E cselekményment szemantikai motivációja *A próféta* két sorában kap megerősítést:

Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:

Mint hulla feküdtem a pusztában,
Isten hangja szólított engem:

„Isten hangja” (бога глас), amely nem csupán fogalmi jelentésében, hanem a diszkurzív szemantika szintjén, hangzásbeli manifesztációja révén is az *ígét* (*глагол*) demonstrálja (protoformája: *зологол*), a fekvés/felhasítás után jelenik meg a szövegben. A *log* szekvencia ugyanakkor mint a megkettőzött *tő – gol – o – gol* – palindromája etimológiailag a „fekszik” („*лежать*”) szó tövével tart fenn rokonságot.

Így „hullaként heverni” (a „*трупить*” jelentése szintén *széthullik, szétmorzsol, apróra tör, feldarabol*) Puskin költői rendszerében semmiképpen sem olyan hasonlat, amely az *én*-t egy halott alakjához közelíti. Ez a trópus csak a vers térszerkezetében nyeri el értelmét: hasonlóan ahhoz, ahogyan a trópus a *лог : гол* palindroma formális – fonetikai – szekvenciáját tematizálja, úgy a térmodell sem más, mint ugyanannak a holttestnek a kozmikus térbeliesülése. A kozmikus

referencia és a szöveg fonikus síkja ugyanazt az alapjelentést kódolja; emellett a fonoszemantika meghatározza a referensek ismertetőjegyeit.

A dolog úgy áll, hogy a zajjal és zengéssel való feltöltődés *A prófétában* először a dologi világ térbeli képének differenciálására szolgál:

ÉG:	И внял я неба содроганье,	És meghallottam az ég rázkódását;
HEGY:	И горный ангелов полет,	S a hegyi angyalok repülését,
TENGER:	И гад морских подводный ход,	S a tengeri szörnyek víz alatti járását
VÖLGY:	И дольной лозы прозябанье.	S a völgyi vessző tengődését.

Az idézet alapján mindenekelőtt a Föld hiányát konstatálhatjuk, mivel a völgy, különösen attribútumként – mint a szőlővessző tulajdonsága – nem a termékenység elvét, nem a földet mint talajt, azaz termékeny elemet jelöli. Éppen ellenkezőleg, a föld alatti, egy bizonyos középszintnél mélyebben fekvő szférához utal minket, adott esetben a pusztában lévő keresztútnál – ahol a beszélő található – is mélyebbre. Éppen a puszta szimbolizálja az alkotó személyesség megszületésének a helyét. A zaj és a zengés, a lét négy szférájának megidézése az érzéki valóság világhiányos – nyelvdeficités – voltát modellálja. A létező, lényegi ontológiát ezen a szinten nem lehet tetten érni, csak *lélek nélküli testeket* (a férget és a vesszőt) vagy *test nélküli szellemeket* (angyalokat) láthatunk. Ez a világmodell az alacsony szintű vitalizmus jelentésegységei révén tematizálódik – a *hideg* jelentésében: remegés/tengődés (содроганье/прозябанье) és a tunyaság, megkövülés jelentésével: repülés/járás (полет/ход). A felsorolt rímkapcsolatok mind igéből képzett főnevekből épülnek fel: „repül” helyett „repülés”, jár helyett „járás”, „remeg” helyett „remegés”, „tengődik” (alacsony vitalitású életet él, vegetál, biológiai értelemben is) helyett „tengődés” áll a szövegben. Azaz nemcsak a lexikai sík, hanem a grammatikai formák relációs párhuzamai is segítik a hideg és fagyos világ modellálását, mely világnak azonban lírai értelemben újjá kell születnie. Éppen itt következik be az elbeszélte világ perszonalizációja.

A vers szubjektuma e világegyetem középpontjában, alapjában, a „keresztúton” fekszik,¹⁰ s az alanyi jelenlét egyetlen megvalósulási formáját képviseli, ami nem más, mint e világ kreatív elsajátítása, „szavának” meghallása: „A pusztában hullaként hevertem / S az Úr hangja zenget felettem”. A kozmikus tér középpontjának, a keresztútnak is van centruma, amit az emberi test közepén található szív jelképez. A szív eltávolításával kapcsolatos szemantikai motiváció megértéséhez érdemes tudni, hogy annak orosz jele, a *сердце* a harag szavával

¹⁰ Gondoljunk arra, hogy a „szubjektum” a latin „subiectus” szóból származik, amelynek jelentése *alant fekszik, valaminek az alapjában fekszik*, s a „sub” (*alatt*) és „iacio” (*dobok, vetek*), azaz *az alapjába helyezek* jelentésű alakokból tevődik össze.

genetikusan összefügg: *сердиться* haragudni.¹¹ Az új, az izzó parázs attribútumával felruházott szív (a *megtestesült logosz*), Krisztus emblémája többek között a képzőművészeti ábrázolásokon is.

Ejtsünk szót még arról, hogy interpretációnk mennyiben differenciálja a Puskin intertextuális technikájáról kialakult képet. A *próféta* – lévén Puskin ars poétikai manifesztuma – a hasonló tematikájú lírai tradícióra adott válaszként fogalmazódik meg. A kor szellemét, és nem a költői tudat evolúcióját tükröző programverseikben a puskin kör olyan alkotói, mint Fjodor Glinka és Wilhelm Küchelbäcker¹² a költői elhivatottságot a költő funkciója és az ószövetségi Ézsajas próféta missziója közötti deklarált párhuzam révén határozták meg. A tematikus analógia (költő : próféta, költészet : jelenés, megnyilatkozás, lírai : szakrális) e versekben úgy valósult meg, hogy szövegük utal a Seregek Urának monológjával fennálló párhuzamra, mely monológ a „bűnös nép” elítélésére szólít fel, és történetének apokaliptikus befejezésével fenyeget.

Ismervén ezt a létező párhuzamot a kortárs irodalomban, Puskin radikálisan megkurtította ennek kifejtését, s szövegében Ézsajas jelenéseinek egy másik tematikus bázisára összpontosított, amely a történelem menetében megelőzi az Úr monológját: az alkotói állapot keletkezésére és létesülésére, s Ézsajas átlépésére a „tisztátalan” kategóriájából a „tisztá” kategóriájába. Másként szólva: a költő a személyes elbeszélésre, voltaképpen a beavatandó próféta elbeszélői aktusára koncentrált, s nem a Seregek Urának kinyilatkoztatására. A szakrális én-elbe-

¹¹ Vö. még: a hettita „kartimii” (*haragudni*) < „kard” (*szív*). ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 3. Москва, Прогресс, 1987. 605.

¹² Nem szükséges e versek egész szövegét citálnunk, mivel közismertek. Mindössze arra a tényre mutatunk rá, hogy a versek expozíciója kompozicionálisan a puskin zárlatnak felel meg, s hogy ezek felől nézve Puskin tematikusan ott fejezte be a maga szövegét, ahol pretextusai kezdődtek. Íme Fjodor Glinka *Ézsajas elhívása* (*Призвание Исаии*, 1822) és Wilhelm Küchelbäcker *Prófétaság* (*Пророк*, 1822) című versének első versszaka:

Иди к народу, мой Пророк!
Вещай, труби слова Еговы!
Срывай с лукавых душ покровы
И громко обличай порок!
Иди к народу, мой Пророк!

[...]

Глагол господень был ко мне
За цепью гор на Курском бреге:
„Ты дни влачишь в ленивом сне,
В мертвящей душу, вялой неге!
На то ль тебе я пламень дал
И силу воздвигать народы?
Восстань, певец, пророк свободы!
Вспрянь! Возвести, что я вещал!

szélés – az, amit vallási terminológiával jelenésnek neveznek – a személyes elbeszélés egyik legproduktívabb válfaja, amely arról tudósít, hogyan válik a látomás ágense, az empirikus és az elgondolt világ közötti közvetítő alkotóvá, a szöveg, jelen esetben az *Ószövetség* szubjektumává. Az égi trónszék látomásáról szóló szavakat elhagyva a szöveg azon részletét idézzük, amelyre a puskinai motívumok utalnak (Ézs 6: 5–8):

Ézsajás látja az Úr dicsőségét, és elhívatik prófétává [...]

Akkor mondék: Jaj nékem, elvesztem, mivel tisztátalan *ajkú* [*ycmamy*] vagyok és tisztátalan *ajkú* [*ycmamy*] nép közt lakom: hisz a királyt, a seregeknek Urát láták szemeim!

És hozzám repült egy a *szerafok* közül, és kezében *eleven szén* [az oroszban: *égő szén*] vala, a melyet fogóval vett volt az oltárról;

És *illeté számat* [*кочнулся уст моих*] azzal, és mondá: Ímé, ez *illeté ajkaidat* [*кочнулось уст*], és hamisságod eltávozott, és bűnöd elfedeztetett.

És *hallám az Úrnak szavát* [*услышал я голос Господа*], a ki ezt mondja vala: Kit küldjek el és ki megyen el nekünk? Én pedig mondék: Ímhol vagyok én, küldj el engemet!¹³

Puskin, felidézve a szöveg – az idézetben általunk kiemelt – elemeit, arra is emlékeztet, amiről a költő-géniusz képének megalkotása során Glinka és Küchelbäcker elfeledkezett. Puskin alkotói reakciója nem az általuk felállított párhuzam lehetőségét tagadja, hanem a pretextusok domináns elemeit. Puskin valódi alkotói impulzusát a pretextus *diszkurzivitásának elégtelenségében* kell felismernünk, amely a költő szemében mind tematikus, mind motivikus, mind pedig műfaji szempontból hiányosságot mutatott.

A vers címében megjelenő, rendkívül gazdag intertextuális anyagra utaló szignállal – a *próféta* szóval – szemben az Ige záró motívuma áll. Ez pedig azt jelenti, hogy Puskin – témáját megvalósítva – nemcsak a *forrás forrásához* utal minket, hanem a pretextus előzményéül szolgáló alapforma diszkurzivitását egy-szersmind új párhuzamokkal is feltölti. Így, míg *A próféta* kezdő szituációja az *Ószövetséggel* állít fel nyilvánvaló párhuzamot (próféta, szeráf, szén, érintés stb.), a befejezése az *Újszövetség* prófétája, János apostol könyvére, az Ige megtestesülésének történetére utal. Ezzel pedig azt a szakrális conceptust, amely szerint az ember az istenhez hasonlatossá tevő alkotói tulajdonságok megtestesülése, Puskin annak mindkét fontos paradigmája – a kezdeti és a befejező – felől is kimerítette.

De a vers szövegébe illesztett álom is rendelkezik pretextusokkal: a szájon át a testbe vezetett kígyófullánk (*némaságra ítélt nyelv; bölcsesség*) és a kitépett

¹³ A bibliai hivatkozások forrása: *Biblia. Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése*. Kiadja a Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya. Budapest, 1975.

szív helyére kerülő zsarátnok (*ihlet*) funkciócseréje két további, még ősibb műfaji forrásra utal. Az első a beavatás rituális eljárására, a második a tetemégetést kultiváló halotti szertartásra. Utóbbi esetben, amikor nem a halál, hanem a tűz veszi birtokába a testet, gyakorlatilag a test megtisztításának, higiéniakussá és ezzel szakrálissá tételének metaforájával van dolgunk. Ami Puskinnál a Géniusz megérkezését, a költői kreativitás pillanatának bekövetkezését jelképezi. A Géniust személyesíti meg a Szeráf, aki nemcsak a forrásszöveg képletének megfelelően, hanem a szemantikai motiváció alapján is alteregója a hősnek. Ezt manifestálja a görög szó és az orosz szív lexéma hangalaki közelítése: *сердце – серафим*. Azon túl, hogy a jelzett hangkapcsolat anagrammák formájában az egész szöveget átszövi, a párhuzam mögött a görögből ismert szó jelentésének felfedését, belső formájának héber konnotációját is felismerhetjük: a szív attribútumául szolgáló zsarátnok megnevezése, a „tűzzel izzó parázs” kifejezés szó szerinti fordítása a Szeráf nevében rejlő szónak. Az ágens eltűnését a cselekményből nevének szemantikai explikációja kompenzálja a szövegben, vagyis a reetimologizáló metaforaképzés szemantikája.

A téma passzív (Én), a cselekmény aktív (Szeráf) és a szövegalkotás kreatív alanyainak a versnyelvi diszkurzusban megvalósuló egyszerre korrelatív és integratív kapcsolódásai teremtik meg azt a szubjektumstruktúrát, amelyben a beszélő személyessé – tárgyból témává, témából formává, formából nyelvi manifestációvá – válásának transzformációja megtörténik.

Továbblépve azt is láthattuk, hogy még a szemantikai alapformák is a cselekmény témájává válnak. Ez a szüzsé azonban nem a történet kompozíciójaként értendő, hanem a cselekvés jelentésteli világának felfedéseként. A motiválatlan cselekvés megjelenítésére (vö.: a nyelv cseréje kígyóra, a szív cseréje parázssra) alkalmazott szavak szemantikájának témává változtatása – ez az a művelet, amellyel dolgunk van. A kétoldalú szabályozás elvének megfelelően a szereplő neve és funkciója között ugyanaz az összefüggés áll fenn, mint a szó neve és a szereplő neve között: a Szeráf Mózes (*Számok* 21:6; *Második Törvénykönyv* 8:15) és Ézsaiás (30:6) szimbolikája alapján *tüzes kígyót* jelent. Az angyal Puskin versében azt teszi, ami alkalmas a szeráf (héber „*seraphîm*”: *tüzes, lángoló* < „*srp*”: *égni, gyújtani, megégetni*) szó szimbolikus tartalmának, a *szó* – és nem az *angyal*-referens – neve szemantikai jegyeinek tematizálására. A név fonikus és szemantikai realizációja együtt jár a benne rejlő szó megkettőzésével a létező (kígyó) és tulajdonsága (tüzes) neveire, vagyis a belső forma regenerálásával, a jelentés szemléletessé tételével. A szereplő, a cselekvés és a tárgy (a cselekvés eszköze) nem más, mint tematizált versnyelvi szemantika, amely mindhárom kategória terminusait a kölcsönös függőség elvére alapozza: az egyik szemantikai mező elemeit a másik (és a harmadik) átírására alkalmassá teszi.

