

UDK 821.161.1.09

Miha Javornik

Filozofska fakulteta v Ljubljani

DVOSVETNOST *PIKOVE DAME*

(O ustvarjalnosti A. S. Puškina)

Razprava temelji na poetološki analizi Puškinove novele. V odkrivanju osnovnih konstrukcijskih postopkov se izkaže, da je *Pikova dama* natančno in logično konstruiran tekst, ki razkriva bistvene nazorske opredelitve Puškina v zrelem obdobju ustvarjanja, hkrati pa ponuja pot k odkrivanju temeljnih značilnosti ruske kulture v celoti.

The paper is based on a poetological analysis of a Pushkin novel. Through the discovery of the basic construction processes it becomes evident that *The Queen of Spades* is a logically constructed text, which unveils Pushkin's essential views during the mature period of his creative work, as well as opens a path to exploring the fundamental characteristics of Russian culture as a whole.

Pikova dama je delo, napisano 1833. – tj. v času, ko nastajajo tako pomembna Puškinova dela kot (omenim naj le nekatera): *Bronasti jezdec* (1832–33), *Dubrovski* (1832–33), *Zgodovina Petra (Velikega)* (1835), *Zgodovina Pugačeva* (1834), *Stotnikova hči* (1833–36). Že povprečen poznavalec Puškinovih del iz prve polovice tridesetih let bo ugotovil, da Puškin skorajda praviloma v daljši literarni formi obravnava tematiko iz različnih obdobjih ruske zgodovine. Kaj potemtakem počne med omenjenimi deli *Pikova dama*, ki – vsaj na prvi pogled – nima nič skupnega z zgodovinskostjo?

Zanimanje za zgodovino se pojavi pri Puškinu že v dvajsetih letih (npr. *Boris Godunov*, 1825), v tridesetih pa zgodovina postaja osrednja tema, ki pomembno vpliva na življenjski nazor pesnika. Označimo ga lahko kot prehod od romantične koncepcije k t. i. objektivnemu prikazu tako preteklega kot sedanjega sveta. V Puškinovem razumevanju zgodovine gledano shematično prevladujeta dve perspektivi: 1) v zgodnjih dvajsetih letih razume zgodovino kot razvojno zakonitost, ta razvoj pa uteleša Peter Veliki kot razsvetljenec, ki je evropeiziral Rusijo. Človek in zgodovina sta tesno prepletena, vsakršni poskusi posameznika, da bi udejanil svojo srečo in individualnost zunaj zgodovinskih zakonitosti, se izkažejo za pogubne – ti so le oblika romantičnega egoizma, ki na noben način ne more preživeti:¹ zgodovina ohranja spomin le na tiste, ki so se brez izjeme spojili z zgodovinskim tokom. Oseba, ki sicer v realnosti ne obstaja več, postane nato sama zgodovina in je kot taka večna; 2) v tridesetih letih zgodovina ni več razumljena le kot nekaj, kar je nasprotno načelu zasebnega oz. individualnega. Puškina vse bolj zanima vsakdanje življenje, prebira dnevniške zapise običajnih ljudi, zbira anekdote iz ruskega vsakdana 18. stoletja, ki nudijo gradivo za kroniko ruskega/peterburškega življenja.² Razmišljanje o zgodovini gre tako v tridesetih

¹ Prim. npr. Puškinovo poemo *Poltava*.

² Prim. Ю. М. Лотман, *Пушкин*, Санкт-Петербург, 1995, 170.

letih v dve smeri: Puškina še vedno zanimajo prelomni zgodovinski dogodki oz. ljudje, ki so pomembno začrtali smernice ruski zgodovini (vladavina Petra Velikega, Borisa Godunova, upor Pugačeva), hkrati pa se večja njegovo zanimanje za življenje konkretnih, *malih* ljudi. Po njegovem se šele v prepletu teh življenj, ki reflektirajo preteklost, riše zgodovinska specifika. Puškin vidi človeško družbo kot rezultat neprekinjenega zgodovinskega razvoja, ki temelji na določenih zakonitostih.

Puškinovo razumevanje zgodovine, kot se kaže v tridesetih letih, pomeni odstop od romantične revolucionarnosti, od fantastičnih idej o družbeni preobrazbi. Romantične iluzije zamenjuje groba resnica zgodovine, kot pravi Lotman v knjigi o Puškiniu.³ Zgodovine ne razume kot nekaj statičnega (kakor je bilo v tedanjih zgodovinskih razumevanjih pogosto), temveč kot dinamičen proces, ki reflektira življenje konkretnih ljudi.

Trideseta leta v ustvarjalnosti Puškina so prelomnega značaja. Če je roman *Jevgenij Onjegin* na svojevrsten način sklenil etapo v pesniški evoluciji Puškina,⁴ so *male tragedije* in *Povesti pokojnega Ivana P. Belkina* (prvo zaključeno prozno delo Puškina) naznanjali novo etapo v ustvarjalnosti. Puškinova spremenjena optika, kjer dobiva osrednje mesto psihološko motiviran literarni lik, postavljen v kontekst družbenega okolja, se kaže tudi v spremenjenih žanrskih karakteristikah. Po eni strani se te spremembe kažejo kot prehod od poezije k prozi, po drugi kot zavesten poskus ustvariti roman.⁵

Če upoštevamo Puškinove idejne nazore v tridesetih letih, lahko postavimo naslednjo hipotezo: v *Pikovi dami* bo govor o malem človeku, liki bodo psihološko motivirani, postavljeni v zgodovinski kontekst; vprašanje zgodovinskosti bo predstavljeno kot razmerje statično – dinamično, v strukturi pripovedi naj bi bile vidne zakonitosti *romaneskne*.

Za uvod k obravnavi teksta si pomagajmo še s tremi mnenji.

Če je V. G. Belinski v letu 1834 odrekal povesti umetniškost, češ da gre za pravljico oz. nekakšno basen, o njej 1846 izreče naslednje besede:

«Пиковая дама» – собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонический–эгоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ – повторяем – верх мастерства.⁶

P. Annenkov v razmišljanju o *Pikovi dami* pravi, da gre za lahkotno in fantastično zgodbo, ki temelji na običajih in navadah, značilnih za Puškinovo

³ Ю. М. Лотман, *prav tam*, 149.

⁴ Po dobrih sedmih letih dela je bil roman v verzih *Jevgenij Onjegin* končan v začetku tridesetih let. Več o tem gl. Ю. М. Лотман, *prav tam*, 140–167.

⁵ Gre za zamisel o *Romanu na kavkaških vodah* s kompleksnim avanturističnim sižejem, ki naj bi prikazoval različne sloje ruske družbe in naj bi bil nekakšen vzorec za roman Lermontova *Junak našega časa*.

⁶ В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 7, Москва, 1955, 577.

sodobnost. Fantastično zgodbo, vezljivo z družbenim kodeksom takratnega časa odlikuje Puškinov subtilen in lakoničen pesniški izraz:

Пиковая дама произвела при появлении своем в 1834 г. всеобщий говор и перечитывалась, от пышных чертогов до скромных жилищ, с одинаковым наслаждением. Общий успех этого легкого и фантастического рассказа особенно объясняется тем, что в повести Пушкина есть черты современных нравов, которые обозначены, по его обыкновению, чрезвычайно тонко и ясно.⁷

F. M. Dostojevski je o *Pikovi dami* zapisal:

/.../ вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразно с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром /.../ Вот это искусство!⁸

Na osnovi navedkov razširimo uvodno hipotezo: *Pikova dama* je mojstrski prikaz življenja in sodobnih nravi v Puškinovem času na anekdotičen, jasen in prefinjen način, kjer ima zelo pomembno vlogo fantastika, pri tem pa se zabrisuje ločnica med tem, ali je fantastično le plod bolnega uma, ali pa gre za stik z drugim – onostranskim svetom.

Da bomo odgovorili na zastavljeni hipotezi, se je potrebno najprej podrobneje ustaviti pri prvih dveh poglavjih, ki sta za razumevanje *Pikove dame* posebnega pomena.

Naslov *Pikove dame* spremlja komentar: *Pikova dama pomeni skrivno zlohotnost. Najnovejša vedeževalna knjiga.*⁹ Avtor že vnaprej vrednostno označi pikovo damo – kot karto, ki prinaša zle slutnje.

Vsako poglavje vpeljuje epigraf, za to razpravo pomemben je prvi: »V deževnih dneh so se zbirali često: Stavili – naj jim bog odpusti! – od sto do dvesto, in zmagovali in pisali dolge s kredo belo. Tako so v deževnih dneh opravljali resno delo.« (PD: 5).