A szív és a szeráf szavak hangzásrendi közelítése szemantikai kölcsönhatást eredményez. Az új jelentéstartomány visszahat a beszéd alanyára, ami szemléletváltáshoz vezet, azaz új összefüggések létesítéséhez és felismeréséhez.

hez. Nem arról van szó, hogy a költői nyelv megismételné a profetikus beszédmód archaikus formáit, avagy annak a romantikusok által vállalt korlátozott rekonstrukcióit. Puskin az igazság hirdetésére alkalmas szó helyett az igazságfeltételek feltárására alkalmas szó keresését tekinti a költészet feladatának. Nem a kiválasztottság, hanem a részesülés alapján álló cselekvő jelenlét alanyát kutatja.

Nem az érzelmi töltés intenzitása, illetve reprezentálása, hanem annak a diszpozíciónak az élettörténetben betöltött szerepe kerül előtérbe, amely a heves érzéki-érzelmi megnyilvánulást kiváltotta. Vagyis az életegész részeként, annak képviselőjében játszott funkciója alapján. A teljesség kritériuma Puskin elméleti írásaiban a rendszer és a felismerés kapcsolatán alapul – pontosabban új rendszer kezdeményezésén. Ezt – az elemek új összefüggésének felismerését – alkotóerőnek is szoktuk nevezni, ami, Puskin szerint, a „feltalálók bátorságával” („смелость изобретения”, 6, 239) rokon. A lelkesültség, az alany alárendelése felfokozott érzéki-érzelmi aktivitásának kizárja a fölismeréshez szükséges „erőt”, amely ezt a rendszert nemcsak felismeri, hanem meg is valósítja. A versnyelv esetében ezen az egységen a szó, az általa jelölt új érzelemérték (diszpozíció) és a jelölés hatására létesülő jelentés egységes szerkezetét, a jelentő, a jelentett és a cselekvés új konzisztenciáját érti,¹⁴ amit a *Jevgenyij Anyegin* első fejezetében (LIX. strófa) az alanyi szabadság feltételének, a költői nyelv teremtésének, a hangok, az érzések és gondolatok szövetségének nevez („Свободен, вновь ищу союза / Волшебных звуков, чувств и дум”) A közléstől, a kifejezéstől, a szótól, a jelképzéstől független lelkesültség, a szellemi tevékenységként értett lélek megszállása az érzékszervek által, az érzelmi telítettség ennek akadályát képezi: „Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому” (6, 239; A lelkesültség nem feltételez olyan észbeli alkotóerőt, amely a részeket az egészhez való viszonyukban képes elrendezni. Saját fordítás – K. Á.). Az „erő” fogalmát a szituáltsággal, a figyelem beállítódásával azonos orosz terminus adja vissza: „расположение души” (uo., *lelki diszpozíció*). A figyelem nyitottságának szomatikus metaforáját az elemzett versben a kitarulkozó test részeinek – a szemek, a fülek, a száj, a mellkas, a szív – új rendbe, váratlan kölcsönhatási relációkba hozása eredményezi, amelynek célja az új szó, a szív szavaként értett ige megszületése, s a szóalkotás történetének bemutatása, azaz *A próféta* című költemény. Ebben az értelemben a vers a költői jelenlét („ihlet”), az érzelemnek és a gondolatnak a keletkező szóban megvalósuló új szövetségét demonstrálja, vagyis az *ars poetica* műfajába tartozik. Ennek tartalmával teljesen összhangban van Puskin elméleti elképzelése a verbális alkotásinvenció, az

¹⁴ Például Dante megítélésében, miszerint a *Pokol* egységes kompozíciója az effajta magasabb rangú – „felfedező” – zsenialitás terméke („единый план *Ада* есть уже плод высокого гения”, 6, 239).

„ihlet” természetéről, amelyet szembeállít a romantikusok elképzelésével az érzékek természeti vagy természetfeletti megszállásán alapuló lélekemelkedés, az extázis fogalmával: „Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных” (6, 239; *Az ihlet?* – az a benyomások legelevenebb befogadására serkentő lelki diszpozíció, mely – következésképpen – a fogalmak gyors kialakulását idézi elő, előmozdítva e benyomások megmagyarázását. Saját fordítás – K. Á.).

Az orosz lexéma – a „соображение” – a köznyelvben is az eleven benyomások mérlegelésén, megfontolásán alapuló észrevevést vagy felismerést, de mindenképpen valamiféle elemi kreativitást jelöl, függetlenül a költészet világától. A költészetben releváns frónészis „gyors felismerést” feltételez, abból a lelki szituáltságból, diszpozícióból kiindulva, amely a költőnél kiiktathatatlan – az a feltétel, miszerint egyszerre nyitott az élet benyomásaira, amelyek a cselekvő jelenlét hatására keletkeznek és azok kifejezési lehetőségeire a nyelvben. A benyomások befogadása itt nemcsak aktív, hanem szimbolikusan közvetített is. A lélek „elevenességét”, azaz aktusként való felfogását a költői nyelv által már birtokba vett és a még el nem sajátított aspektusainak, a kimondott és a még ki nem mondott tapasztalatnak a feszültsége szüli. Nem pusztán a dolgok új viszonyrendje keltette benyomások vezérlik a versírásra indító diszpozíciót, hanem e dolgok és jeleik, a szavak, illetve a szavak és a korábban alkalmazottak közötti feszültség. Ezt igazolja, hogy Puskin egyszerre folytat terminológiai és költészeti polémiát a romantikusokkal a teremtő indíttatás kérdésében.

2

A személytörténet, a történelem és a költészet alanya

Vegyük most szemügyre a poéma szövegtéző működését, azaz a versnyelv és az elbeszélés kölcsönhatását a jelentésképzésben *A rézlovas* alapján.¹⁵ A választást egyebek mellett az indokolja, hogy a „költői bölcsesség” (Giambattista Vico terminusa)¹⁶ ebben a poémában a cselekvés, a történelem és a kultúra mineműségének kérdéseivel, azaz az emberi lét alapkérdéseivel szembesíti a szót, felcsillantva ezzel a megjelölt összefüggésben betöltendő szerepét, a nyelv ontológiai státusát is.

¹⁵ PUSKIN, Alekszandr: *A rézlovas*. Fordította: Galgóczy Árpád. Békéscsaba, Tevan, 1999.

¹⁶ VICO, Giambattista: *Az új tudomány*. Fordította: Dienes Gedeon és Szemere Samu. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979. 243–472.

A modalitás mint cselekvésindex

A poéma címét adó szobor modellje, I. (Nagy) Péter a történelemben bevont újabb térben – 300 évvel ezelőtt, 1703-ban – új orosz fővárost alapított. Valamilyen több mint száz évvel később Puskin poémájában (1833) azt az írásmódot alapozta meg, amely az orosz irodalom egyik legproduktívabb kánonja lett – a pétervári szövegét.¹⁷ Ezt jelzi a mű alcíme: *pétervári elbeszélés*. Tudomásom szerint ez az első hely, ahol a város neve műfajt árnyaló tulajdonságként merül fel az orosz irodalomban, áthelyeződik a történelmiből az irodalmi sorba. Ettől számítva az orosz irodalomban létezik egy, a kultúra szemiotikája által leírt szöveg-típus, amely a narráció új kategóriáját jelöli.¹⁸ Pétervár megalapítása és a poéma között történelmi folytonosság áll fenn. Puskin elbeszélésével megszületik „Péter alkotásának” „Puskin alkotását” elővételező szerepe, vagyis problémaként merül fel: a történelmi eseményben hogyan rejlik benne az irodalmi esemény – a modern nagyváros megjelenésében a modern orosz irodalom előlegezése. A pétervári fordulat, e történelmi hasadás nélkül vajon kialakult volna a történelem orosz irodalmi reflexiója? S vajon kialakultak volna ennek az irodalmi produkciónak nem csupán nemzeti, hanem európai érvényű horizontjai? S e hitelesség forrásaként az orosz regény klasszicitásának letéteményesei – *A köpönyeg*, *a Bűn és bűnhődés*, az *Anna Karenina* és a többi nagyregény?

A pétervári elbeszélés történetképzésre alkalmas beszédmóddá alakítása úgy valósul meg, hogy szövege három egymásra torlódott kánon diffúz szabályrendszerével és heteroglossziájával szembehelyezkedve fogalmazódik meg. Az egyik a klasszicizmus és a felvilágosodás episztéméje, a másik a romantika, a harmadik a realizmus. Tekintsük át ezek kezelését, átírását poémaszöveggé a megnyilatkozások modalitásának szintjén.

¹⁷ A *pétervári szöveg* Vlagyimir Toporov által bevezetett, ma már széles körben elterjedt fogalom, amely a szemiotikailag interpretált tér (itt a város) specifikus jegyeinek és a róla szóló megnyilatkozások összességét magában foglaló szövegbázis („szövegtér”) fő jegyeinek izomorfiáját hivatott kifejezni, tekintet nélkül az egyes szövegek műfaji és szerzői sajátosságaira. Ez a neomitológiai álláspont a nyelv rituális eredetén alapuló archetipikus formáinak felkutatását tartja elsődlegesnek a modern szövegek vizsgálata során. A *pétervári szöveg* ennek megfelelően egy modern mítoszként van elképzelve. Vö.: Топоров, В. Н.: Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему). In: Топоров, В. Н.: *Миф. Путял. Символ. Образ*. Москва, Прогресс, 1995. 259–367. Továbbá: 193–258, 368–399.

¹⁸ Nem beszélünk például „moszkvai elbeszélésről” és „szövegtérről”, bár létezik moszkvai író, elbeszélő, folyóirat, szalon stb. Mintha Moszkvának nem volna történetképző szerepe. Moszkva páciens („anyácska”): fölgyújtják, elfoglalják stb., „moszkvai szöveget” azonban nem írnak, legalábbis olyat, amely szerzői szerepet tölthetne be az irodalmi diszkurzusformák univerzumában. Ez nem jelenti azt, hogy más kulturális téren, például a politikai beszédmód terén (leninizmus-sztálinizmus, trockizmus, peresztrojka) vagy a pravoszláv hermeneutikában (Szergej Bulgakov, Pavel Florenszkij), illetve a tudományban (Moszkvai Nyelvész kör, Roman Jakobson, strukturalizmus stb.) ne volna kitüntetett szerepe.

A péteri téma *A rézlovasban* először Péter alkotásához, a Városhoz intézett *ó dai modalitású* megnyilatkozásban artikulálódik (*Szeretlek, Péter alkotása...*), amely a *Bevezető* fejezetet foglalja el. Ez egyben egyfajta nyíltan lírai szerzői attitűdöt jelenít meg, de persze nem azonos a szövegalany megmutatkozásával. A szövegalany egy ettől a bevezetéstől kétszer elmozduló aktusban valósítja meg öntematizációját. Elsőként (a *Bevezetőt* záró sorokban) a műfaji index cseréjével: „mélabús elbeszélés” váltja le az ó dai beszéd módot, amikor az alkotás témájáról Jevgenyij témájára tér át az elbeszélés. Ez az első regiszterváltás, amely a modalitás szintjén zajlik le:

Szörnyű idő emléke kel,
Idézve is szorong a lélek...
Most róla szól históriám,
Amit tinéktek elbeszélek.
A történet nem lesz vidám.

Az új modalitás más műfajt képvisel, s ezt nem pusztán a tárgy megváltozása indokolja. Az elbeszélés jelzője – szomorú (mélabús) – nem csupán minőségmutató, hanem intertextusokra utaló *műfaji szignál*. Ugyanis a szó („печален”: *szomorú*) a szentimentális elbeszélés akkor még uralkodó helyzetben lévő kánonjának tonális indexe. A megnyilatkozás modális természete azonban nemcsak a kifejező módot, a lexikát és a szintaxist határozza meg, hanem a történetképzés szabályrendszerét is. A mélabús szóhasználat – megjelenített formájában, azaz Jevgenyij beszédének ismérveként – immár nem pusztán kifejezési eszköz, hanem a szóhoz kötődő szimbólumteremtő szemantikai potenciál, amelynek fölismerése azt képes demonstrálni, hogy a hős által sajátjának vélt szavak egy nagy irodalmi szótár eszközrendjéből, a szentimentális idill, illetve elvesztése történeteinek reflexiója, azaz a romantikus elégia szótárából származnak. Az olyan szavak és kifejezések kiválasztása egy jövőbeli történet megképzéséhez, mint „sóhajtozva akár a költő álmodozni kezd”, „árva”, „özvegy”, „házikó”, „fűzfa”, „kis vagyon”, „szerény ész”, „a gyerekek gondozása, nevelése”, „szegény boldogság”, „kéz a kézben a sírig”, „az unokák elhantolnak”, nos, ez a frazeológiai kód felfedi, hogy itt az idill, az árva lány és özvegy édesanyja boldoggá tévése történetkliséjének indexeivel van dolgunk. Mondhatnánk: a szereplő frazeológiája és modalitása nem egészen ártatlan, mert egyúttal egy történetképzést is felvállaltat vele mint a megnyilatkozás hőisével.

Az első műfaji indexváltás tehát azt mutatja, hogy a szándék értelemkifejezéssé – vagyis az elgondolás jelentéskezdeményezéssé – válása abban a kontextusban történhet meg, amelyben a gondolkodás és annak műfaja egyszerre neveződnek meg: az elgondolás, amint megfogalmazódik, azaz megnyilatkozási formát ölt, a beszéd módot műfaji eredetét is kinyilvánítja. Ez Puskinnál egy harmadik áthelyeződést is maga után von: a műfaji intenció cselekvésmotivációvá

alakul át. A szándék hordozója ugyanis a műfaji formától irányítva közli magával, teszi szemléletessé önmaga számára szándéka tartalmát. A felhasznált műfaji szabály egyúttal sematizálódik, ami elkerülhetetlenül következik abból, hogy az elbeszélésaktus a szöveg – a költői elbeszélést megvalósító beszédmód egysege – szintjéről a verbális kommunikáció szintjére, az irodalmiból a nem irodalmi nyelvhasználatba került át. Ezt az áthelyeződést a szövegrendből (irodalmi sor) az egyéni megszólalás rendjébe (nem irodalmi célzatú nyelvhasználat) természetesen megjeleníti az író, ám ezzel most nem a prózanyelv feltételét hozza létre, hanem azt mutatja meg, hogy a megnyilatkozás során használatba vett irodalmi kód, a történetképzés már kanonizált műfaji szabályrendszere, a befogadói használatban hogyan alakul át *cselekvést szabályozó sémává*.¹⁹

Általánosítva a jelenséget: nemcsak azt mondhatjuk, hogy minden cselekvés potenciális szöveg, hanem azt is, hogy *minden szó* hasonlóképpen *potenciális cselekvés*. Így nemcsak arról győződhetünk meg, hogy a szentimentális idill nem valósul meg Jevgenyij történetében. Amikor bekövetkezik a szereplő eszmélése, valójában az „világosodhat meg” előtte, hogy egy irodalmi történet-sémát akart saját élettörténetében megvalósítani.

Az „ábrázolt beszéd”, a szereplői megnyilatkozást alkotó szentimentális szókészlet és műfaj poétikai reflexiójaként születik meg az írott puskinsi szövegű – a poéma, az „ábrázoló beszéd” (a szerző) nyelvét prezentáló diszkurzív rend, de ez – mint látni fogjuk – nemcsak tárgyá teszi a sematizálódott megnyilatkozásmódot, hanem inkább újralétesíti a szociolektusban elhasznált nyelvvi tényeket, a nyelv ontológiai regenerációját hajtja végre. A *személyes történet* ezért nem lehet a szüzsé alkotórésze. Szüzsé és történet (cselekvés) megkülönböztetését a következő megfontolás indokolja: a szüzsé a szöveg valóságából kiemelt történetképző eszközök rendszere, a személyes szövegtípustól elvont és a kanonizálás céljából megismételt – tehát szerkezeté alakított – sémája.

A mélabús elbeszélés is egy ilyen modális sémát jelenít meg Jevgenyij megnyilatkozásában, műfaja kanonikusnak számított *A rézlovas* megszületése idején, gyökere a (művelt olvasóközönség körében uralkodó) szentimentális prózában keresendő.²⁰ Erre utal a poéma második részének kezdetén a „Karamzin tolla”

¹⁹ A cselekvés történetét és reális kontextusait kiszorító műfaji cselekvésséma esetenként oly erős lehet, hogy nemcsak a hős szerepét predesztinálja a cselekményben, hanem a befogadói magatartást is. Ez végtelen esetekben akár a befogadói attitűd felszámolását is eredményezheti, amennyiben a szöveg megértés és az önmegértés közötti distanciát is képes felszámolni. Ilyen például az öngyilkosságok számának látványos növekedése a *Werther* hatására. Amennyiben az olvasat nem saját szöveg létrehozásának eredményeként fogalmazódik meg, amennyiben tehát az idegen műfaj nem reflektálódik saját műfajlétesítő igény megfogalmazásával, a kánon nemcsak a megnyilatkozást, hanem a cselekvést is közvetlenül képes befolyásolni. Ebben az esetben a műfaj redukált képzele intencióként fogja szabályozni a befogadó személyes (nek vélt) értelemképzését.

²⁰ Az európai folyamatoktól eltérően a szentimentalista kánon az orosz irodalomban nem kerül leváltásra, szimbiózisban áll mind a romantikus, mind a realista próza innovációival.

kifejezés, amely azt hivatott rögzíteni, hogy Puskin történészként is neves elődje történeti művében még rögzítette a hős családi nevét és nemesi származását is. „Jól cseng” a név, bár hordozóját a világ rég elfeledte. Ezzel szemben az „én tollam” tulajdonosa, tudniillik az *Anyegin* szerzőjeként megszólaló elbeszélő, a *Jevgenyij* név jelentőjét hozza szóba (a hős családnevére a poéma szövege szerint nincs is szükség), ráadásul kizárólag a név hangzáseffektusára fordítva a figyelmet. A névhez a versben csak hangzásrend tartozik, (előzetesen ismert) történet azonban – sem a történelemben nyúló nemesi, sem a szociális világban gyökerező biográfiai – nem. Ezt módszertanilag úgy értelmezhetjük, hogy a hangzásrend jelentését nem utalása, hanem anyagának, zengésének versnyelvi funkciója szerint azonosíthatja az olvasó, aszerint, hogy a név a szerző „tollával” áll „baráti” – azaz, rímelő – viszonyban (a *toll* jelentésű orosz „перо” és a *baráti* jelentésű „дружно” szava, illetve a hős nevére utaló „оно” sorvégi helyzete okán).

A történet keletkezését szignalizáló első nyom a Jevgenyij név rímhelyzete (*Евгений/размышлений*),²¹ amely révén mindjárt kettős transzformáció valósul meg. Egyrészt a nevet egyfajta gondolkodásmóddal köti össze, amivel megkülönbözteti a két „gondolatot”: Péter egykori elgondolását („дума на челе”: *elgondolás a homlokán*) és Jevgenyij most kibontakozó, a cselekvés világában keletkező gondolati aktusát („размышление”: *elmélkedés*). Másrészt a cselekvő hős nevét párhuzamba állítja a vele egy időben színre lépő folyó nevével, amelynek első három betűje a két szó egybecsengő hangjait ismétli fordított sorrendben (*Нева : Евгений*). A folyó neve és a szereplő neve között fennálló – a későbbiekben Jevgenyij cselekvésmódját meghatározó – összefüggést, a betűképbe írott kiazmust szemantikailag közös attribútumuk nyelvi jelölője is megerősíti: a Névat „hullámozása” jellemzi, míg Jevgenyijt a *hullám* jelentésű orosz tőből (*вол, вал*) képzett *волнение*, vagyis a háborgó hullámok metaforájával jelölt lelkiállapot, a nyugtalanság, szorongás. A vázolt három összefüggés – a ritmikái és akusztikai kapcsolódás, valamint a karakterjegyek közös szemantikai eredője – stabilizálódik a legnagyobb szegmens, a versszakasz szintjén is, amelyet a versnyelvi megnyilatkozás alapegységének tekinthetünk, olyan alapegységnek, amely a témát nem a szereplői megnyilatkozás, hanem az azt prezentáló szöveg szintjén realizálja. Míg ugyanis a „mélabús elbeszélés” – a szereplői megnyilatkozás témájaként – a hős hazatérésének, nyugtalan gondolatainak, ábrándozó tervezgetésének és békétlen álmának bemutatására szolgál, addig az elbeszélés *versnyelvi szövegének tárgya*, amely az olvasó előtt megjelenik, már nem a hős számára gondot jelentő vihar, hanem a versritmus, az akusztikai és a tropológiai szabályozás eredményeként áll elő. Nevezetesen: a rím és a jelentők által közelített szövegegységeket (a *Jevgenyij/gondolkodás* és a *Jevgenyij/Néva* kapcsolatpárost) a szövegtéma immár a lexéma (jelentéses) szintjére helyezi át.

²¹ Vö.: „Итак, домой пришел Евгений / [...] / В волнение разных размышлений”.

Ennek következtében analógiás viszonyba kerül az az aktus, amelyet a hős, és az, amelyet a folyó hajt végre. Ez a mikropárhuzam egy makropárhuzam szerkezetébe illeszkedik: míg ugyanis Jevgenyij gondolatai és a folyó vize azonos predikátummal rendelkeznek – azaz hullámszerű –, a poéma első sorpárja Péter gondolatai és a Néva hullámai között fennálló szemantikai antitézist jeleníti meg.

A pétervári elbeszélés szövege két szakaszra tagolódik: az első szakaszban a szereplő szóródó gondolati aktusai (*размышления*) álmódosításba (*размечтался*) fordulnak, majd az álmódosításból a felismerésbe, a gondolatok megvilágosodásába (*прояснились мысли*) csapnak át. Az első taktus az árvíz kiöntésével, a folyó túltelítődésével, a második annak visszahúzódásával párhuzamos eseménymenetet, tehát aszimmetrikus szerkezetet alkot. A második regiszterváltás – vagyis a szövegalany új státusát felfedő elmozdulás – ez utóbbi eseménymenethez kapcsolódik, ami a történetmondás kulminációs pontján következik be, amikor visszatér Péter témája, ám most már az elbeszélő látóköréből a személytörténet hőséne látókörébe kerülve. Ez a regiszter már nem új műfaji modalitást, hanem mind a hős, mind a narrátor átalakult beszédét szólaltatja meg egy, az irodalmi konvenciókban ismeretlen módon.

A hős szava egy rövid kifejezésben, inkább indulatszóban összegződik – „Ужо Тебе!” („Megállj!”); az elbeszélő pedig e redukált preverbális megnyilvánulás szemantikai értelmezésére, a helyette való beszédre, illetve a töredékes megnyilatkozás lehetséges kifejtéseire irányul. Az indulatközlemény a maga homályos lexikai egységével („Ужо”), valamint rettegetést (?), fenyegetést (?) vagy elszörnyedést (?) sejtető tónusával, „sziszegésével”²² egyáltalán nem arra szolgál, hogy kifejezzen valamilyen gondolatot, hanem sokkal inkább arra, hogy a fölsejlt értelempotenciál kifejezésére alkalmas nyelv hiányát jelölje meg. Az elbeszélő jelzi egy ilyen potenciális gondolat minőségét, de nem fejti ki tartalmát: „Csak hallgatott, / Mint szörnyű gondok martaléka”. A „szörnyű” szóban megismétli a hős szavának fonikus indexét: „Ужасных дум / Безмолвно полон, он скитался”. Az eszmélés aktusát bevezető gondolat jelzője: „szörnyű” – egyrészt az elbeszélő idő karakterjegyét idézi a narrátor bevezető szavaiból („Была ужасная пора”: „Szörnyű idő emléke kel”) másrészt Péterre utal, az általa képviselt gondolat mibenlétére kérdezve: „Mily rémes most a ködben ő!, / Fejében mily kopok remény gyúl!” („Ужасен он в окрестной мгле! / Какая дума на челе?”) Ám a kérdő modalitás a szobor értelmezésére vonatkozik, a szobor közvetítésével képviselt gondolatot faggatja. Kérdésünk ezért az lehet: mi módon reprezentálja ezeket az áttételeket a poéma szövege.

A péteri téma – láthattuk – kettős szimbolikus közvetítésen keresztül jut el az olvasóhoz: mint a Városban megvalósult elképzelés és mint a Szoborban megva-

²² A találó magyar fordítás szerint; az „уж” ugyanis *siklót* jelent, jóllehet a két szó nincs etimológiai kapcsolatban. A hangalaki és a modális index ennek következtében kapcsolatot teremt Jevgenyij és a lovas által eltaposott kígyó között.

lósult eszme. A Város Péter alkotásaként, a Szobor az alkotóról szóló alkotásaként perfektuálódik. Míg a poéma bevezetőjében kifejtett péteri monológ a cár szándékainak ad formát, a narráció jelen idejében a történelmi figura a lovas szobor egyik – esztétikailag megformált – emberi alakjaként áll előttünk. Következésképpen nem maga a történelmi személy, hanem plasztikai alakmása válhat cselekményformáló tényezővé a poémában. A cár figurája ezért a szobor részeként – a lovas, a ló, a kígyó és a sziklatalapzat viszonyrendszerében – értelmezhető. Jevgenyij öneszmélése akkor teljesedik ki, amikor felismeri e négy tényező tevékeny részvételét saját történetének alakulásában. Ezt jeleníti meg a hős víziójaként az elbeszélés. Az a tény, hogy a Szobor történetformáló tényező, eszmélésfolyamatot kiváltó motívum a narrációban, ez a tény azt jelenti, hogy bármiféle személyes eszméléstörténet csakis e tényezők hatásstruktúrájának megvilágításával képzelhető el. Másként, általánosabban fogalmazva, a nagybetűs Történelem értelmét csak a személyes történet alakítása során lehet felismerni, amikor a nagy narratívák válsága bekövetkezik, és a szereplő saját perszonális történetét kezdi fölépíteni. Azzal a történetiséggel van tehát dolgunk, amely a megvilágosodás aktusaként jelenik meg a szereplő előtt, s amely a frónészis, az *öneszmélés temporalitásában* ölt testet. E szubjektív történet tanúsítja, hogyan tesz szert maga az író – költői szövegében – Oroszország történelmi értelmezésének nyelvére, amely a „költői bölcsesség” szférájában az önmegértés szimbolikus készleténeként jelenik meg.

A szereplő történetének fordulópontját, a fölismerés aktusát úgy közelíthetjük meg, ha feltárjuk, mi módon teszi belsővé a szereplő szemlélete azt a külső párhuzamot, amely lelkiállapota és a nyugtalan folyó között elsődlegesen a versnyelvi rendben már megteremtődött. Másként fogalmazva úgy, hogy explikáljuk azt az eseményt, amelynek során a versnyelvi szövegtéma a szereplő megnyilatkozásának témájává alakul át. Vagyis megszületik a perszonális diszkurzus szubjektív szövege. Ezt az elméleti megközelítést kell most próbára tenni.