Iz navedkov lahko sklepamo, da bo imelo dogajanje zvezo z vedo, ki je znanstveno nerazložljiva (vedeževanje),¹⁰ govorilo pa naj bi tudi o dejanskosti, saj vemo, da je epigraf iz Puškinovih verzov, zapisanih v pismu leta 1828 prijatelju Vjazemskemu, v katerem prikazuje svoje (=dejansko) življenje.¹¹ Pričakujemo lahko, da bo tekst natančno in logično strukturiran.

⁷ П. А. Анненков, *А. С. Пушкин. Материалы для его биографии*, С. –Петербург, 1873, 387.

⁸ Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-и томах, т. XXX, кн. 1*, Ленинград, 1988, 192.

⁹ Vsi navedki so iz knjižice A. S. Puškin, *Pikova dama*, Ljubljana, 2000 (v nadaljevanju PD). Vse podčrtave so avtorske, razen če ni drugače navedeno. Nedopustno je, da novi slovenski prevod izpušča to avtorjevo izjemno pomembno oznako!

¹⁰ Ruska besede гадать pomeni vedeževati, ugibati, domnevati.

¹¹ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений, т. 14*, Москва, 1996, 26.

Na osnovi avtorjevih napotil lahko postavimo razmerje, okrog katerega se bo razvijalo dogajanje: karte ↔ dejanskost ↔ iracionalno.

Iz teksta takoj v nadaljevanju izvemo, da je osrednja tema pogovora res igra s kartami oz. – če smo natančnejši – ugotovimo, da imajo literarne osebe do igre različen odnos. Različnost porodi določen motiv:

1. Surin se pritožuje nad vzrokom svojih nenehnih izgub pri kartah, pripisuje jih nesrečni usodi: »Izgubil sem kot po navadi. Treba je priznati, da nimam sreče: igram mirandolja, nikoli ne izgubim glave, ne pustim se zмести, a vendar ves čas izgubljam!« (PD: 5); (motiv: igra kot usoda/zakonitost).

2. Sogovorniku Narumovu se zdi Surinova reakcija presenetljiva in vredna začudenja: »In nikoli nisi podlegel skušnjavi? Nikoli nisi stavil na *rute*?« (PD: 5). Rečeno drugače: kaj nikoli nisi preizkusil usode? (motiv: preizkušanje usode/zakonitosti).

3. Vprašanje potegne za sabo govor o mladem inženirju Hermanu, ki še svoj živi dan ni vzel kart v roke. Hermana igra zelo privlači,¹² vendar je preračunljiv in – kot pravi sam – »Igra me zelo zanima (privlači – op. p.), /.../ toda ne morem žrtvovati nujno potrebnega v upanju, da pridobim nekaj, kar bi bilo odveč.« (PD: 6). (motiv/razmerje: strast – preračunljivost).

4. V odgovor racionalističnemu, logično utemeljenemu mnenju, ki ga sogovornik Tomski ne priznava, mu le-ta pove, kaj se je pripetilo njegovi babici – grofici, ki so jo zaradi njene lepote imenovali *Moskovska venera (la Venus moscovite)*.¹³ Zgodba o skrivnosti treh kart vzbudi pri poslušalstvu izjemno pozornost, dogodek označijo kot slučaj oz. pravljico. (PD: 8). (motiv: slučaj, fikcija).

5. Ob njihovem mnenju Tomski namigne, da mora biti v skrivnosti treh kart neko pravilo. Tega naj bi babica nekoč razkrila nekemu usmiljenja vrednemu mlademu možu, ki je stavil na zaporedje treh kart, priigrjal svoj denar nazaj in še več – imel je celo dobiček. (motiv: skrivnost kot zakonitost).

V prvem poglavju se napoveduje osrednja tema (igra s kartami), ki jo osvetljujejo literarni liki z različnih vidikov. Zariše se antiteza: slučaj – usoda, iracionalno (Hermanova strast) – razum (Hermanova preračunljivost), napove pa se motivni niz: igra → slučaj → zakonitost. Povežimo ga z razmerjem, postavljenim v uvodu (karte ↔ dejanskost ↔ iracionalno): v povesti bo govor o dejanskosti, ki ima zvezo z igro. Pri tem se zastavlja vprašanje, ali ima dejanskost zvezo z iracionalnim/slučajnim, ali pa se ta slučajnost kaže kot zakonitost/usoda.

¹² V originalu je rabljena sintagma *игра занимает меня сильно*. Glagol *занимать* slovenimo kot zavzemati, obsegati, osvajati, zabavati. Zdi se, da slovenski prevod *igra ga zelo zanima* ni ustrezen, še posebej, če vemo, da Hermana igra mrzlično vznemirja in je po duši kvartopirec – prim. PD:16. Gre za afektivno-emocionalni odnos do igre, kar pomeni, da je potrebno nadomestiti glagol *zanimati* z ekspresivnejšim izrazom – *privlačiti*.

¹³ Če se osredotočimo le na sporočilo te anekdote (in zanemarimo pripovedovalčevo stilistično afektivno-emocionalno pripoved o odnosu dedka in babice), lahko povzamemo: grof Saint-Germain (človek različnih *kvalitet*) je razkril babici/grofici skrivnost – izkaže se, da je na grofovo sugestijo stavila na tri zmagovite karte in priigrala več kot čedno vsoto denarja.

Izkazalo se bo, da omenjeni motivi oz. razmerja tvorijo osrednje problemsko vozlišče.

Drugo poglavje vnese v pripoved nov zaplet. Tomski (prav ta, ki je pripovedoval anekdoto) namerava predstaviti babici (zdaj stari grofici) prijatelja – Narumova. Pogovoru prisostvuje grofičina rejenka, ki – navidez povsem slučajno – Tomskega vpraša, ali je njegov prijatelj inženir. Gospodična se na njegov nikalni odgovor zasmee in ne spregovori niti besedice. Kmalu zatem – kot po slučaju – ugleda na ulici izza vogala mladega častnika in zalije jo rdečica. V nadaljevanju spremljamo pogovor grofice in varovanke, temu pa sledi prikaz gospodičninega življenja – izkaže se, da ima varovanka Lizaveta Ivanovna v družbi pomilovanja vredno vlogo, vsi jo poznajo, vendar je nihče ne opazi – v plesu sodeluje samo tedaj, ko ni nobene druge dame, da bi plesala *vis-à-vis*. Nato izvemo, da Lizaveta že teden dni opaža na ulici mladega moškega, ki vsak dan ob natanko določenem času strmi v okno, da ugleda Lizaveto, ta pa – vsakič, ko se približa oknu – postaja vse bolj vznemirjena zaradi njegovih dejanj. Čez teden dni se Lizaveta neznancu nasmehne, v njej se pričinja prebujati naklonjenost, ki prerašča v zaljubljenost. Izkaže se, da je mladenič izza vogala mladi inženir Herman, pripovedovalec se posveti orisu njegovega značaja in ga označi kot pretirano varčnega, na kariero osredotočenega porusenega Nemca, ki si ne privošči prav nobenega razkošja, hkrati pa je človek močnih strasti in plameneče domišljije. Izvemo, da mu je zgodba o treh kartah razburkala domišljijo. Razgret v svoji strasti se Herman prične spraševati, ali bi mu stara grofica razkrila skrivnost treh kart. Misel nanjo vsaj začasno odvrže, ko se oklene svojih trdnih, na razumu temelječih vrednot. Tavajoč po Peterburgu se – kot po slučaju – znajde pred neko hišo, za katero se izkaže, da je grofičina hiša. Herman vztrepeta. (PD: 10–17).

Videti je, da se v drugem poglavju poglobljajo v prvem poglavju zarisani motivi in razmerja: strast – preračunljivost, iracionalnost – racionalnost. Poseben pomen ponovno dobiva slučaj – ta ni več vezan le na igro s kartami, temveč na dejansko življenje. Je **slučaj**, da Lizaveta Ivanovna vpraša Tomskega, ali je njegov prijatelj inženir, da zardi ob pogledu na neznanca=inženirja pod oknom? Ali pa se v njenih reakcijah razkriva **usoda/zakonitost**, ki ima razumu nedostopno notranjo logiko? Na vprašanji ne moremo odgovoriti pritrdilno brez zadržka, lahko pa razberemo, kar je razvidno iz strukture teksta: očitno je v tem, da se Herman *naključno* pojavi pred grofičino hišo, neka logika, zakonitost, ki jo vodi Hermanova strast. O tem se prepričamo iz pripovedovalčevih besed: »Zavzdihnil je nad izgubo svojega sanjskega bogastva, šel znova tavat po mestu in se zopet znašel pred hišo grofice***. Zdelo se je, da ga tja vleče **neznana sila**.« (PD: 17). Nenazadnje se v njegovi perspektivi pričinja kazati tudi skrivnost treh kart, ki jo je še nedavno tega Herman označil za pravljico, kot (še) nepojasnjeno pravilo.