Az eszmélést hozó fordulatot azzal írhatjuk le, ha kifejtjük, hogy miként jut-tatja nyelvhez Jevgenyij a kiáradt folyó dübörgését, s ezáltal miként teremt magának nyelvet, kompenzálva egyúttal nyelvhiányos állapotát, egyelőre még preverbális gondolati telítettségét. Péter gondolati telítettsége, alkotói szándékról tanúskodó értelemvilága független volt a folyótól, a Jevgenyijé viszont teljesen a folyó megszemélyesítései által elindított metaforikus folyamat inkarnációja. Pontosítva mondandónkat, azt állíthatjuk, hogy a telítődés megismétlése a második, az ellentörténetben Péter gondolati teljesítményének deficitjére utal. Hogy az a poéma felől értelmezve nem teljes, akkor tárul föl, ha Péter monológját az eszméléstörténet felől újraolvassuk. A cselekmény pontosan ezért áll két egységből: a kultúrateremtő alkotás történetéből (Péter) és ennek egzisztenciális megértésé-ként – s egyben reinterpretációjaként – az öneszmélés történetéből (Jevgenyij).

A hullám és a gondolat kölcsönhatását biztosító metaforikus műveleteket teljesíti ki e történet szövege: amint a hullámok hordozójukat, a folyót – a rész az

egészt – visszafordulásra készítetik, s ahogy ezek feltöltik a Néva gránitmedrét, úgy tölti fel a szereplő beszédsémáját egy másként fogalmazott, diffúznak tetsző megnyilatkozás hangzásrendje. A hős a folyó dübörgő hullámverését hallja: „Fülében ott dörgött a Néva”, majd az eszmélést kiváltó megisméltetés kerül sorra: „Dühödt hullámverés kísérte! / Felismerte a köveket”, végül a folyó a látomás hangzásindikátoraként tér vissza a záró epizódban: „Mindegyre hallja a mögötte / Dübörgő hangos vágatást”. Az első előfordulás a párhuzam megteremtését szolgálja, a második a dübörgés megisméltetését a belső hallás, az interiorizáció céljából, a harmadik a hallomás keltette látomás megképzését. Amikor a külső dübörgés belső hallomássá, a zúgás a zúgás szubjektív közleményévé, azaz az artikulálatlan artikulálttá alakul át, ekkor tetten érjük az eszmélés első jelképzési aktusát, amellyel bekövetkezik az ontológiai státusváltásra való alanyi készenlét. A belső hang ugyanis korábbi önkifejezési módjától – szavától és érzékelési eszközeitől – fosztja meg Jevgenyijt: a hős elveszti minden korábbi szubjektumstátusát, sőt minden korábbi életfunkcióját is – az érzékelőét, a gondolkodóét és a cselekvőét egyaránt. Ennek az eredményét a következőképpen adja vissza a vers:

Alig vonszolja életét,
Nem ember és állat se még,
Se ez, se az, se földi pára,
Se síri szellem...

A belső hang, az invokáció keltette látomástörténet (a lóról és lovasáról) nem illik bele a narrátor által értelmezhető valóságba. Neki úgy tűnik: Jevgenyij esze megbomlott. Nem így áll a helyzet az olvasót megszólító szöveg szubjektuma szintjén. A cselekmény hőse – úgymond – megőrül, de a szöveghős nem bír ilyen referenciával, voltaképpen semmiféleivel sem. Amit a versrészlet mond, az annyit jelent, hogy Jevgenyij most semmiféle analógiába nem állítható individualitás hordozója: se ez, se az. Nem hasonló senkihez és semmihez, *megismételhetetlen*.²³ Most elnyeri azt az ontológiai státust, amely kizárja, hogy tet-

²³ Az a tény, hogy nem sorolható már létező logikai kategóriákba, önmagában nem jelenti azt, hogy nem létezik, hogy a semmivel volna azonos. Ennek az a bizonyítéka, hogy a kioltott referencia helyén igen jelentős szövegmennyiség és értelempotenciál sűrűsödik össze. Ez a szituáció voltaképpen a XIX. századi orosz irodalom legproduktívabb problematikájának alapmintája. A megismételhetetlen referencia nem nulla, hanem szinte abszolút jelentéstartomány, amelynek megjelenítésére még nincs nyelve az adott kultúrának, s ezért a létező beszédmódok keretén belül nem predikálható. Azaz, új nevet kell adni a jelenségnek, az pedig szóképzéssel és a lexikai szemantika megújításával jár együtt. Ez a látens jelentéstartomány, ez a történetet *már* irányító, de verbális nyelvvel *még* nem rendelkező erő meg tud mutatkozni a cselekvésben, jellé téve a cselekvést, de nem adja meg magát a leíró beszédrendeknek, merthogy szerepe éppen az, hogy új beszédmód létesítésére szólítson fel.

tei analógiába kerüljenek valamely előzetes történet-, beszéd- és szerepsablonhoz – szociális vagy irodalmi beszédmódhoz – kötődő cselekvésmóddal. Ez nevezhető *metanoia-státusnak*, amely az „olyan, mint” diszpozíciót szünteti meg. Ez a regényre jellemző történetképzés sajátosságát alkotja, s egyebek közt olyan figurákban ölt etalonszerű cselekvésalanyi formát, mint Don Quijote (Cervantesnél), Popriscsin, Akakij Akakijevics (Gogolnál), Csulkaturin (Turgenyevnél), Miskin herceg (Dosztojevszkijnél) stb. Előre sejthető, hogy csupán egy, de radikálisan új hasonlóság létesítése az oka annak, hogy ez a kioltott referencialitás ekkora nyomatékkal fejeződik ki. Nevezetesen: a Névával létesített analógia kibontásának mint a szöveg szemantikai világát előállító versnyelvi műveletnek a ténye.

De nemcsak a cselekvő jut regényhelyzetbe, olyan cselekvéshelyzetbe, amelyből történet képezhető, beszéd azonban nem, amelyben ezért maga a cselekvés „beszél”. A cselekvés izolálódása és emancipálódása (egyfelől a cselekvővel, másfelől a cselekménnyel szemben) következtében ugyanis a helyzet is regényi minőségre tesz szert – sem nem az élet, sem nem a nem-élet virtuális szituációját állítja elő:

Vagy e gonosz káprázatot
Álmodja csak? Vagy az élet
Csak pusztá álom, semmiség?
A Földből így űz gúnyt az Ég?

Az *élet* : *álom* párhuzam beépül az eszmélés történetébe, és a megőrülést tematizáló részek után fordított rendben újra tematizálódik: az álom pszichikus fogalmát átírja az alvásból való felébredés aktusa, amit a hullámok egy év elteltével újra felhangzó morajlása idéz elő, előrevetítve ezzel az emlékezet újralétesülését, más szinten.

A metanoia-státus azonban az emlékezést is új működésmódra készíti. Ezért a megtörténtekekre való emlékezés a történetképzés következő szakaszában blokkolva van. Jevgenyij ugyanis nem empirikus veszteségeit, Parasát és édesanyját, illetve pusztulásuk eseményét – a biográfiai tényé vált emlékeit – idézi fel. Az ismétlés nem visszaemlékezést realizál a memorizálás vagy felidézés értelmében, hanem áthelyezést. Valójában a hős új típusú emlékezőmód létesítésére kényszerül. Nem arról van szó, hogy újra átéli azt, ami megtörtént vele, kontinuitást teremtve múlt és jelen között (ez a memória kierkegaard-i modellje volna), hanem az emlékezés készítésére szolgáló eszközöket hozza létre, hogy ezek felhasználásával majd újralétesítse a múltat, s újraalkotva annak kontextusait, egyúttal más szintre emelje saját gondolkodásának tárgyát. Nevezetesen: a személyes eseményt, a saját élete alanyává válásának a történetét a történelem reális „pétervári” közegeként értelmezze. Ő nemcsak része Szentpétervár lakosságának, egy „kisember” a sok közül, ő maga is „egy kis Szentpétervár”. Ezzel

magyarázható a város és a szereplő *tertium comparationis*ként működő közös ház-metaforáinak készlete. Ennek a rekonstruált emlékezésmódnak köszönhetően jut Jevgenyij arra a felismerésre, hogy nemcsak ő áll benne a történelemben, hanem a történelem is az ő – feldúlt és lerombolt – „házán” és „ablakán” (a privát történelem szimbólumai Puskin műveiben) keresztül tesz szert aktualitásra, vagyis hogy az életében bekövetkezett esemény nem természeti katasztrófa vagy sors következménye. Ebben az emlékezésmódban már a poéma szerzői témakörét látjuk viszont. Eltűnik tehát az elbeszélő szó (a szereplő szava) és az elbeszélő szó témájának különbsége. A különbség immár csupán a versnyelvi szemantika szintjén, az írott diszkurzíva és az olvasás szubjektumának kapcsolatában érhető tetten.

Ezzel maga a történelem értelmezése is új szintre helyeződik Puskinnál: az nem az öröklött környezet hatásmechanizmusa többé, amely a szentimentalizmus naturalizmusával szemben a civilizációt képviseli a Puskit megelőző kánonban. Következésképpen már nem is természetátalakító erő, ahogyan azt a felvilágosodás eszméit képviselő Nagy Péter fogta fel. A poéma (akárcsak a költő történelmi tárgyú kutatásai és esszéi) arról tanúskodik, hogy a történelem „rendeltetését” Puskin az *emberi cselekvés személyes megformálására alkalmas eszközrendek kimunkálásának történeteként* fogta fel, beleértve ebbe saját költészetét és magát a tárgyalt poémát is. Ennek tükrében a Város kétféleképp fogható fel: egyrészt mint Péter, a felvilágosodás reformpolitikusanak természetátalakító – civilizatorikus – alkotása, másrészt mint Jevgenyij szavának, az önformáló megvilágosodás, s a benne megtörténő önmegértés szubjektuma beszédmódjának megszületése.

A fentiek értelmében Puskin az elbeszélő cselekvést tehát olyan aktusként fogja fel, amely a tettet saját jelévé alakítja át, a tett diszpozíciójából képezve meg a jelölés eszközeit: a perszonális elbeszélést vagy modalitást. Jelen esetben Jevgenyij vízióját, imaginárius Péter- és Néva-képét érthetjük alatta. Jevgenyij felismerését a Szobor részegységei alapján képzett szimbólumokból alakítja ki, azok térbeli, eredeti rendjének dekonstruálása nyomán, majd újrendezésükkel, tehát a szoborban reprezentált rendszer – a plasztika nyelve – átalakításával valósítja meg. Ezt a szubjektív szoborképet jeleníti meg vízióként az elbeszélés verbális reprezentációja. Ez a vízió nem más, mint a szobor dekonstruált elemeiből képzett privát szimbólumok új – személyes rendet alkotó – és eszméléstörténetet megjelenítő narratívája. Ennek során Jevgenyij – ábrándszövegével el-lentétben – nem békés házi idillre, hanem a világ megértését szolgáló nyelvre tesz szert, amely a szoborban rögzített Péter-kép saját képpé való alakítása során konstituálódik. Ám ehhez a *cselekvés saját világát* – privát szimbólumait – kell megteremtenie.

A szimbólumok átírása: ló és lovasa

Vizsgáljuk meg azt az új szemantikai tartományt, vagy legalábbis annak az itt kifejtendő interpretációban aktuális részét, amely a pasztika szimbólumnyelvének verses elbeszélői átírása nyomán tárul fel a szövegben. Olvasás közben vegyük figyelembe azt, hogy míg a szereplő látja a szobrot, az elbeszélő leírja azt, és pedig e szubjektív nézőpont kifejeződéseinek megfelelően, hol a szem valóságos látomásaként, hol meg a képzelet aktusaként, vízió formájában. S mindehhez járul a versbeszéd jelentéstartomány, ami a poéma alanyának perspektíváját teszi megközelíthetővé, s azt a diszkurzív cselekvésmódot is, amely a szereplők világát a szöveg világába, az olvasható realitásba helyezi át.

A *Bevezető* narrátori megnyilatkozásának első két sora nemcsak tematikus párhuzamot állít fel Péter gondolata és a hullámok között („A hullámoktól ostromolt / Sík parton állt, s nagy terve volt”), hanem a versnyelvi rendet demonstráló első diszkurzív aktust is megteremti. A szöveg epigenezise (azaz saját keletkezését bemutató eljárásai) mutatkozik itt meg a *paradoxont alkotó metaforák konfliktusa* révén. Péter alkotásának helyszíne az üres tengeri térség. Az úr kitöltése a város megalapításával történik meg. Még mielőtt hozzálátna a városépítéshez, Péter már az alanyi telítettség – a cselekvés szubjektumára, a termékeny pillanatra jellemző – állapotában van, amit Puskin az elmélkedő elmélyülés XVIII. századi műfaji indexével, a *дыма* terminussal jelez. A *дыма* az elbeszélésben azonban egy ismeretlen gondolat műfaji neveként jelenik meg, amit a szobor lovasának homlokán fedez fel majd Jevgenyij. A *дыма* szó átvitele a verbális megnyilatkozásról, Péter monológjáról a Szobor pasztikai egységére az olvashatóból az olvashatatlan státusába helyezi a gondolatot: Péter szándéka ki nem fejezhető titkot képez immár (tudniillik Jevgenyij története, a személyes elbeszélés nézőpontjából vizsgálva), amelyet a homlok mögé rejtett el a szobrász; ennek értelmi tartománya nem azonos a kifejezésére szolgáló beszédmód jelentéstartományával. Azaz állandó újraértelmezésre szólít fel. A Péter megnyilatkozásában kifejtett gondolatok közismert eszmék, amelyek a városalapítás tervét és okait reprezentálják, nagyszabású felvilágosítói elképzelést. A péteri tett – alkotása eredményével – azonban túlmutat ezen a terven: Szentpétervár megjelenése a történelem színpadán a róla szóló eljövendő szöveguniverzum letéteményese, s mint ilyen, e történetnek része is, meg reprezentációja, kultúrája is egyben.

A péteri gondolat a város keletkezéséről, a puskin a város történetéről szól. Ebben már nem maga a városalapítás képez történetet, hanem a megalkotott dolog szubjektumként való viselkedésének az értelmezése. Itt nem az a kérdés, hogyan jött létre egy kulturális objektum, mit csinált Péter, hanem az, hogy *mit csinál a város*, hogyan vesz részt az emberi cselekvés kontextusának átalakításában. Egyebek között Puskin életének és művének szituálásában. A történész

kérdését – „hogyan volt?” – a költő kérdése váltja fel, a történetit az ontológiai kérdezmód: „mi lett?”.

Az alkotásnak, Péter alkotásának cselekvésmódot létesítő szerepe és történelmi funkciója most – Puskin poémájában – kerül először a költői nyelv hatósugarába. A kérdés az: miféle cselekvésmód kultiválását alapozta meg a város mint kulturális valóság?

На берегу пустынных волн	A hullámoktól ostromolt
Стоял он дум великих полн,	Sík parton állt, s nagy terve volt,
И вдаль глядел. Перед ним широко	Amint a láthatárt vigyázta.
Река неслася; бедный чёлн	Magányos csónakot sodort
По ней стремился одиноко	A nagy folyó tajtékos árja.

A téma ilyen feladása mitologikus szemantikát is aktivizál, miszerint a teremtés dolgokkal való betöltés, kozmogonikus térképzés. A telítettség, amely Péter belső beszédére („полн”) vonatkozik, azonban *hiányos*,²⁴ tekintettel arra, hogy a Néva hullámainak ismérve („пустынных”: *puszta*) rá is átvetődik a versnyelv szintjén, ahol jelölése megkettőződött: a rím párhuzamba állítja a hős mentális állapotát a folyó hullámaival: *волн/полн*. Most a hős szavaira ráépített fölöttes szövegben megjelent a költői beszédmód jele, a rím által létrehozott kettős szemantika, Péter nem-költői – politikai – beszédmódjának költői reflexiója: a rím által összekapcsolt szavak ugyanis az üresség és a telítettség jelentéssel bírnak. A tenger hullámai hordozzák a telítetlenség, a hiány tulajdonságát, Péter pedig a gondolati telítettség verbális jelével van felruházva. A „telített” gondolatiság így az ellentétével, a „puszta” jegyeit viselő hullámokkal lép kapcsolatba, vagyis a versnyelv szemantikája megjelöli a teremtőaktusban a hiánystruktúrát, ami a kétféle műfaj, a *дыма* és a poéma értelemképző lehetőségeinek eltéréseiből fakad, s a politikai és költői beszédmód divergenciájának indexe is egyben. A rímkapcsolat stabilizálja a kezdeti relációt – a hullám és az ember kapcsolatát –, majd a stabilizált párhuzamban rögzített szemantikai lehetőségek határait (üres/teli), azaz a két verssor egysége révén létrehozott paradox szemantikát kiterjeszti a szöveg egészére. Ez a diszkurzív aktus egy harmadik meg-

²⁴ A *próféta* című vers – mint tapasztalhattuk – hasonló megvilágításba helyezi a szöveg epigenezisének kérdését. Míg a beszélő én körül a versnyelvi szövegben olyanfajta referenciális világ épül fel, amely a témát a pusztával, az ürességgel párhuzamba állított Én, az Én mint hulla révén metaforizálja, aközben a beszélő alteregója, a Szeráf körül a szavak bibliai, folklorisztikus, mitológiai szemantikával bővült jelentésvilága épül fel, és jelentéssel telíti a narráció szintjén kiürített külső és belső tér – a puszta és a hulla – leírására használt szavakat. Az elmondott történés szintjén a kiürülés, az elmondást manifesztáló nyelvi történésben a szemantikai innováció megy végbe, s ez képez tényleges költői eseményt – az új értelemalakzat megmutatása, szövegiesülése, mert a vers megszületésének történetét, vagyis az imént említett jelenséget, a szöveg epigenezisét tárja az olvasó elé.

ismétlés során aktualizálódik: a rímmel elindított ambivalens versnyelvi szemantika materializálódik, s ezzel új témát vezet be – Jevgenyijét. Éspedig jóval azelőtt (történeti utalása szerint száz évvel előbb), hogy maga Jevgenyij a cselekvés világában megjelenne. Az ismétlésrend áthelyezi a rím jelölte szemantikai kezdeményezést a történetképzés szintjére, azaz újratematizálja a kiinduló témát. Ennek értelmezését adva azt mondhatjuk: Jevgenyij története során nem árvízi katasztrófát szenved el (ez adódna a fabuláris olvasatból), hanem Péter témájára tesz szert. A péteri gondolat és megvalósulása az ő személyes életének kérdésévé válik.

Épp ezért nemcsak Pétert, hanem Jevgenyijt is a *дума* formálta gondolatok képviselik az elbeszélésben. Az ő gondolatai azonban nem állnak össze egy nagy elgondolássá, történelmi cselekvést mozgósító tervvé. Itt nem egy kész gondolat teljességével, hanem a keletkező gondolat természetrajzával van dolgunk. Másként szólva, ez esetben a gondolat *története* a tárgy, nem a megvalósítása valamely produktumban, eszmében. Ami az eszméléstörténetből a hős szavaival közölhető, az a történetét megelőző mentális állapotát jeleníti meg, valamint a narrátor distanciáját mind a megnyilatkozás, mind annak irodalmi kánonból származó kódjával szemben. Ha a Péter városalapító terveinek szentelt bevezető részt a tervező gondolkodás témájaként azonosítjuk, Jevgenyij gondolatainak megjelenítése ennek átalakítását követeli majd meg. Az üresség és a telítettség (egyelőre látens, tematikusan kibontatlan, de szemantikailag már működő) paradoxonát a Jevgenyij eszméléstörténetét létrehozó cselekvéssor szemantikája teszi érthetővé. Ezt az előbbi párhuzamnak egy harmadik taggal való kiegészülése alapozza meg. A hangzásidom a *csónakot* emeli be harmadik tagként a szerkezetbe (волн/полн/челн), amelynek „szegény” jelzője a rövidesen felbukkanó Jevgenyij állandó karakterjegye is lesz. Nemcsak a folyó, a csónak is az ő attribútuma, cselekvése diszpozícióját megjelenítő egysége, a cselekvés „saját világának” fontos eleme. A csónak számára a háborgó Néván való átkelés és a hullámokkal folytatott végzetes küzdelem eszköze. Az átkelés tárgyi értelemben a szigetre, a házával ellentétes térbe helyezi át a hőst, ami ontológiai státusváltásra utal a narrációban.

A sziget ugyanis az utópia toposza, esetünkben a hős vágyálmainak – a várossal szemben elképzelt – világa, majd az álmok romhalmazának, a káosznak a helyszíne, amelyet Puskin az idilltörténetek kellékeivel jelenít meg: kis sziget, tengerből bárkával, házikó, előtte fűz – a nem természetes halál áldozatává lett szüzek mitológiai alakjainak, a bosszúálló sellőknek, *ruszalkáknak* állandó tartózkodási helye.²⁵ Menyasszonya, Parasa neve származástaniilag *Paraszkeva*

²⁵ Az öngyilkosság helyének attribútuma a fűzfaág Ophelia esetében is. A vízbefúlt szűz a habléány, a szirén, a sellő, az undina vagy a ruszalka alakjában fordul elő a népköltészetben. Ehhez a forráshoz folyamodik Shakespeare is: „Egy fűzfa hajlik a patak fölé, / Mely szürke lombját visszatükrözi. / Ahhoz vivé ő eszelős fűzérít [...] / Ott egy behajló ágra koszorúját / Függesztené,

(görögül: *péntek*) – a keleti szláv kulturális hagyomány mitológiai Péntekasszonya, akinek fonással, szövessel összefüggő attribútumai a sors és a végzet megszemélyesítéséről tanúskodnak. Ez a szerepkör a pénteki munka tilalmát megszegőkkel szemben érvényesül, mivel Paraszkeva a tabut felügyelő figura. Elsősorban a látás képességétől fosztja meg a tilalmat megszegő szereplőt. Ez bizonyos módosulásokkal érvényesül Jevgenyij ködibe boruló szemének leírásakor, és illúzióinak elvesztését hivatott jelezni. Mivel Paraszkeva a házasság és a szülés védőszentje is, a fölvázolt egybeesések Paraszával (a név becézett formájával fölrüházott hőssel) további megerősítést kapnak. Az áradás a ház, a házasság és a születek értékeit megtestesítő világ lehetőségét számolja fel.

Jevgenyij – álmainak összeomlását tapasztalva – esztét veszt el, azaz gondolkodása megválk a fent felsorolt szimbólumoktól, de az elbeszélés ezt a helyzetet, mint láttuk, arra használja, hogy fölfokozza az érzékszervek – egy új típusú hallás és látás – szerepét, amit a váratlan metaforikus kapcsolat szemantikájának hatása, egy új világszemlélet idéz elő. A személyes tragédia funkciója ezért az lesz, hogy kiváltsa az eszméléstörténetet. De minthogy az átkelést nem a pusztulás, hanem a felismerés követi, a csónak a homály világából az utópia világába, majd onnan vissza a városba, a megvilágosodás terébe helyezi át a hőst. A hullámokkal feltöltött folyó ennek az eszmélési aktusnak a metaforája lesz, a gondolat műfajilag kanonizált képződménye, Az ábrándot (мечта) megformáló *дума* helyett itt egy harmadik gondolatforma, a megfontoló gondolkodás és az általa megszült gondolat (мысль) – a szubjektumképződés költői kifejeződése kerül sorra: ebben az eseményben nem a gondolkodó a tevékeny, hanem a gondolat, amely megnyilvánul, megvilágosodik. Ami az epopeiában megjelenik, az már nem fejezhető ki a *дума* mint megnyilatkozást szervező műfaj révén. A vizionált kép – egyfajta „látható értelem” – szimbólumokban ölt testet, amikor a költői elbeszélésben közlésre kerül. Ez a fordítás egyben a város szimbólumainak verbális átírását, azaz újrametaforizálását követeli meg.

A metaforizáció által megalapozott szemantikai újítás – tehát a költői beszédmódra alapozott jelentésképzés – ott tematizálódik, vagyis ott kerül át a történetbe, ahol megfordul a kiinduló helyzet, ahol a víz eléri a telítettség fázisát, amit a mederben fölfelé nyomuló tengerár hullámai jelenítenek meg, ellenkező irányba kényszerítve a Néva természetes folyását. A diszkurzus – a hullámok és a gondolatok között fennálló kapcsolatot újabb fokra emelve – a folyó megszemélyesítéseinek sorát nyitja meg. A metaforikus kapcsolat úgy alakul át, ahogy a hullámok jelölésrendjének transzformációja azt előírja. A kiáradt folyó hullámaint előbb a várost kifosztó és pusztítása nyomaiban gyönyörködő rablóbandához hasonlítja a szöveg, majd a megvadult lóval társítja, amely a városra veti magát.

s amint kapaszkodik, / Egy gonosz ág letört; s ő maga is / Gyom-ékszerével a siró folyamba / Zuhant alá” (Arany János fordítása).

A hullám jelentésének kiterjesztése a városra támadó megvadult állat képére egy szövegközi párhuzamot valósít meg: a város Tritonként bukkan föl a víz alatti szférából.²⁶ Triton Poszeidón fia, akvatikus zoomorf figura, amely a delfin mellett leggyakrabban a ló alakját magára öltve üldözi Poszeidón akaratából annak ellenfeleit, gyakorta Poszeidón vetélytársait számos ágyasának védelmében, vagy éppen magukat a hölgyeket a megszerzésük és elrablásuk végett. Tekintettel arra, hogy Triton – a tenger alatti városbirodalom ura – egyes mitikus történetek szerint a görög polisz megalapítója volt, nem csodálkozhatunk, hogy a hasonlat részeként Puskin Pétervárt Petropolisz névre kereszteli („И всплыл Петрополь, как тритон”), amit a magyar fordítás nem tudott visszaadni.²⁷

A hullám zoomorf változata – a hullám mint ló – formulává sematizált metaforikus kifejezés, azaz szimbólum. De a versnyelvi manifesztációban nem utaltja (az állat), hanem a neve dinamizálódik. Jelen esetben egy másik szimbólummal, a tűzzel kapcsolatot létesítő rím hatására – *огонь/конь* (tűz/ló) – miközben a medréből kilépett, „túltelítettségével” jellemzett, de immár visszavonuló víz kapja meg először a „tüzes” attribútumokat, egyúttal Jevgenyij visszaterését reprezentáló metaforát képezve. A szereplő árvíz utáni mentális állapotát reprezentálva a Néva előbb hippokamposzá, majd tüzes paripává változik át:

De még győzelmét ünnepelve
Úgy forr a Néva, mintha benne
Tüzes zsarátnok izzana,
Tajtézkik, fullad még a láztól,
Mint ló, amely véres csatából
Magában vágatott haza.