Avtor v drugem poglavju vpelje v pripoved nova lika: muhasto grofico in hišno mučenico Lizaveto Ivanovno. Vse kaže, da bomo priča novi temi: naklonjenost Lizavete Ivanovne do mladega častnika vodi pričakovanje k srečanju, ki naj bi (z vidika romantičnega kanona) preraslo v medsebojno ljubezen.

Iz analize prvih dveh poglavij lahko oblikujemo delni odgovor k prvi postavljeni hipotezi: v Pikovi dami sta oba osrednja lika¹⁴ običajna, psihološko motivirana mala človeka.

Pot k drugim odgovorom omogoča vpogled v narativno strategijo *Pikove dame*. Zanimivo je, da Puškin v nadaljevanju pripovedi ne sledi povsem začrtani temi – igri s kartami. Pričakovali bi, da bo skrivnost pojasnjena, da bo več pozornosti namenjeno grofici, potem ko je anekdota o skrivnosti treh kart vzbudila izredno zanimanje poslušalcev. Namesto tega velja pozornost novim likom – Lizaveti, Hermanu, Tomskemu, o grofici, zdaj ne več *moskovski Veneri*, temveč nadležni starki, pa izvemo, da s svojo muhavostjo greni življenje vsem okoli nje, med njimi tudi rejenki Lizaveti Ivanovni. Opažamo, da liki v medsebojnih dialogih vnašajo v pogovor različne motive, ki nimajo zveze z osrednjo napovedano temo.¹⁵ Povedno je, da se motivi ne razvijejo v teme, dobivajo pa vrednost kot sredstvo za podrobnejši psihološki prikaz literarnih likov.

Posebno vlogo pri karakterizaciji likov ima pripovedovalec, ki v introspekciji predstavi značajske poteze ne le osrednjih, temveč tudi stranskih likov.¹⁶ Posebno pozoren je do Hermana in Lizavete. Iz pripovedovalčevega govora je videti, da je osrednji vzgib, ki vodi oba lika v dejanje, iracionalen,¹⁷ kaže pa se kot konflikt med željo in dejanskostjo. Realizacija želje/strasti je v obeh primerih vezana na določeno **zakonitost** oz. konvencijo: Lizaveta s svojo reakcijo na Hermanovo ljubezensko pismo (kot da naključno!) ponavlja konvencijo, poznano iz tedanjih (sentimentalističnih ali romantičnih) romanov, to pa spretno izrabi Herman za svojo nakano.¹⁸ A tudi s Hermanom se zgodi nekaj podobnega: v strasti do denarja skuša spremeniti slučaj (dobitek pri kombinaciji treh kart) v pravilo (=torej konvencijo), ne glede na to, da mu grofica zatrjuje, da je bilo vse samo šala.¹⁹ Kot

¹⁴ Herman, mlad in bolj kot ne revni inženir in Lizaveta, rejenka pri stari grofici.

¹⁵ Prim. govor o že davno umrli grofici prijateljici, o (ruskih)romanah, o odhodu s kočijo, o običajih pri plesu ipd. V Pikovi dami že predstavitev Lizavete Ivanovne ali grofice *** – ne glede na njeno *funkcijo* pri osvetljevanju Hermana kot glavnega lika – vzbuja pri pripovedovalcu posebno zanimanje, ki ni v nobeni povezavi z osrednjim dogajanjem.

¹⁶ Zanimivo je, da se pripovedovalec posebej posveti Tomskemu, oz. njegovim občutjem, ki z osrednjo temo nimajo neposredne povezave: »Prav ta večer, na plesu, je bil Tomski slabe volje, ker se je mlada knežna Polina spogledovala z nekom drugim. Sklenil je, da se ji bo maščeval tako, da ji bo pokazal svojo ravnodušnost. Povabil je Lizaveto Ivanovno in plesal z njo neskončno dolgo mazurko /.../ Dama, ki si jo je Tomski izbral, je bila sama knežna***. Preplesala sta en krog več in knežna se je še enkrat zavrtela pred svojim stolom; to jima je dalo priložnost, da sta se spet pobotala. Ko se je Tomski vrnil na svoje mesto, ni več razmišljal ne o Hermanu ne o Lizaveti Ivanovni.« (PD: 26, 28).

¹⁷ V Lizavetinem primeru je vzgib posledica seksualno-erotičnega imperativa, pri Hermanu je to strast, vezana s koristoljubnimi nameni.

¹⁸ »Ko se je vrnila domov (Lizaveta Ivanovna – op. p.), je stekla v svojo sobo in izvlekla iz rokavice pismo: ni bilo zapečaten. Lizaveta Ivanovna ga je prebrala. V pismu je bila ljubezenska izpoved: nežna, spoštljiva in dobesedno prepisana iz nekega nemškega romana. A Lizaveta Ivanovna ni znala nemščine in bilo ji je zelo všeč. Vendar pa jo je pismo, ki ga je prejela, močno vznemirilo. Prvič se je spustila v skrivne in tesne odnose z mladim moškim /.../ Prelomil je pečat (Herman – op. p.) in zagledal svoje pismo ter odgovor Lizavete Ivanovne. Prav to je tudi pričakoval; odpravil se je domov, ves zaposlen s svojo nakano.« (PD: 18, 19).

da je tudi Herman žrtev nekakšne (neprave) intrige, ko se slučaj ne izkaže za pravilo, in v posledici Herman zblazni. S tem, ko želja oz. konvencija (sic!) ni izpolnjena (Herman ne ljubi Lizavete, pričakovana kombinacija treh kart ni zmagovita) je **usodno** porušeno pričakovanje.²⁰ Priča smo svojevrstnemu paradoksu: v iracionalnem išče lik pravilo, torej racionalno razlago – priča smo dvojnosti oz. mešanju dveh ravni.

Da gre res za mešanje dveh ravni, je videti v pripovedovalčevem govoru, ko poudari pomen racionalne motivacije. Ta prav tako upravičuje dejanje obeh likov: srečanje Lizavete s Hermanom oz. Hermana z grofico daje namreč obema osrednjima likoma možnost za prehod v drugačen, boljši položaj na družbeni lestvici. Na to opozarja tako pripovedovalec v svojem govoru kot literarni lik sam: Liza je bila »dostojanstvena, jasno se je zavedala svojega položaja in se je ozirala naokrog, v nestrpnem pričakovanju svojega **rešitelja**.« (PD: 14).²¹ Hermanova motivacija je sicer drugačna, vendar je cilj soroden: »Preračunljivost, zmernost in delavnost: to so tri moje zveste karte, to je tisto, kar bo potrojilo, posedmerilo moje premoženje in mi prineslo mir in neodvisnost.« (PD: 16). Omenjene razumsko utemeljene misli se stikajo v tekstu z afektivno-emocionalnim, iracionalnim razmišljanjem, ki ga vodi strast. Prihaja do očitne dvojnosti: »'Kaj bi bilo', je razmišljal naslednji dan zvečer, ko je taval po Peterburgu, 'le kaj bi bilo, če bi mi stara grofica odkrila svojo skrivnost – ali če bi mi izdala tiste tri prave karte? Zakaj ne bi poskusil sreče?'« (PD: 16). Preplet racionalnega z iracionalnim zaokroži pripovedovalčeva misel: »Ta trenutek je odločil o njegovi usodi.« (PD: 17).

Dvojnost, ki smo ji priča tudi v psihološkem orisu obeh osrednjih likov,²² neskladje med pričakovanjem/željo in dejanskostjo poraja v razvoju pripovedi dvosmiselnost, posledično pa čudnost, nenavadnost, ki pripelje do mešanja različnih svetov oz. perspektiv. S tega vidika je še posebej zanimiv preplet igre s kartami in dejanskosti v Hermanovi perspektivi: »Ko je zagledal mlado dekle, je rekel: 'Kako je vitka!... prava srčna trojka.' Vprašali so ga: 'Koliko je ura?' in

¹⁹ »Herman je obmolknil. Videti je bilo, da je grofica razumela, kaj je hotel od nje; zdelo se mu je, da išče le besed za odgovor. 'To je bila šala!' je končno dejala. 'Prisegam vam, to je bila šala!'« (PD: 23).

²⁰ Več o razmerju konvencionalno – nekonvencionalno v nadaljevanju.