Az a szemantika, amely harmadik egységként (hullám → ló → tűz) itt felsejlik, természetesen nyelvi képződmény, de nem közelíthető meg nyelvészeti eszközök alkalmazásával. Ez a se nem víz, se nem tűz, vagy még inkább: víz is, tűz is, ló is, áradat is – olyan összetett szemantikai képződmény, amely már nem értelmezhető valamely előre megadott, a szöveg előtt is létező logikai vagy szemantikai rendszeren belül. Nyilvánvalóan azért nem, mert *jelentés kezdeménye-*

²⁶ A vízből fölmerülő ló másodlagos mitikus képződmény földi előzményéhez képest. Miközben természete megváltozik – a földi burkot levetvén vízben ölt testet – megőrzi funkcióját, marad a hős „segítője” (Propp terminológiája) az átkelés során a saját világból a másik, a csodás cselekedeteket és varázsszerek használatát megengedő világba. Vö.: Пропп, В. Я.: i. m. 1986. 166–190.

²⁷ A görög mitológiával fennálló kapcsolatok részletes kifejtését, valamint a történeti és fikciós elbeszélés egymáshoz való viszonyának elméleti és történelembölcseleti tárgyalását lásd: Kovács, Árpád: «Петра творенье» и поэтический акт Пушкина. Нарратив исторический и литературный. In: *Pietroburgo, capitale della cultura russa. Петербург – столица русской культуры*. T. 2. Salerno, Università di Salerno, 2004. 23–51.

zésére, a jelentés megnyitására, nem pedig kifejezésére, közlésére, rögzítésére kerül itt sor, mint egyébként minden más költői beszédmód diszkurzív rendjében.²⁸

Mire utal hát a „tüzes paripa” Puskin poémájában?

A folyó és Jevgenyij, valamint a továbbiakban a folyó, a ló és a tűz metaforikus kapcsolatának értelmezéseként az ezt követő metanoia belsővé teszi a fenti jelentéstranszformációt. Jevgenyij visszatérése a szigetről a városba egyben interiorizációs aktus is. Meglátván Péter (Falconet alkotta) szobrát, a *Rézlovast* (*Медный всадник*), a megült és megfélemezett, fölágaskodásra készített lovat (saját helyzetének kivételéseként) ő ruházza fel a tűz attribútumával: „S hogy ég a tűz a ló szemén!” A bronzló szemében tűz munkál, a lovas homlokán a „nagy gondolat” ismétlődik meg, de most már „tüzes” közegben. A réz a fej (tudniillik a szoboralak fejrésze) ismérve, jelzője: „Magasba tartva rézfejét”. A víz *alatti város* → *Triton* → *hullám-ló* → *tüzes paripa* sorba rendezett transzformációt, s az annak segítségével végrehajtott gondolatrepresentációt, az átalakulást a metaforikus kifejezések jelentésképző rendjéből a téma rendjébe való áthelyezésnek kell követnie.

A plasztikai modellben a hullám fölemeli a lovat és lovasát az ég felé. A lovast mintegy magával ragadja a nagy dinamikával rendelkező, hullámot imitáló szikla és az annak formáját utánzó ló mozgása. A lovas inkább visszatartja, me-reven ülve fékezi, sarkantyúzza, egyenesen maga elé néz, és a víz fölé kinyújtott karjával csillapítja, uralni próbálja az eseményt, a hullám kitörését utánzó ló száguldásra kész lendületét. A vízből fölbukkanó és az ég felé ágaskodó ló egy rejtett történetre utal, amelynek csupán a kiinduló helyzete van megformázva, a fölmerülés a vízből és a fölágaskodás, az elrugaskodás mozdulata. A plasztika sugallta történet zárása a narráció új – kérdező – modalitású megnyilatkozásában ölt testet: „Hová repülsz, te büszke mén, / S hol érsz földet?”

A történet folytatása, a földet érés vagy égbe emelkedés vagy valami egyéb kimenetel és a folyamat lezárulása az emlékmű modelljében potenciális marad, azaz jelzésekre hagyatkozik. Semmi kétség: a poéma a szoborral kapcsolatos, már létező szövegek újraértelmezését követeli meg olvasójától. Ahogyan Pétervár

²⁸ Tehát az olyan oppozíciók, mint a Város és a Folyó, a Kő és a Víz, a Kultúra és a Természet, Európa és Oroszország, Nyugat és Kelet, Kereszténység és Pogányság (Merezskovszkij interpretációja és nyomában számos elemzésben követett eljárás) – a szemiotikus kultúrafelfogás szembeállításai, amelyek a duális rendszerek leírására alkalmazott módszertanból származnak, nem a poémaszöveg természetéből. Az irodalmi szöveg ugyanis jelentést kezdeményez, árnyalni vagy teljesen átalakítani akarja azt az örökölt sémát, amelyet a mitológiai iskola kezdeményezése nyomán a tipológiai magyarázat elméletileg modellálni képes. Tipológiai annyiban, amennyiben már a szöveg előtt is ismert jelentések leírására alkalmas megközelítés. Világos azonban, hogy itt a tipológia egyenesen új módszerért kiált, hiszen épp a Puskin individuális alkotásában bevezetett szemantikai innováció leírására alkalmatlan. A szöveg ez esetben a módszer fölülvizsgálatának feladatával állít szembe, s ezt azért is meg kell tennünk, hogy a módszer eszköz maradjon, ne váljék céllá és metafizikává.

nem valamiféle archetipikus mitológiai tér, amelybe bele van vetve a hős, aki elszenvedi e „sötét” tér bosszúját, hanem az eszmélés történetének indukálója, ugyanúgy a lovas szobor is csak a Jevgenyij által átélt eszméléstörténet szövege révén kerül abba a helyzetbe, hogy a puskinai történelemlátás szemantikai indexe lehessen. Szemléletesen példázza ezt, hogy a poémabeli eszméléstörténet egyenesen az orosz történelem értelmezését célzó kérdéssel kötődik össze, tekintettel arra, hogy a ló alakját felhasználó metaforikus folyamatban Puskin egy hasonlat révén Péter városalapító és államformáló tevékenységének szöveges kifejtésére viszi át a ló ismérveit: „Hát nem te tetted azt, hogy árva / Oroszthonunk vas hámba zárva / Már ágaskodni kényszerült?”

Eközben a cselekvés szintjén Jevgenyij ugyanúgy köröz a szobor körül, mint az árvíz idején a folyó, indulatszavai úgy dübörögnek, mint a hullámverés zaja, vagyis – felvéve a folyó ismérveit – cselekvései kettős jelentésre tesznek szert, s ezzel már bejelentkezik az új nyelv is, a szereplő tűz-attribútumokra tesz szert:

Szegény bolondom körbejárta
A bálvány szobrát, úgy vetett
Bomlott, szilaj tekintetet
A félvilág kevély urára.
Mellét szorongás fogta át,
A rácshoz nyomta homlokát,
S mind sűrűbb köd borult szemére;
A szíve lángolt, vére forrt,

Cselekedetei ettől kezdve a szimbolikus predikációt imitálják, nem pedig a valóságot. Ez a státus a cselekmény „szegény” kisemberét a saját történet alakításának alanyává, tehát cselekvései szimbólumokká változtatásának ágensévé avatja. A fabula „kisemberi” szerepkörét kimerítő cselekvő, aki eddig a narratori elbeszélés tárgya volt, ezt követően a története elmondását lehetővé tévő *költői eszközök* (Néva, hullámok, ló, lovas, dübörgés, zengés stb.) észlelésének alanyává alakul át. *Az elbeszélt alak az elbeszélés Puskin által megteremtett eszközrendjére tesz szert.*

A metaforák konfliktusa a cselekmény kompozíciójában is a metanoiát követi: a hullámok visszafordulnak, s ennek mintájára fordul visszájára Jevgenyij gondolatmenete is, ami minden előzetes szimbolikus konstrukció lebontása nyomán vezet el az eszméléstörténet új metaforákon nyugvó megjelenítéséhez. Ezt szorosán kíséri az attribútumok megfordított rendben való visszatérése. Az alkotó telítettségének és a hullámok ürességének jelei helyet cserélnek: a „részfejú ülnök” (vagyis a szoboralak orosz jelölőjének – „всадник”: *aki megüli* – eredeti jelentése szerint felfejtett metafora) feje kiürül (orosz neve szerint „истукан”: *idolum*), a megült ló – a lázadó hullámok zoomorf és Jevgenyij mentális képe – viszont telítődik, éspedig tűzzel. Innen a bronz és zengése, amely a szereplő nevének

akusztikai jele és predikátuma is egyben (jó csengésű név és Anyegint idézi); másfelől ott a réz hangtalansága, sápadtsága mint ellenpólus. A látomás, az imaginárius tér, mint az eszmélés jelrendszere, újrendezi az attribútumok Péterre jellemző kapcsolatát. Benne különválik a rézfejú idolum és a bronzparipa, mely utóbbi most a tűz jegyét hordozza a vízé helyett.²⁹ Míg a pusztító árvíz az ábrándok összeomlásának metaforikus kifejezése, a tüzes paripa, amely – mint Jevgenyij képzelet – mindenütt árnyékként tapadva hozzá a nyomában vágat, a felismerés attribútumának tekinthető.³⁰ A puszkini szöveg metaforikáját alkalmazva úgy is mondhatnánk: a víz jelzőivel jelölt gondolatokat most a tűzre utalók váltják fel. A felismerést a hullám gyökérmetaforájából szétágazó két gondolatmetaforának a konfliktusa, a víz és tűz jelentéstartományának összeütközése reprezentálja: a maga alkotta látomásképtől menekülő Jevgenyij tulajdonképpen a saját maga előtt szimbolikusan reprezentált gondolatkezdemenyezésével, önnön eszmélkedő értelmével szembesül. Puskin az eszmélés idejében így mutatja meg a történelmi időt, ez ugyanúgy formálja a poéma világának és szövegének megszületését, mint Péter alkotása: Jevgenyij életalkotása mutatkozik meg Péter városállam-alkotásában, amelyet Jevgenyij a személyes cselekvés világává avatott.

A puszkini kiazmus

Péter eszméje képviselőjében Pétervár – a cár monológjában kifejtett hasonlata szerint – a párbeszédet modellálja: „ablakként” (amely a világosság bebecsátását jelképezi) Oroszországot egyrészt Házzá – a függetlenség puszkini jelképévé – avatja, másrészt a felvilágosodás terévé, az Európával létesítendő szellemi és anyagi értékek kommunikációjának letéteményesévé. Az állam függetlenségét és önrendelkezését érintő konfliktus (a svéd–orosz háborúra való utalás egyértelmű) külső párbeszédé váló átalakításának szándékát világossá teszi a puszkini megjelenítés. Miként azt is, hogy ez a párbeszéd Nagy Péter megszólalásában az erővel szembeni erő demonstrálásán, az erőegyensúly megteremtésén alapul, mint minden politikai doktrína.

²⁹ Megjegyzem, Roman Jakobson klasszikusnak számító elemzése (A szobor Puskin szimbolikájában. In: JAKOBSON, Roman: *A költészet grammatikája*. Budapest, Gondolat, 1982. 91–141) épp azért hiányos, mert nem konstatálja, hogy a szobor szintjén is megismétlődik a *statikus vs nem statikus* ellentéte, aminek megfelel a *réz* és a *bronz* eltérő szimbolikájának puszkini újítása. Köztudomású: a szobor egésze bronzból van, a kétféle megnevezés a költői nyelv szükségletéből – a paradox szemantika képzésének igényéből – fakad. Egyébként ez a dualizmus okoz zavart az idegen nyelvre való fordításkor is: hol *Bronzlovas*, hol *Rézlovas*. Ismert tény, hogy Puskin rajzai között van egy lovasa nélkül ábrázolt, csonka szoboralak.

³⁰ A ló megfékezése – egy bibliai párhuzam szerint – a nő és egyben a szépség birtokba vételét, a nemzéssel analóg teremtésaktust jelenti (Vö.: *Énekek éneke* 1:9). Ez a szemantikai kapcsolat alkotja Puskin *Кобылица молодая* (1828) című versének gyökérmetaforáját.

Az ablak és a szem kapcsolata ősi képzeteket idéz, a két tárgy orosz nyelvi jelölői közt etimológiai kapcsolat is kimutatható. Ez értelmezhető úgy is, hogy Pétervár metaforikusan az a „nyugati” szemléletmód lehet, amelyen keresztül Moszkva „orosz” önazonosságát keresi. A kultúra belső dialógusosságára utalhat tehát, amelyben az új főváros – az Európára nyitott ablak – az önszemlélet nyugati, felvilágosult nézőpontja, míg Moszkva az orosz hagyomány felől szemlélt nyugati hatások nézőpontja. Röviden, a kettős önszemlélet megteremtését jelezheti a metafora.³¹

A fölépült pompás új főváros („észak Velencéje”) azonban csak szimbolikus értelemben „ablak” Európára, nyelvi jelentése szerint határ: a város orosz neve a körülhatárolt terület jeléből képzett név, a „Петроград” név második tagjának töve a „город” („град”) az „ограждать” (*elhatárol, elkerít, megvéd*) szóból származik. A kifejezés azonban a várost olyan predikátumokkal kapcsolja össze, amelyek tropológiai szerepe több mint szembeötlő: a város „viharos” fenyegetésként jelenik meg a Péternek tulajdonított szavakban: „Innét szegzünk fegyvert a svédre, / Itt város lesz a part felett”. A fenyegetést és a várost jelölő orosz szavak akusztikai rokonságban állnak, miáltal a város és cselekvésmódja között szemantikai párhuzam tételeződik: a város fenyeget (*город грозит*). A „грозить” szó a vihart jelölő „гроза” formából képzett igenév. Amint látható, a diszkurzív versnyelvi szabályozás egy másik jelentést is képez: a kifejtett gondolat jelentőjét kapcsolatba állítja egy kifejtetlen gondolat jelentőjével: a világosság és a sokszintű kommunikáció városát az elpusztulással fenyegetett és a pusztítással fenyegető város modellje egészíti ki, analógiát teremtve az Özönvíz, Atlantisz, Babilon, Kizsi és más protoformákkal. Ez a versnyelvi szabályozás létesítette jelentéskezdeményezés úgy tematizálódik a történet második részében, hogy a város egy belső konfliktus ágenseként lép fel, amely közte és saját cselekvésének attribútuma, a vihar között játszódik le. A város az önnön létét fenyegető cselekvés modellje lesz így – a tett a cselekvő cselekvőképességét veszélyezteti. A szöveg ezzel már a (városalapító) cselekvés belső architektonikáját demonstrálja. Ez annak a versnyelvi műveletnek köszönhető, hogy a „город грозит” kifejezés alliterációs egyezésen alapuló eljárása az állítmány jelentését magára az alanyra vonatkoztatja, majd ezt az új szemantikát – az önmagát fenyegető cselekvést – kiterjeszti az egész szövegsemantikára s az általa modellált eseményre is.

Péter alkotásával a természetet akarta megfékezni, uralma alá hajtani, mikor a víz áztatta, mocsaras helyen várost épített. Az árvíz idején visszájára fordul a helyzet: a természet hajtja uralma alá az emberi alkotást. A város szimbolikus

³¹ A nyugati szövegüniverzumon átszűrt orosz hagyomány és az orosz hagyomány alapján értelmezett nyugati szövegtár kettős kommunikációja olyan határhelyzetbe hozott entitásként definiálja Oroszországot, amely mind a nyugati örökség, mind az orosz örökség magára zárt értelmezési stratégiáit áthelyezheti egy új szövegtévképzési gyakorlatot feltételező rendbe, amely megalotásra vár, s amelynek majd az orosz regény tesz eleget.

megjelenítése magán viseli a város megalkotójának cselekvésjegyeit, a cselekvés pedig a megalkotott dolog tulajdonságait. Az „ablakon” pedig – amelynek a poémában már Jevgenyij házában megjelenített ablaka is, illetve a szereplő azt fürkésző szeme felel meg – nem a fény, hanem a vihar korbácsolta víz árad be:

Eképp ábrándozott [Так думал он]. Szomorkás
Éj volt, s csak azt kívánta ő,
Hogy a vihar ne verje folyvást
Az ablakát, s hogy az eső
Csituljon el...
Végül lezárta
Álmos szemét.

A szem újra visszatér a megjelenítésben, és pedig akkor, amikor a felismerést kell majd végrehajtania, a látomás képét megalkotnia. Ekkor azonban a vihar ismerveivel gazdagodik: *S mind sűrűbb köd borult szemére*. Az új látásmódnak ez a „köd” lesz a közege – a meginduló szobor látomásáé.

Jevgenyij eszmélését, amelyet ez a be- és túláradozó víz indít el, s amelynek során ő is megalkotja a maga személyes értelmezését Péter alkotásának mibenlétéről, futása követi, amivel megismétli a folyó legfontosabb cselekvésjegyét, a *visszafelé haladást* („обратно шла гневна”). A Péter-analógia (az árvíz idején ugyanis Jevgenyij volt a „lovas” helyzetében) megszűnik, s most Jevgenyij úgy képzelet, a Rézlovas állandóan mögötte vágdat. A fordított irányú futásnak megfelel az ész elhagyásának, vagyis az ábránd-gondolat, az eszme dekonstrukciójának folyamata. A saját történet megértését a történelem értelmének faggatásával összekapcsoló gondolati aktus már nem új ideában, hanem eredeti eidoszban, azaz egyénileg felismert ideális alakzatban, „megvilágosodásban” ölt testet, szemben az ábrándozás álomközegének „idegen” szövegtörmelékeivel.

A visszafordítás eljárása – nevezzük meg – a *kiazmus*, amelyet a leírt történetképző szinteken túl a történetmondás nyelvére is kiterjeszt Puskin. S pontosan ott, ahol az álom szertefoszlik, a hullámok martalékkaként megsemmisül, a felismerés pedig megszületik, nos, ekkor a költő megfordítja a mű címéül szolgáló szintagmát: a szövegnyitó *Медный всадник* a szöveg végén átalakul *Всадник Медный* alakzattá. A szereplő új státusára utalva ez utóbbi megnevezés második tagja rímet alkot Jevgenyij megnevezésével: *медный/бедный*. A rézfejre ezáltal átkerül a szegény jelentése, a lovasra pedig az esztelenység jele: *Всадник Медный / безумец бедный*. Így a rézfejű idolum most az *esztelen* és a *szegény* szemáit kapja meg, a fenyegetett Jevgenyij pedig, nevét vesztvén el, annak hangzására tesz szert a nyomában vágdató tüzes bronzparipa patája zengő hangjának befogadása révén. A „zengve vágdató” kifejezésben a jelző megegyezik Jevgenyij nevének jelzőjével: mindkét esetben a „звон” töből képzett szóval van dolgunk, a léleknek tulajdonított hangképzés jelével, amely a harang – és Puskin

költészetében a versnyelv – hangzásvilágát reprezentálja. Ezzel egyúttal megfogalmazódik a válasz a korábban feltett, a történelem értelmére vonatkozó kérdésre: „Hová repülsz, te büszke mén, / S hol érsz földet?”

A kiazmus tehát a két szereplő viszonyát is átírja, s a történelmi személyiség szimbolikus reprezentációjának (a szobornak) minden elemét a történelem értelmét saját megértéstörténetével összekapcsoló szereplő eszmélésének versnyelvi reprezentációjává alakítja át. E reprezentáció szimbólumai révén hajtva végre az önmegértés aktusát, Jevgenyij elnyeri identitását: az irodalom világában megjelenik egy új hőstípus: a „kisember”. Puskin pedig olyan diszkurzív azonosságra tesz szert, amely eldönti szerepét a modern orosz kultúra beszédmódjainak megalapozásában – ez pedig szubjektíve egyben az általa vallott személyes önrendelkezés kritériuma.

A kiazmatikus történet szerkezetekben metaforakonfliktust alkotó szavakat Puskin részben elszakítja lexikai és ismert vagy ismerhető szimbolikus tartalmuktól, másrészt újra feltölti, immár a történetre vonatkozó utalásuk kettős jelentés-vonatkozásaival. Az ekképp kétoldalú jelentéssűrítésen átesett szavakat a történetmondás szövegébe oltja, biztosítva ezzel a nyelv behatolását az elbeszélte cselekvések világába és a cselekvéseket a nyelvi rendszerbe. De az így átalakított cselekedetek immár maguk is rendszert alkotnak, s éppen annak köszönhetően, hogy a költő mindkettőt kiemelte az empirikus világ és a történelmi dokumentumok azonosíthatatlan „tényeinek” halmazából és elsődleges magyarázataik fogalmi és ideológiai hálójából. Ez esetben a történelmi személyiséget bontotta ki a történetírás ideológiai konnotációinak szövevényéből. Az eredmény végül is annak demonstrálása, hogy a köznapok embere a történelem alanya, de – a narratíva jóvoltából – csak annak függvényében, amennyire saját sorsának történetét nemcsak megéli, hanem annak megértésére alkalmas saját nyelvet alakít ki. A saját nyelv személyes értelem képzésére alkalmas beszédmód, amely *a fogalmak irányította cselekvést a fogalmak szemantikai terének kitágítására irányuló cselekvéssel* váltja fel. Ebben az értelemben a poéma nemcsak elbeszélés, hanem diszkurzív megnyilatkozás is.

Az eminens szerző

Értelmezésünknek nem mond ellent Puskin költészetén kívül kifejtett álláspontja Nagy Péter szerepéről és a sajátjáról. Péter lefektette a modern orosz állam alapjait, de nem teremthette meg a működtetéséhez szükséges szubjektív tényezőket, az autonóm, öntevékeny személyiséget. Ő maga sem volt az. És nem is teremthette meg, mert az a kultúra modernizációját feltételezi. A kultúra pedig nem vezethető be reformok és forradalmak útján, az hagyományozódik, s így viszonylag független a társadalmi és politikai mozgásoktól. Amitől függ – és ez pozitív előjelű kölcsönviszony –, ami empirikus feltételét képezi, az a nyelv. Puskin

leszögezi: Péter nem hozta, és nem is hozhatta létre a szóbeliség kultúráját, mert az a nyelv függvényeként részleges egészként ugyanolyan autonómiával bír, mint a puszkini szubjektumfelfogásban a személyes önrendelkezés, ami szerinte az emberi méltóság záloga: „Самостоянье человека / Залог величия его”.³²

Mint tapasztalhattuk, a poéma a cselekvés költészettanaként is olvasható. Ez az olvasat a Gogol és Dosztojevszkij által megalapozott megközelítést folytatva, a „költői bölcsesség” mibenlétét az elbeszélés aktusának és eszközeinek perszonalizációjában éri tetten, az elbeszélést olyan cselekvésként értelmezve, amelyben a beszélő saját nyelvre tesz szert. Ennek feltételeként a nyelvi eszközök behatolnak a cselekvés világába, a cselekedetek pedig a szimbolikus kifejezés eszközeivé alakulnak át, miáltal a cselekvés is saját alanya tesz szert. Ezt a narratogén aktust jeleníti meg a poéma, amely a történelem és a személytörténet egységes narratívában való összekapcsolásával fundamentális, ma is időszerű és távolról sem megoldott történelem-, szubjektum- és elbeszéléseleméleti témákat problematizál. S ezzel a beszédmóddal, amely más művei kapcsán is rekonstruálható volna, szerzői helyzetbe hozta – története során először – az orosz irodalmat. Ebben az értelemben Puskin életműve az eminens szerző parabolája.

Szubjektumelméleti vetületben – láthattuk – Puskinnál az ember cselekvése révén részleges egész – nem szubsztancia, de nem is akcicens. A cselekvés nem eredete és eredménye, oka és célja, szabadsága és célszerűsége, indokoltsága és hasznossága szerint, hanem a kivitelezés művészi foka szerint minősül narratív jelnek. Amennyiben ilyen minőségre tesz szert, *saját kommentárjává* alakul át, és új beszédmód kialakítására készíti hordozóját. Puskin tehát nem a zseni, de nem is a „чернь” (*csőcselék*) egyedét (a cselekvés utilitarista individuumát) tekint mintának. Erről tanúskodik egyebek mellett *A költő és a tömeg* című, 1928-ban írott költeménye (vö.: *Поэт и толпа*); sem ezt, sem a cselekvés diszpozícióján (saját világán) túlterjeszkedő, sem a cselekvés funkcionális lehetőségére korlátozott alanyiságot nem tartja követendő mintának az antropológiai rendeltetés szempontjából. Puskin azt is tudja, hogy minden teremtmény – nemcsak az emberi lény – a maga szerepében, *saját cselekvéséhez való viszonyában* „kicsi” vagy „nagy”. Már előre kizárja a személytelenség két XIX. századi negatív utópiáját – a nietzscheit, ahol az ember több, és a marxit, ahol kevesebb önmagánál. A puszkini szubjektum – a *műgonddal cselekvő ember*. Ami egyébként a cselekvés rendeltetésének is tekinthető, válaszul arra a fundamentális kérdésre: miért az

³² A nemzeti és egyéni kulturális hagyomány (az „ősök tisztelete”) és a személyes identitás egymásrautaltságáról szól a következő idézet: „Szívünk tápláló lángja két / Csodálatos és drága érzés: / Szeretjük ösünk nyughelyét és / Szülői házunk melegét”. A személyes önrendelkezésnek, amely nem a romantika szabadság- és zsenieszményében, hanem az alkotásban teljeseedik ki, a haza és a ház, a hagyomány a két forrása. A vers korábbi változatában a személyiség méltóságát biztosító önrendelkezésnek is ez a két érzés a táptalaja: „Örök akarata jelül / Így hagyta meg Isten maga: / Függelenségünk erre épül, / Méltóságunk záloga”. Fordította: Pór Judit. In: LOTMAN, Jurij: *Alekszandr Szergejevics Puskin*. Budapest, Gondolat, 1987. 267, 268.

a természetes emberi attitűd, hogy cselekszik, és nem az, hogy nem-cselekszik. Nyilvánvalónak látszik, hogy a cselekvés jelle változtatásával az alany öntevékenységét szabályozó eszközre tesz szert – ilyen szimbolikus eszköz a nyelv is meg a költészet is.

Ezért Puskin számára az égi tünemény, a teremtés földi másaként felfogott romantikus szépségeszmény, a transzcendentális világ képviselőjében megjelenő Szépséges Hölgy nem lehet a költészet forrása, hanem csak az emlékezetben felidézett nőalakot kiszorító emlékezőtörténet alakzata válhat témává és egyben az alkotás történetét megjelenítő szövegtézés forrásává. Ennek során az emlékező beszédalany a diszkurzív közvetítések hálóját hozza létre a szubjektumtörténet megjelenítése érdekében.