²¹ Lizaveti, ki bere romane, a ne pozna nemških romanov, iz katerih je bila dobesedno prepisana Hermanova izpoved ljubezni, Hermanovo pismo vzbudi močno čustvo, ki pomeni zanjo *rešitev*. (Herman kot potencialni *odrešenik*). Podobno razmerje opažamo že v Puškinovem *Jevgeniju Onjeginu*. Tatjana, ki se identificira z liki iz literarnih del, napiše pod vplivom nje ljubljenih avtorjev pismo ljubljenemu junaku – Jevgeniju: «Воображаясь героиней / Своих возлюбленных творцов, / Кларисой, Юлией, Дельфиной, / Татьяна в тишине лесов / Одна с **опасной книгой** бродит / Она в ней ищет и находит / Свой тайный жар, свои мечты, / Плоды сердечной полноты, / Вдыхает и, себе присвоя / **Чужой восторг, чужую грусть**, / В забвенье шепчет наизусть / **Письмо** для милого героя...» (А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, Ленинград, 1963, 72). Tako Tatjana kot Liza se po silnem razočaranju zavedata svoje romantične predstave o zaljubljenosti in se srečno poročita, medtem ko postaneta oba moška lika (Jevgenij Onjegin in Herman) *žrtvi* samega sebe. Razmerje do literature oz. identifikacija Tatjane in Lizavete z literarnimi liki, ki jo uspešno presežeta, lahko razumemo kot Puškinovo parodiranje romantičnega kanona.

²² In ne samo v prepletu fantastike in dejanskosti, na kar opozarja Dostojevski!

odgovoril je: 'Pet do sedmice.'« (PD: 34). Tudi pikova dama se mu pokaže kot stara grofica: »V tistem trenutku se mu je zazdelo, da mu je pikova dama pomežiknila in se mu nasmehnila. Presenetila ga je nenavadna podobnost... 'Starka!' je zakričal v grozi.'« (PD: 38). Preplet *svetov* je očiten, besede Čekalinskega ob dokončnem Hermanovem porazu, češ da je dama ubita, na simbolen način povežejo obe stvarnosti v eno. Dama je ubita pri kartah=je izgubila, tako kot tudi stare grofice ni več med živimi – in Herman ima občutek, da je on kriv njene smrti – da jo je torej ubil.²³

Različni motivi, ki ne doživijo razvoja v povesti, večperspektivičnost, ki nastaja zaradi različnega gledišča literarnih likov, tega pa privzema tudi pripovedovalec, psihološka motivacija, dvojnost, nedorečenost, možnost večsmiselne razlage dogodkov so temeljne strukturne značilnosti povesti *Pikova dama*.

Očitno je, da struktura *Pikove dame* govori o pomembnih premikih, ki dinamizirajo novelistično strukturo. Če je v noveli tema zgrajena kot razmerje dogodek – postopek/odziv – ideja, stopi na prvo mesto v Puškinovi pripovedi ideja/strast, ki provocira reakcijo lika in šele nato izzove določene dogodke.²⁴ Da gre za odstop od novele, govorijo različni motivi, brez povezave z osrednjo temo, ki se sicer ne razvijejo v samostojne teme, vendar pričajo o poskusu, da se osamosvoji tudi stranski lik. Za novelo je značilno, da temelji na enem osrednjem dogodku, ki je vezan na osrednji literarni lik, medtem ko imajo stranski liki natančno določeno funkcijo v odnosu do dogodka oz. osrednjega lika. V *Pikovi dami* se ne kažejo le zarisi samostojnih tem, temveč tudi različne perspektive literarnih likov. Večperspektivičnost, raznojezičje oz. polifoničnost pa so po mnenju M. Bahtina temeljna značilnost romanesknega.²⁵

Omenjene karakteristike romanesknega govorijo o Puškinovem prelomu z romantično estetiko in napovedujejo novo, družbenim spremembam primerno poetiko, ki vodi k velikim romanom ruskega realizma.²⁶

²³ V slovenskem prevodu (v prevodu Vanje Slapar) se omenjena dvojnost izgubi. Zdi se, da je na tem mestu boljši prevod Vladimirja Levstika (1949), ki sledi originalu in ohrani besedno zvezo 'vaša dama je ubita'.

²⁴ M. O. Geršenzon v *Podobah preteklosti* piše: «Как верно изображен в *Пиковой даме* весь этот переход от внешнего обнаружения страсти через поступок (типичная для всякой страсти первая попытка осуществлена) к внутреннему ее разгару, где самый поступок своими многообразными последствиями весь идет на ее усиление.» (M. O. Гершензон, *Образы прошлого*, Москва, 1912, 75).

²⁵ »Roman kot celota je večstilen, raznoličen, raznoglasen pojav /.../ stil romana je združevanje jezikov; jezik romana je sestav 'jezikov' /.../ Beseda, ki se skozi tuje literarno, različno naglašeno območje prebija k svojemu pomenu in izrazu, pri tem pa sozveni in disonira z različnimi okolnostmi, lahko v tem dialogiziranem procesu izoblikuje svojo stilistično podobo in barvo. Taka je podoba *umetniške proze*, taka je tudi podoba *proze v romanu*.« (M. Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana, 1982, 45, 46, 59).

²⁶ Misel ne dopušča, da bi Puškinovo delo brez zadržkov umeščali v realizem. Parafrazirajmo navedek Dostojevskega o *Pikovi dami*: nobeno umetniško delo ni enoznačno in ga torej ne moremo uvrščati po določenem avtomatizmu.

Res je, da poetološka analiza razkriva značilnosti, ki jih po eni strani lahko štejemo k romantizmu, po drugi pa k realizmu. Rečeno nekoliko shematično, o bližini romantizmu govori

Puškin na začetku šestega poglavja *Pikove dame* zapiše: »Dve ideji, ki obsedata človeka, težko hkrati obstajata v njegovi naravi, tako kakor v fizičnem svetu dve telesi ne moreta zavzemati istega mesta.« (PD:34). Kot da je beseda pripovedovalca relativizirana, ko je v tekstu mogoče najti številne primere, ki govorijo o koliziji različnih *sil*. Pri tem ne gre toliko za različna, nezdružljiva protislovja (racionalno – iracionalno), temveč za njihov preplet, ki vodi v ambivalentnost vsega. Ponovno razširimo uvodno hipotezo, ko ugotavljamo, da v *Pikovi dami* ne gre le za kolizijo realnosti in fantastike, kjer se meja med enim in drugim zabrisuje. V nadaljevanju bomo predstavili, na katerih ravneh prihaja do medsebojnega prepleta. Zdi se, da je prav v dvojnosti, v hkratnem obstoju dveh idej, *ki sicer težko obstajata hkrati v človekovi naravi*, mogoče najti ključ k razumevanju Puškino-vega dela.

Poetološka analiza pripelje do ugotovitve, da je v pripovedi osrednje organizatorično načelo teksta ambivalentna antiteza, ki hkrati govori tudi o specifičnem odnosu do sveta.²⁷ Pri tem ima posebno vlogo anekdota, ki povezuje dve sili, dve skrajnosti – tj. dva v temelju različna, vendar le načelno nasprotujoča si načina v sprejemanju dejanskosti. K prvemu načinu sodi gledišče in govor pripovedovalca o Hermanovi in Lizavetini *dogodivščini* kot o nizu vzročno-posledičnih povezav, ki reflektirajo realne družbeno-zgodovinske razmere; drugega predstavlja osmišljene dogodkovnega niza v širših, splošnih zakonitostih, ki niso vezana le na konkretno zgodovinsko obdobje, temveč imajo metafizičen pomen.²⁸ *Pikova dama* je primer, ko se v tekstu spajajo omenjena (vsaj navidezno) nasprotujoča si načina uzaveščanja sveta, ki karakterizirajo človekovo zavest na različnih stopnjah razvoja in kulture. Govorimo o *zgodovinskem* in *mitološkem* mišljenju.²⁹

motivika: fantastika, sanje, blaznost. Hkrati opažamo v pripovedi parodijo romantičnega kanona – nazoren primer je pismo, ki je v romantizmu način komunikacije (izpovedovanja ljubezni) *par excellence*, v pripovedi pa je njegova funkcija degradirana, ko je pismo uporabljeno kot sredstvo za doseganje povsem profanega Hermanovega namena – izvabiti iz grofice skrivnost in si pridobiti v igri premoženje. Tudi osrednji lik (Herman) ni noben romantični sanjač, pustolovec ali zaljubljenec (navkljub njegovi strasti, ki je tipično romantičen motiv). Avtor prikazuje njegovo duševnost (njegova dejanja so psihološko motivirana) ter z občutjem za nadrobnosti ustvarja predstavo o stvarnosti (navaja celo avtorja slike, ki visi na steni v grofičini spalnici, opozarja na dosežke tedanje znanosti – prim. PD: 21–22) – v tem je zagotovo blizu realističnemu prikazu sveta.

²⁷ Strukturni model boja z nasprotujočimi se silami je princip, ki ga je nedvomno mogoče povezovati z estetiko romantizma – gre za romantično preosmišljanje pomena harmonije. Pogosto je pesniška podoba protislovja upodobljena v romantizmu kot boj dveh nasprotujočih se kozmičnih sil.