Szívem kigyúlt, új vágy hevített,
S érted feléledt, kedvesem,
Az istenség, a lelkes ihlet,
A lét, a könny, a szerelem.
(*-*-hoz. Fordította: Franyó Zoltán)

A költő közvetítőként lép fel teremtő és teremtmény között, a részleges teljességet képviseli a végesben: istenség, ihletettség, élet, fájdalom, szerelem *mediátora*. De nemcsak a szerelmi tematika, minden más is akkor nyeri el ontológiai státusát, *poiészisztét*, amikor *a cselekvés leválik a történeletről és önmaga jelévé – közvetítéssé és készletéssé – alakul át*. A természetfestő vers szövege is ezt demonstráló, alig rejtett *ars poetica*: a visszhang nem magát visszhangozza *A visszhang* című költeményben, hanem minden mást, ami rajta kívül van. S akkor is válaszol, ha neki nem válaszolnak: az értetlenség jelenében és a kifürkészhetetlen jövőben is:

Figyeld egek robaját,
Viharok és sziklák jaját,
Pásztorsípot a réten át,
Mind visszavetve...
De választ néked egy sem ad.
Költő, neked se.
(Fordította: Gábor Andor)

A mediátor lírai alany – mint láthattuk – nem reflexív vagy meditatív, hanem autostimulatív funkciót tölt be. A verses beszédmód diszkurzív rendjének alanya számára nem az a kérdés, megértik-e. Számára a kérdés így merül föl: válasz-e az, amit a megértő kifejt vagy cselekszik. Azaz: artikulálódik-e új tapasztalat benne, és ha igen, akkor megszólaltatja-e a megértés nyelvét azon a szín-

ten, amelyen a költő a versnyelv szavait egyfajta intellektuális stimulációs rendszerként a befogadó rendelkezésére bocsátotta. Üres beszéd vagy telített beszéd-e, amely válaszol.³³ A *чернь* – a sötét alaktalan massa – állandósult metaforájával Puskin elsősorban a közérthetőséget, a kánonná vált sablonokra támaszkodó megszólalást követelő kritikusok és olvasók hangos csapatát, a saját nyelvre igényt nem tartó közeget illette. A költőnek kora művelt olvasója (köztük a század legjelentősebb orosz esztétája, Belinszkij) legérettebb műveinek – az *Anyeginnek*, a kistragédiáknak és a harmincas évek prózájának – megszületése idején fordított hátat.

A helyzet azóta megváltozott. Régen tudott, s mára már kissé megkopott meghatározás, hogy Puskin volt a XIX. századi orosz kultúra dominánssá lett beszédmódjainak megalapozója, amennyiben kialakította a modern orosz nyelv ma is érvényes normáit és az irodalmi műfajok többségének alapformáit. Ma már ez a klasszicitás-fogalom is újradefiniálásra szorul. Bizonyos, hogy nem a tökéletessé kell értenünk alatta, hanem a nyelvi kultúra individuális *sajátosságának* megfelelő kifejezési eszközök kimunkálását, egy későn és váratlanul felbukkant kultúra nyelvének kiteljesedését.

A „későn” – történelmi időben gondolkodva – nem jelent értékítéletet. Mint-hogy azt sem jelenti, hogy korábban nem létezett orosz kultúra. Csak annyit állítunk ezzel, hogy az izolált, önmagára zárt kultúra volt, amely az önszemlélet monologikus szerkezeteit részesítette előnyben. E magára zárt kultúra a belső dialógusból két alkalommal váltott át a külső párbeszédre. Először a kereszténység felvételével, másodsor Nagy Péter korában. Először a Kelettel (Bizánccal), másodsor a polgári Európával kezdett párbeszédet. De Péter reformjai követő és felhalmozó jellegű innovációk voltak. Puskin azt jegyzi meg, hogy a reformokkal nem járt együtt a szellemi megújulás, aminek más kritériumai vannak, mint a nem diszkurzív rendek megújításának. Az Európával szembeni fáziseltolódásból következik az is, hogy fellépésekor Puskinnak a nyugat-európai kultúra teljes szövegüniverzuma rendelkezésére állt, s ez óriási választási szabadságot biztosított számára akkor, amikor Puskin a sajátosan orosz és az egyéni problémák megfogalmazásához keresett eszközöket. Nincs módom most felsorolni ezeket a problémákat, egyébként is közismertek. Fontosabb arra figyelniük, hogy Puskin egyedülálló módon sokoldalú e lehetőségek kihasználásában, s a többnyelvűség, a többműfajúság, a stíluspolifónia etalonszerűségét megalapozva teremti meg a klasszikus irodalmi beszédmódok fondját. Ez lehetne a puskin

³³ Említsünk egy idekívánczó magyar párhuzamot, egy magyar eminens szerzőt, aki talán legközelebb állt a puskin szerzőfelfogáshoz: Arany Jánost. Az ő költői gondolkodásában valószínűleg hasonló fontossággal bírt az alkotó cselekvés poézisét megmutató igény: „Van hallgatód? nincsen? / Te mondd, ahogy isten / Adta mondanod, / Bár puszta kopáron / – Mint tücsöké nyáron – / Vész is ki dalod.” (*Mindvégig*). Vö.: *Arany János összes költeményei I.* Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1973. 388–389.

klarizmus másfajta értelme – szemben az egyszerű és áttetsző általánosan emlegetett látszatával.

Történeti, illetve kultúratörténeti helyzete alapján Puskin azt ismerte fel, hogy Péter reformjai, de mindenekelőtt Szentpétervár fölépítése sokkal többet jelent, mint amit a modernizáció szándéka – az állami reformpolitika – feltételez. Ugyan nyugati típusú modernizáció volt a terv célja, de nem az lett a történet értelme. Az egyirányú hatás helyett a kétirányú interakció kerekedett fölül. A belső ellenállás lelassította a modernizáció ütemét, de egyben fölkelte az önszemlélet saját diszkurzusformái iránti igényt és fölgyorsította kimunkálásának tempóját. Egy olyan önszemléletét, amelynek dialógusképesnek kellett lennie, vagy – ellenkező esetben – önrendelkezését adja fel. A modernizáció több évszázadra elhúzódik, s lényegében még ma sem haladt előre kellő mértékben. De kialakult és klasszikus szövegkonstituáló módokat csiszolt ki a modern orosz kultúra. A szó produktivitása abból meríti tartalékait, hogy belső formái a magaskultúrában nem voltak kitéve sem a latin nyelv középkori dominanciájának, sem a reneszánszsal induló racionalizmusnak és univerzalizmusnak. Persze a kimaradt kultúrtörténeti szakaszok vesztesége behozhatatlan, ám másfelől azzal a nyereséggel járt, hogy a nyelvi világlátás kontinuitása stabilabb maradt, nem volt kitéve a spekulatív-logikai nyelvfilozófiák reformtörekvéseinek. Szorosabb maradt a köznyelvi folytonosság a mítikus és a népköltészeti formákkal s az irodalmi nyelvvel is. Amikor a XIX. század elején Puskin arra vállalkozik, hogy az orosz nyelvet alkalmassá tegye az európai szövegtár közvetítésére, lényegesen kitérít a nyelvi horizontot, anélkül azonban, hogy új szavakat kreálna. Az angol magaskultúra lexikájához tartozó *spleent* – például – megfelelteti a legköznapiabb paraszti szóhasználatból vett *хандра*-nak. Byron és a muzsik az *Anyegin* szövegterében közösen beszélhető nyelvi eszközökre lelnek.

Klasszikus, tehát kultúraösszegző és közvetítő korszak terméke volt a maga idején a görög tragédia, az itáliai reneszánsz, a francia klasszika vagy a német kultúra produkciója a XVIII. században, s ebben az értelemben klasszikus volt a Puskin által kezdeményezett orosz kulturális megújulás a XIX. században. Péter küldetése az állam- és társadalomszerkezeti átalakulás elindítása volt, Puskin magáénak a szellemi megújulást hozó modern diszkurzusok kidolgozását nevezi.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- JAKOBSON, Roman: A szobor Puskin szimbolikájában. In: JAKOBSON, Roman: *A költészet grammatikája*. Budapest, Gondolat, 1982. 91–141.
- KOVÁCS Árpád: Szövegsubjektum a versben: Puskin időszerűsége. In: KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika* (= Res poetica 3). Veszprém, Egyetemi Kiadó, 2004. 109–200.

- KOVÁCS Árpád: «Петра творенье» и поэтический акт Пушкина. Нарратив исторический и литературный. In: *Pietroburgo, capitale della cultura russa. Петербург – столица русской культуры*. Т. 2. Salerno, Università di Salerno, 2004. 23–51.
- ЛОТМАН, Јуриј: *Alekszandr Szergejevics Puskin*. Budapest, Európa, 1987.
- БЕЛЫЙ, Андрей: *Ритм как диалектика стиха*. Москва, Федерация, 1929.
- БИЦИЛЛИ, П. М.: Поэзия Пушкина (1926). In: БИЦИЛЛИ, П. М.: *Избранные труды по филологии*. Москва, Наследие, 1996. 383–455.
- ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Стиль Пушкина*. Москва, Наука, 1999.
- ГАСПАРОВ, Б. – ПАПЕРНО, И.: К описанию мотивной структуры лирики Пушкина. In: NILSSON, Nils Åke (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979. 9–44.
- ГАСПАРОВ, Б. М.: *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 27). Wien, Kubon & Sagner, 1992.
- DROZDA, M.: *Повествовательная структура «Медного всадника»*. Russian Literature 24, 1983. 349–362.
- ЖИРМУНСКИЙ, В. М.: *Байрон и Пушкин*. Ленинград, Наука, 1924.
- ЖОЛКОВСКИЙ, А. К.: Материалы к описанию поэтического мира Пушкина. In: NILSSON, Nils Åke (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979. 45–93.
- ИВАНОВ, В.: О «Цыганах» Пушкина. In: ИВАНОВ, В.: *По звездам. Статьи и афоризмы*. Санкт-Петербург, 909.
- ИЗМАЙЛОВ, Н. В. (ред.): *А. С. Пушкин. «Медный всадник»* (Литературные памятники). Ленинград, Наука, 1978.
- КОВАЧ, Арпад: «Цыганы» Пушкина (О поэмогенном смыслообразовании). *Studia Russica* XII. Budapest, 1988. 75–94.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина. In: ЛОТМАН, Ю. М.: *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, Просвещение, 1988. 124–157.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки славянской культуры, 2000. 158–196.
- ГАЛЬЦЕВА, Р. А. (ред.): *Пушкин в русской философской критике*. Москва, Книга, 1990.
- СЕНДЕРОВИЧ, С.: *Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8). Wien, Kubon & Sagner, 1982.
- СОЛОВЬЕВ, В. С.: Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. *Вестник Европы* 1899/12. 660–711.

- СТЕПАНОВ, Н. Л.: «Пророк». In: СТЕПАНОВ, Н. Л.: *Лирика Пушкина*. Москва, Наука, 1974. 310–324.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В.: *Пушкин 1–2*. 2-е издание. Москва, Художественная литература, 1990.
- ТОПОРОВ, В. Н.: Петербург и «петербургский текст» русской литературы (Введение в тему). In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, Прогресс, 1995. 259–367.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н.: Пушкин (1928). In: ТЫНЯНОВ, Ю. Н.: *Пушкин и его современники*. Москва, Наука, 1968. 122–165.
- ФАРИНО, Ежи: Любовная лирика Пушкина. Семиотический этюд. *Russian Literature* 6, 1974. 63–82.
- ФАРИНО, Ежи: К проблеме кода лирики Пушкина (Лирическое «я», время и пространство). In: *O poetyce Aleksandra Puszkina. Materialy z sesji naukowej UAM* (6 i 7 XII. 1974). Poznań, UAM, 1975.
- ФЛЕЙШМАН, Л. С.: К описанию семантики «Цыган». In: NILSSON, Nils Åke (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979. 94–109.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: Путь Пушкина к прозе. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *О прозе. О поэзии. Сборник статей*. Ленинград, Художественная литература, 1986. 29–44.

Melléklet

А. С. Пушкин:

Пророк

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился;
Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон;
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал;
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Nyersfordítás:

A próféta

Szellemi szomjúságtól gyötörten,
Sötét pusztában vonszoltam magam,
És egy hatszárnyú szeráf
Jelent meg nekem a keresztúton;
Álomkönnyű ujjával
Megérintette pupillámat:
Tágra nyílt látnoki pupillám,
Mint a megriadt sasé.
Megérintette a fülemet,
S azt zaj és zengés töltötte meg:
És meghallottam az ég rázkódását,
S a hegyi angyalok repülését,
S a tengeri férgek a víz alatti járását,
S a völgyi vessző tengődését.
És ajkamhoz hozzásimult,
S kitepte bűnös nyelvemet,
A fecsegőt és ravaszt,
S a bölcs kígyó fullánkját
Elnémuló számba
Helyezte véres jobbájával.
És mellemet karddal vágta szét,
S remegő szívemet kivágta,
És tűzzel égő szenet
Tett kitárt mellembe.
Mint holttest feküdtem a pusztában
És isten hangja szólított engem:
„Kelj föl, próféta, és láss, és hallj,
Teljesítsd akaratomat,
És bejárva a tengert és a földet,
Az igével gyújtsd fel az emberek szívét!”

A próféta

Vitt-vitt a sivatagon át
az Igazság iszonyu vágya,
s hat fény szárnyával egy Szeráf
egyszerre csak utamat állta.
Halk ujját álomszeliden
végigvonta szemeimen,
s erejük, mint egy ifju sasnak,
lett rögtön, tiszta, hős, hatalmas.
Megérintette fületem,
és föl harsantak az egek:
fény szült angyalok suhogását
hallottam, és csillag zenét,
fű növést, tengerfenék
szörnyek kavarta zuhogását.

S kiszakította nyelvemet,
mely oly önzően sietett
társulni minden fecsegésbe,
s vérmocskolt keze az okos
kígyónak tette be gonosz
számba fulánkját. Végül érce
mélyen mellembé hasított,
s a kebel tátongó sebébe,
még lüktető szívem helyére
eleven parazsat dugott...
Némán, élettelen feküdtem,
s az Úr szava zendült felettem:
„Kelj föl, Próféta, akarom:
hallj s láss, utad erőm vezesse:
légy tanúm vizen, szárazon,
s lobbants lángot az emberekbe!”

(Szabó Lőrinc fordítása)