²⁸ Tudi portret osrednjega lika je zaznamovan s številnimi protislovnostmi, o katerih govori Tomski, ko karakterizira Hermana: »'Ta Herman,' je nadaljeval Tomski, 'je kot iz romana: od strani je podoben Napoleonu, njegova duša pa je Mefistova.'« (PD: 27). Dejansko živeči človek (Napoleon) je postavljen ob bok običajnemu preprostemu človeku (Herman), konkretni zgodovinski osebi (Napoleonu) pa je nasproti postavljen metafizični lik (Mefisto), ki ga razumemo kot personifikacijo zla. Nepričakovano drzna primerjava Hermana z Napoleonom in Mefistom – po svojem značaju protislovna – napoveduje katastrofo Hermanu, saj vendar dve negibni ideji težko obstajata hkrati, takisto, kakor v fizičnem svetu ne moreta dve telesi zavzemati istih mest (prim. PD: 34).

Upošteva je ugotovitev o ambivalentni antitezi kot o osrednjem postopku in hkrati načinu razumevanja sveta, lahko pričakujemo, da se bosta tudi mitološki in zgodovinski aspekt v *Pikovi dami* povezovala v eno. Povest je strukturirana tako, da vodi – bodisi z ene bodisi z druge perspektive – k razpletu uvodne uganke (skrivnosti treh kart), torej jo je dejansko mogoče razlagati najmanj na dva načina, kar ugotavlja že Dostojevski, ko poudarja, da lahko nenavadne dogodke po smrti grofice pripišemo Hermanovi bolni domišljiji, lahko pa jih razumemo kot stik dveh svetov – realnega in fantastičnega. Prihaja do dvojnosti oz. ambivalentnosti – hkrati, ko se nekaj kaže kot resnica, je ta v naslednjem trenutku relativizirana in tako vprašljiva. Značilno je, da v razvoju pripovedi ostajajo tako literarni liki kot bralec vseskozi **na meji** med eno in drugo možnostjo razlage: fantastično postaja realno, realno postaja fantastično, mitološko se prepleta z zgodovinskim, zgodovinsko z mitološkim.³⁰

Poglejmo, v čem se kaže karakteristika zgodovinskega mišljenja. Značilna zanj je predstava o svetu kot o logično zgrajeni hierarhiji elementov (objektov), kjer ti ohranjajo svoje lastnosti, ne glede na časovno-prostorsko spremembo. Logika temelji na razumsko preverljivih dejstvih, kjer veljajo zakonitosti, vezane na določen, **dogovorni** način sprejemanja sveta. Najpogosteje se ta dogovornost udejanja kot konvencija, ta pa ima (kot smo že opozorili) v *Pikovi dami* poseben pomen. Značilnosti konvencije ne vidimo le v Lizavetini predstavi ljubezenskega razmerja³¹ oz. v pričakovanju Hermanove zmage, ko meni, da pozna skrivnost treh kart,³² kaže se tudi v predstavitvi igre s kartami³³ ter v govoru o plesu.³⁴

²⁹ Pri razumevanju mitološkega mišljenja izhajamo iz opredelitev A. M. Pjatigorskega, V. V. Ivanova, D. M. Segala, S. Averinceva in K. Junga. Tako razumemo mit (oz. mitološko mišljenje) kot način v sprejemanju sveta, ki se oblikuje v družbeni skupini kot odgovor na vprašanja o obstoju sveta in človeka. Zanj je značilna zveza s t. i. arhetipi mitskega mišljenja, ki pričajo o prvobitnih nezavednih, iracionalnih predstavah o človeku in svetu. Pri tem sledimo misli, da so miti produkt dorefleksivne kolektivne ustvarjalnosti, ki dojemajo dejanskost v čustvenih podobah – konkretnih personifikacijah in predstavah, ki so v zavesti razumljene kot nekaj povsem realnega. Mitološko mišljenje obravnavamo kot nekaj povsem ekvivalentnega z znanostjo – kot celovit sistem, ki govori o nezavednem načinu sprejemanja in opisovanja sveta. – Pri tem naj le v skopih obrisih predstavimo še razmerje mit – literatura, ki je za nadaljevanje razprave posebnega pomena. Ju. M. Lotman/Z. Minc v razpravi o literaturi in mitologiji opozarjata, da moramo omenjeni odnos obravnavati z evolucijskega in tipološkega vidika. Če evolucijski vidik vpljučuje predstavo o mitu kot o določeni stopnji zavesti v t. i. dorefleksivnem obdobju, potem tipološki vidik govori o literaturi in mitu kot o dveh paralelno obstajajočih in dopolnjujočih se predstav o svetu. Obe pojavnosti je treba potemtakem razumeti kot dva načina v refleksiji sveta, pri čemer eden *prelamlja* drugega. Mitološki stadij v kulturi ne pomeni odsotnosti literature, temveč le prevlado mitoloških teženj v kulturi. Do tovrstne dominacije prihaja v trenutku, ko različne socialne vloge v realnem življenju oživljajo v zavesti socialne skupine predstavo o nekdanj že obstajajočem sorodnem razmerju, v katerem ima posebno mesto neponovljiv, enkratni lik. Razumljivo je, da sta za t. i. mitološke tekste potemtakem značilna ritualizacija oz. pripoved o neki prvotni urejenosti sveta, o njenem nastanku in življenju. (Prim. Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Литература и мифология, Труды по знаковым системам 13, Тарту, 1981; gl. geslo Мифы S. S. Averinceva v: Краткая литературная энциклопедия, т. 4, Москва, 1967, 876–882).

³⁰ Prav v kontekstu omenjene dvosmiselnosti moramo razumeti lakonično oznako Tomskega o Hermanu, ki je po eni strani podoben Napoleonu (zgodovinski osebi), po drugi pa Mefistu (padlemu angelu zla, ki se rojeva v mitološki perspektivi).

³¹ Gl. op. 21!

Prikaz konvencij, ki ga spremlja tudi podroben opis takratnega bivanjskega *miljeja* (grofičina spalnica) je razumeti kot poskus ustvariti verodostojno podobo ruskega sveta na začetku 19. stoletja: »Po vseh kotih (grofičine spalnice) so bile nastavljene porcelanaste pastiričke, namizne ure iz delavnice znamenitega Leroya, škatlice, rulete, pahljače in raznovrstne ženske drobnarije, **izumljene ob koncu prejšnjega stoletja, hkrati z Montgolfierovim balonom in Mesmerjevim magnetizmom.**« (PD: 22)³⁵

Tudi predstavljene komunikacijske forme v *Pikovi dami* se reflektirajo v ruski jezikovni konvenciji iz začetka 19. stoletja, kjer imajo posebno vrednost francizmi: *grand'maman*, *Bon jour*, *mademoiselle Lise*, *la Venus moscovite*, *oubli ou regret*, *a l'oiseau royal*, *une affectation* ipd. Odvisno od vrste odnosov med liki se spreminja tudi poimenovanje oseb, hkrati pa sama leksika in frazeologija, ki pričata o stopnji konvencionalnosti v sporazumevanju.³⁶

Struktura pripovedi razodeva Puškinovo stremljenje, da bi v *Pikovi dami* prikazal rusko dejanskost na čimbolj verodostojen (objektiven) način. Ob tem je logično, da izrisuje psihološko motivirane like in opozarja na okoliščine, ki so porodile njihove karakterje.³⁷

³² Da Herman sprejme skrivnost treh kart kot konvencijo, priča njegovo psihično stanje: »Vsem je zastal dih. Čekalinski se je očitno zmedel. Odštel je štirindevetdeset tisoč in jih izročil Hermanu. Herman jih je **hladnokrvno** vzela in še isti trenutek odšel.« (PD: 37).

³³ Puškin uporablja dogovorno izrazoslovje pri igranju s kartami: *mirandolj* (igralec stavi majhne vsote na dve karti – če dobi, stavo podvoji), *faraon* (v Puškinovem času vrsta izjemno priljubljene igre), *sonik* (pri igri tista karta, ki prinaša dobitok ali izgubo), *rute* (staviti na eno in isto karto) ipd; natančno opisuje potek igre: »Partija je trajala dolgo. Na mizi je ležalo več kot trideset kart. Čekalinski se je ustavljal pri vsakem deljenju, da bi dal igralcem čas, da ukrenejo, kar želijo, zapisoval je izgube, vljudno poslušal njihove želje in še vljudneje zravnal kak vogal, ki ga je zapognila raztresena roka.« (PD: 35).

³⁴ »Grofica se je udeleževala »vseh nesmiselnih **ceremonij** visoke družbe /.../ k njej so kot po **ustaljenem obredju** prihajali z globokimi pokloni pravkar prispeli gostje, potem pa se z njo nihče več ni ukvarjal. Na svojem domu je sprejemala vse mesto in se pri tem strogo držala **etikete**, čeprav ni v obraz nikogar več spoznala.« (PD: 14). Puškin uporabi tudi izrazoslovje, vezano z etiketo plesa: *vis-à-vis* (kadar je primanjkovalo *vis-à-vis* – kadar ni bilo na voljo para), *oubli ou regret* (gre za vprašalno formulo pri plesu, na osnovi katere kavalir izbere plesalko).

³⁵ Montgolfierov balon je prvi balon, napolnjen s segretim zrakom. Polet z njim sta brata Montgolfiere opravila leta 1783; Mesmer je bil nemški zdravnik na prehodu iz 18. v 19. stoletje, ki je uporabljal pri zdravljenju hipnozo in čarovnije.

³⁶ Grofica in Tomski naslavljata vseskozi v medsebojnem pogovoru drug drugega po francosko: »'Pozdravljeni, *grand'maman*, je dejal mlad častnik, ki je stopil v sobo./.../ 'Kaj je *Paul*?' /.../ 'No, *Paul*, je rekla potem, 'zdaj mi pomagaj vstati. '/.../'*Paul!*' je zavpila grofica izza pregrade, 'pošlji mi kak nov roman, samo, prosim, ne sodobnega.' 'Kako to mislite, *grand'maman*?' « Hkrati je grofičin odnos do Tomskega zaznamovan na ekspresiven, a hkrati vljudnostno klišejski način: »'Ah **ljubi moj!** Kaj pa je na njej lepega?'« (PD: 10, 11).

³⁷ Prim.: «Социальный реализм Пушкина, его протезизм, позволили раскрыть драму человека буржуазного общества уже на самой заре этого нового мира./.../ Иной характер и иная судьба у Германна. Он русский, но сын обрусевшего немца. Для Пушкина важен этот западный заквас Германна. Он буржуазный человек, и потому в его нравственном облике подчеркнута не национальное, а космополитическое /.../. Г. П. Макогоненко, *Творчество А. С. Пушкина в 1830–е годы*, Москва, 1974, 290–291. Cit. po Г. Бжоза, *Дуализм имманентной мировоззренческой системы «Пиковой дамы»*, Poznań, 1975, 89.

Z vidika zgodovinsko motiviranega sprejemanja stvarnosti lahko tako *Pikovo damo* sprejemamo kot zgodovinsko-psihosociološko študijo. Razumljivo je, da je bralec 19. stoletja s takim navdušenjem sprejel *Pikovo damo* ob njenem izidu – kot ugotavlja P. Annenkov – saj jo je sprejemal kot govor o dejanskosti. Vse fantastično v povesti je torej mogoče razumeti kot upodobitev tedanjega ruskega časa – kratka misel iz epiloga *Herman je zblaznel* je jasno napotilo bralcu, da je zgodba povsem verjetna: vse fantastične scene (Hermanove privide) je mogoče razlagati (z vidika zgodovinskega mišljenja) le kot plod bolnega uma, ki ga je prevzela očarljiva *življenjska pravljica*.

Ko govorimo o zgodovinskem mišljenju in ugotavljamo, da *Pikova dama* ponuja zgodovinarju in sociologu bogato gradivo o ruskem življenju, moramo biti ponovno pozorni na anekdoto o življenju grofice. Pri podrobnem branju namreč ugotovimo, da v pripovedi ne gre le za prikaz življenja z začetka tridesetih let 19. stoletja, temveč, da anekdota osvetljuje tudi življenje pred šestdesetimi leti, ko je bila grofica v *modi* in je s svojo lepoto pritegovala pozornost znanega francoskega zapeljivca vojvodo Richelieu-ja. (Prim. PD: 6, 7). V pripovedi nastaja na ta način sopostavitev med preteklostjo in sedanostjo,³⁸ vezana na govor o grofici: nekdanj lepa in okrutna grofica *la Venus moscovite* (preteklost), je zdaj muhasta umirajoča starka (sedanost). Sopostavitev se veže na motiv plesa: grofica*** se v sedanosti prav tako udeležuje plesov, vendar oblečena po nekdanji modi s francoskega dvora. (PD: 14). Očitno je, da stara grofica ne gre s časom naprej in nekako razumljivo je, da *srečanja* z mladim Hermanom pravzaprav ne more preživeti. Zdi se, da se v sopostavitvi dveh časovnih obdobij na simbolni ravni izrisuje Puškinov kritični odnos do plemstva (grofica), ki se ne zmore prilagajati družbenim spremembam. Tako ponuja anekdota s kartami na metaforičen način možnost za osmišljanje ruske zgodovine.³⁹ Pri tem ne gre le za razmerje preteklost – sedanost, temveč se napoveduje tudi prihodnost. Srečanje stare grofice in Hermana lahko razumemo kot soočanje dveh družbenih razredov – plemstva in porajajočega se meščanstva. V umetniškem prostoru *Pikove dame* se spajajo tri časovne ravni, v njihovi sopostavitvi pa se oblikuje razmišljanje o razvoju (zakonitostih) ruske družbe.⁴⁰

³⁸ Da Puškin poudari zvezo z dejanskostjo, omenja v anekdoti tedaj (v 2. pol. 18. stol.) živeče ljudi: Casanova de Seingalt, avanturist, ki je napisal spomine, v katerih opisuje življenje visokega sloja v 18. stoletju (PD: 7); Semjon G. Zorič – znan kvartopirec, v letih 1777–1778 zaupnik Katarine Velike (PD: 9).

³⁹ «Пространственно–временные связи моделируют мир *Пиковой дамы* т а к, что интерпретация повести, предпринимаемая с позиции историка или социолога, позволяет извлечь из нее богатую характеристику эпохи созданного ею общества вместе с рядом существенных для него вопросов.» Г. БЖОЗА, *prav tam*, 89.

⁴⁰ Po mnenju Bžoze pripoved s svojo logično zgradbo zelo spominja na *šleglovski vzorec* dialektičnega mišljenja, ki ga je razvil in nadgradil Hegel v *Fenomenologiji duha*. Tako naj bi bil heglovski vzorec triade viden tudi v sami konstrukciji Puškinove pripovedi, ko se boj nasprotij sprevrže v nekaj tretjega – novega (kot znak, ki govori o prihodnjem življenju – Lizaveta Ivanovna se omoži z ljubeznivim mladim človekom): «Эти, отчетливо просматриваемые в структуре *Пиковой дамы* закономерности, своим внутренним логическим строем мысли чрезвычайно напоминает шлеглевский образец диалектического мышления, развитый и переосмысленный автором *Феноменологии духа* /.../ Гегелевский образец триады ощущается и в основе архитектоники произведения Пушкина, где борьба противоречий превращается в главный фактор рождения нового, то есть третьего начала, обосновывая – как неизбежная

Očitno postaja, da so v *Pikovi dami* vidne tiste značilnosti, ki smo jih kot osrednje navajali v govoru o Puškinovi ustvarjalnosti v tridesetih letih: Puškin, ki je v tem času rad zbiral anekdote, je na njihovem temelju izgradil pretanjeno izrisano psihološko motivirano podobo *malega* človeka ter ustvaril objektivni prikaz stvarnosti, ki dobiva značilnosti kronike.

V analizi smo ugotavljali, kako pomembno funkcijo ima v *Pikovi dami* dogovornost, zakonitost, konvencija. Na njihovem temelju se izgrajuje racionalno preverljiv sistem odnosov, t. i. objektivna spoznava. Če sledimo hipotezi, da je ambivalentna antiteza način v sprejemanju sveta, lahko pričakujemo, da bo tovrstna objektivnost nedvoumno relativizirana. Na omenjeno relativizacijo smo že opozarjali, ko je bilo govora o rušenju konvencije – Lizavetinega in Hermanovega pričakovanja oz. želje. Vse bolj jasno postaja, da je vzrok slučaj (sic!), ki povzroči, da se vse pričakovano (racionalno/dogovorno/objektivno) obrne v nepričakovano, v posledici pa ta sprememba vodi v nejasnost, dvoumnost oz. dvojnost.

Tako lahko pričakujemo, da bodo nasproti objektivnemu, logičnemu, dogovornemu – zgodovinskemu mišljenju – kot po slučaju – postavljeni načini drugačnega osmišljanja.

Oglejmo si torej podrobneje, na kakšen način se v *Pikovi dami* kažejo značilnosti mitološkega mišljenja, ki je na načelni ravni sicer z zgodovinskim v protislovju, dejansko pa se z njim prepleta in nakazuje pot h kompleksnemu načinu v razlagi sveta in človeka.⁴¹

Videti je, da se *Pikova dama* razvija na eni od univerzalnih mitopoetičnih shem, ki so značilnost arhaičnih tekstov kozmološke vsebine.⁴² V. N. Toporov v razpravi o arhaičnih shemah mitološkega mišljenja v delih Dostojevskega ugotavlja, da predstavlja bistvo kozmološkega teksta naloga, vezana z nadnaravnimi pojavi, ki jo mora junak-izbranec izpolniti, da se ne bi kozmično načelo

закономерность бытия – всякое движение вперед. Та же структурная модель триады – независимо от воплощения в ней организации художественного мира с точки зрения исторического сознания – охватывает строение пушкинской повести в целом.» (Г. Бжоза, *prav tam*, 90).

⁴¹ Značilno je, da mitološki teksti govorijo o v preteklosti nastalem razmerju, ki se kot princip ponavlja v tistih zgodovinskih obdobjih, kjer je opaziti potrebo po prevrednotenju individualne ali socialne identitete. V kontekstu razprave je zanimivo navesti mnenje raziskovalca E. Meletinskega o strukturnih značilnosti romana (sic!) 19. stoletja: Социально–исторический подход во многом детерминировал структуру романа 19 в., поэтому стремление преодолеть эти рамки или подняться над этим уровнем не могло не нарушить ее решительным образом. Неизбежное при этом увеличение стихийности, неорганизованности эмпирического жизненного материала как материала социального компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Таким образом, мифологизм стал инструментом структурирования повествования. (Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва, 1976, 296).

⁴² Prim. strukturo peterburške povesti *Bronasti jezdec*. V delu, ki je nastajalo sočasno s *Pikovo damo*, opažamo sorodno shemo. Več o tem gl. R. Jakobson, *The Statue in Puškin's Poetic Mythology*. Selected Writings, vol. V, New York, 1979.

(harmonija) prevesilo v drugo, destruktivno smer (kaos).⁴³ Da bi junak zagotovil ravnovesje, mora na svoji poti opraviti številne preizkušnje in v **koliziji dveh načelno nasprotujočih sil**⁴⁴ najti odgovor na vprašanje svojega (pogosto narodovega) obstoja.

Kot svojevrstno preizkušnjo lahko interpretiramo tudi Hermanovo dejanje v *Pikovi dami*: junak opravi – rečeno metaforično – določeno pot, na kateri doživi osebni razvoj. Kot že rečeno, ta razvoj usmerja slučaj, ki ga Herman spreminja v konvencijo, zakonitost.⁴⁵ Herman, z vidika mitološkega ne več vojni inženir, temveč – z dušo Mefista – nosilec zlih sil, skuša v boju za dobiček nadvladati staro grofico, da mu izda skrivnost treh kart.⁴⁶ Herman na svoji poti prehaja od zgodovinskega mišljenja (racionalne argumentacije) k mitološkemu (iracionalna argumentacija), pri čemer pa se ne zaveda, da je prestopil mejo med enim in drugim – racionalno argumentacijo (skrivnost treh kart je logično pravilo, konvencija) spreminja v zakonitost mitološkega. Prehod se pokaže tudi v Hermanovem spremenjenem obnašanju: v grofičini hiši ga povsem prevzame strast, magična sila (njegova reakcija je iracionalna) – da bi ji zadostil, se je pripravljen vdati ekscesnemu vedenju;⁴⁷ v mestu (kjer ni *magičnosti*) pa je preračunljiv in discipliniran človek (poznani je po svojem racionalizmu).

S Hermanovim prehodom v svet mitološkega se spreminja tudi podoba sveta. Če je bil do nedavnega prikazovan z vidika historičnega mišljenja, pričanja dobivati drugačno, simbolno podobo. Z vidika mitološkega ima prav posebno vlogo grofica, saj se pojavlja kot oseba tako v realnem (zgodovinskem) kot v fantastičnem (mitološkem) svetu: grofica, nekdanja mlada lepotica *la Venus moscovite*, ki v srečanju s Hermanom postane strašna starka, umre, nato pa *oživi* od

⁴³ «Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей *основной* задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому ('видимому') космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое ('невидимое'), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как *испытание* – *поединок* двух противоборствующих сил, как *нахождение* ответа на основной вопрос существования. Напряжение борьбы такого, что любой член бинарных оппозиций, определяющих семантику данного универсума, становится **двусмысленным, амбивалентным** /.../» V. N. Toporov, O strukture romana Dostoevskogo v svazi s arhaičnimi shemami mifologičeskogo mišljenja. V: V. der Eng & M. Grygar, *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris, 1973, 227.

⁴⁴ Prim. misel o dveh negibnih silah z začetka 6. poglavja *Pikove dame*!

⁴⁵ V zvezi s tem se zdi vredno opozoriti na Bahtinovo razmišljanje o romanu. Bahtin namreč poudarja, da v t. i. romanesknem (neskončnem) pustolovskem času usmerja vse trenutke **naključje**. Pustolovski »naključni čas« je poseben čas, ko se v človeško življenje mešajo iracionalne sile«. (M. Bahtin, *prav tam*, 228). Prvine *pustolovskega* so v *Pikovi dami* povsem prepoznavne.

⁴⁶ Da je Herman razumljen kot nosilec zlih sil je v pripovedi eksplicitno zarisano: »Odkrijte mi svojo skrivnost! – Kaj boste z njo?... Morda je povezana s strašnim grehom, z izgubo večnega zveličanja, s pogodbo s hudičem... Pomislite: stari ste že, življenje se vam izteka – in jaz sem pripravljen vzeti vaš greh na svojo dušo. Samo razkrijte mi svojo skrivnost!« (PD: 24)

⁴⁷ »'Coprница stara!' je rekel skozi zobe, 'prisilil te bom, da boš odgovorila...' Ob teh besedah je iz žepa potegnil pištolo.« (PD: 25)

mrtvih in se **trikrat** prikaže Hermanu kot živa.⁴⁸ Jasno je videti, da smrt ne pomeni konca, temveč preobrazbo, ki govori o preroditvi, o drugačnem življenju prejšnjega bitja. Proces, ki nakazuje prehod iz ene v drugo pojavnost, je v Puškinovi povesti prikazan kot ambivalenca. Ta se kaže že v neskladju med grofičino starostjo in zunanjim izgledom: omenjali smo že, da je **starka**, ki še vedno obiskuje plese, oblečena enako kot **mlada la Venus moscovite** pred šestdesetimi leti.⁴⁹

Drug povsem nazoren primer, ki nakazuje prehod iz ene oblike bivajočega v drugo, je opis grofice-starke v pogovoru s Hermanom. Predstavo o starinsko nakiteni grofici, ki želi ohranjati podobo iz mladosti, zamenja podoba nemočne, omrtvele starke, za katero se zdi, da ne pripada več realnosti: »Grofica je bila vsa rumena, premikala je povešene ustnice in se zibala desno in levo. Njene kalne oči so izražale popolno odsotnost misli; ob pogledu nanjo bi človek lahko pomislil, da zibanje strašne starke ni rezultat njene volje, marveč učinek nevidne galvanske sile.« (PD: 23).

Zunanje razkošna oprava grofice (znak mladosti in preteklosti) na eni, na drugi strani pa njena duševna nemoč (sedanjost) govorita o tisti dvojnosti, ki jo razumemo kot kolizijo dveh sil, kot spoj fizičnega, obstajajočega v tej dejanskosti, z onostranskim – *fizično nebivajočim*. Smrt kot stik med enim in drugim svetom, ki ne pomeni konca, temveč preroditev v drugačnem, je ena bistvenih značilnosti mitološkega mišljenja.

V pripovedi je jasno vidna še ena značilnost mitološkega: dogajanje se ciklično ponavlja – v tej ponovljivosti pa prihaja do zamenjave. Ko oseba umre, prevzema njeno vlogo druga oseba, ki je s prvo v zvezi. V *Pikovi dami* je to nedvoumno nakazano: tako kot ima grofica rejenko, vzame zdaj Lizaveta Ivanovna k sebi revno sorodnico – in s tem prevzema grofičino vlogo. (Prim. PD: 39).

Princip cikličnosti oz. ponovljivosti se kaže tudi v prikazu igre s kartami. Ko se poleže vznemirjenje ob Hermanovih dobitkih in njegovi končni izgubi, je vse tako, kot da se ni zgodilo nič. Pripovedovalec lakonično ugotovi: »Čekalinski je znova premešal karte; igra se je nadaljevala.« (PD: 38).

Ambivalenca, brisanje meje med bivanjem in nebivanjem, življenjem in smrtjo, cikličnost so temeljne značilnosti, ki govorijo o Puškinovi bližini mitološkemu mišljenju.

⁴⁸ Ko se Herman sklani nad truplom, se mu zazdi, da je grofica priprla eno oko in ga pogledala (PD:32). Drugo srečanje sploh ne vzbuja dvomov, da sta se grofica in Herman srečala: »Čez kakšno minuto je (Herman) zaslišal, kako nekdo odklepa vežna vrata /.../ Odprla so se vrata in v sobo je vstopila ženska v beli obleki /.../ Herman je prepoznal grofico. 'Tukaj sem proti svoji volji,' je dejala hladno, 'toda ukazano mi je, naj ustrezem tvoji prošnji.'« (PD: 33). Tretjič se Hermanu grofica prikaže kot pikova dama: »V tistem trenutku se mu je zazdelo, da mu je pikova dama pomežiknila in se mu nasmehnila. Presenetila ga je nenavadna podobnost... 'Starka!' je zakričal v grozi.« (PD: 38). Opozorimo naj le, da ima v mitoloških tekstih število tri nedvoumen simbolni pomen.

⁴⁹ Grofica se je udeleževala »vseh nesmiselnih ceremonij visoke družbe, hodila je po plesih, kjer je sedela v kotu, z napudranimi lici in oblečena po **starinski** modi, kakor zmaličen, a nujen okras plesne dvorane.« (PD: 14).

Gornji argumenti, ki govorijo o pomenu prvin in razmerij, značilnih za mitološko razmišljanje, ne pomenijo, da Puškin nedvoumno zagovarja mitsko logiko. Ta se pojavlja le kot eden od možnih, dejansko obstoječih vidikov, ki v povezavi z drugačnim, nasprotujočim (zgodovinskim) ustvarja predstavo o svetu. Značilnost sveta je dvojnost oz. ambivalentnost. Prav zaradi nje prihaja do številnih kompleksnih asociacij, t. i. semantičnih premikov, ki relativizirajo utečene sheme razmišljanja (bodisi zgodovinskega bodisi mitološkega mišljenja) in vodijo bralca v nepričakovano smer.

Pri tem se je vredno ustaviti pri Puškinovem poimenovanju literarnih oseb, ki nazorno predstavi t. i. sistem asociacij. Posebej zanimivo je, da Puškin ne poimenuje grofice z lastnim imenom, temveč ostaja pri rabi občnega imena (grofica), ki se sicer spreminja v lastno,⁵⁰ a hkrati zaradi posploševanja ohranja karakteristiko občnega – torej grofice kot take. Ime sâmo na ta način postaja označevalec določenih splošnih karakteristik. Gre za podobno posplošitev, kot jo srečamo v mitoloških tekstih. Tam namreč že samo poimenovanje – npr. kraljevič, princesa (grofica) – govori, da gre za osebo z določeno karakteristiko: npr. za junaka/-injo pustolovščin. Izbor imen v *Pikovi dami* tako spominja na mitološki princip nominacije.⁵¹

Po tem principu se opomenjata tudi imeni Herman in Liza, ki nista le lastni imeni, temveč sta povezani z neko splošno predstavo o likih, ki nosijo to ime. Poimenovanje je treba razumevati v kontekstu takratnega ruskega sveta in kulture. Če vemo, da sta bili v času, ko je nastajala *Pikova dama*, v ruski družbi izjemno popularni povest ruskega sentimentalista Karamzina *Uboga Liza* in Goethejeva poema *Herman in Doroteja*, lahko razumemo Puškinovo delo kot dinamizacijo že kanoniziranih predstav o vrednosti obeh imen – Hermana in Lize/Lizavete kot označevalcev določenih karakteristik.⁵² Z vidika ruske kulture je posebej zanimiva sopostavitev s Karamzinom. Med *Ubogo Lizo* in *Pikovo damo* opazimo sorodnost. V obeh delih je Liza preprosto dekle (mali človek) žrtev prevarantskega moškega, ki se poigrava z ljubeznijo dekleta. Vendar prihaja v *Pikovi dami* do pomembne

⁵⁰ Gre za grofico – некоč *moskovsko Venero*, ki jo je občudoval vojvoda Richelieu, zgodovinska oseba, znana iz časov vladanja Ludvika XV.

⁵¹ Več o tem gl. v Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Миф – имя – культура. V: *Труды по знаковым системам* 6, Тарту, 1973, 282–283.

⁵² Da je bilo poimenovanje literarnih likov stvar tehtnega izbora, govorijo npr. dela ruskih klasikov – vse od Fonvizina – prim. komedijo *Miljenček*: (npr. Pravdin (Pravičnik), Starodum (Staro-mislec), Prostakova (Prostakinja) – do Gribojedova v *Gorje pametnemu* (npr. Molčalin – tisti, ki ne govori veliko). Da je Puškin posvečal posebno pozornost poimenovanju, priča študija Ju. М. Lotmana o romanu *Jevgenij Onjegin*: «Имя 'Евгений' воспринималось как значимое и было окружено ярко выраженным смысловым и эмоциональным ореолом. Начиная со второй сатирой Кантемира, Евгений (греч. 'благородный') – имя, обозначающее отрицательный, сатирический изображенный персонаж, молодого дворянина, пользующегося привилегиями, но не имеющего их заслуг /.../ Сатирический образ щеголя–дворянина дается также в романе А. Е. Измайлова 'Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества' /.../ Детали работы II (Пушкина – ор. р.) над первой главой позволяют говорить о его знакомстве с романом Измайлова. » (Prim. Ю. М. Лотман, *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин», Коментарий*, Ленинград, 1983, 113.

dinamizacije. Če se Karamzinova Liza v silnem razočaranju vrže v vodo in umre, postane Liza(veta) v Puškinovi perspektivi aktivna oseba, ki se navkljub strašnemu ljubezenskemu razočaranju srečno poroči. To spremembo v ustaljenem, že poznanem vzorcu, moramo razumeti po eni strani kot polemiko s tradicijo oz. sentimentalistično paradigmo, po drugi pa kot novo etapo v mitologizaciji lika. Ime Liza postaja tako v zavesti ruskega izobraženca znak določenih posplošitev, ki jih bralec ob vsakokratnem novem poimenovanju osebe z imenom Liza sprejema ne samo kot lastno, temveč tudi kot občno ime (dvojnost!) – torej kot osebo z določenimi, že vnaprej danimi značilnostmi, kjer pa hkrati prihaja zaradi specifičnosti zgodovinskega gradiva do dinamizacije arhetipskega – torej do relativizacije mitološke logike.⁵³

Ponovno se izkazuje, da ambivalentna antiteza ni le osrednji umetniški postopek v strukturiranju *Pikove dame*, temveč vse bolj očitno tudi možnost, kako razlagati svet.

Zdi se, da na osnovi prepoznanih večravninskih ambivalentnih antitez lahko umestimo *Pikovo damo* med tekste, ki izražajo – če v poimenovanju sledimo M. Bahtinu – groteskni odnos do sveta. Zanj naj bi po Bahtinu bilo namreč značilno posebno občutje časa kot stalne metamorfoze, nenehne dinamike enotnosti polarnih nasprotij in dvojni aspekt v dojemanju sveta – gre za t. i. *dvosvetnost*.⁵⁴

V tej dvosvetnosti, ki je znak ljudske kulture smeha, naj bi imel posebno izjemno pomembno vlogo prav smeh, ki je sam po sebi ambivalenten: proslavlja in zasmehuje, zanikuje in potrjuje, je hkrati – kakor pravi Bahtin – pogrebec in preroditelj stvarnosti.⁵⁵ Tega (očiščujočega) smeha v *Pikovi dami* ni, ostaja pa dvosvetnost, ki je Puškinov lik ne more uzavestiti oz. reflektirati, česar posledica je, da zblazni.

Kot izraz dvosvetnosti moramo razumeti tudi besede Dostojevskega iz navedka z začetka razprave: fantastično mora biti v tako tesnem stiku z realnim, da ga skoraj jemljemo zares. V *Pikovi dami* imamo torej opraviti s fantastično realnostjo, ta pa je odraz ruske dejanskosti. Ne preseneča, da se ta fantastični realizem udejanja kot groteska, ki prerašča v model ruske stvarnosti, do potankosti izbrušen pri Gogolju,⁵⁶ za njim pa v številnih delih t. i. avtorjev gogoljevske linije v razvoju ruske literature (Dostojevski, A. Beli, M. Bulgakov ipd.)

Svet *Pikove dame* je nenehno spremenljiv in izmuzljiv. Ko imamo občutek, da smo odkrili smisel, se izkaže, da ga v naslednjem trenutku zamenja relativizacija

⁵³ Gre za soroden proces v rojevanju mitskega, kot ga v slovenski kulturi opažamo npr. v zvezi s prototekstom – Prešernovim *Krstom pri Savici* in imenom Črtomir. Prim. M. Juvan, *Imaginarij Kersta pri Savizi v slovenski literaturi*, Ljubljana 1990.

⁵⁴ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле*, Москва, 1965, 8,26.

⁵⁵ М. Бахтин, *prav tam*, 15.

⁵⁶ Znano je, da je Puškin načrtoval komedijo o človeku, ki so ga v provinci sprejeli za pomembnega uradnika, dejansko pa to v resnici ni bil – temo je odstopil Gogolju, ki je nato napisal komedijo *Revizor*. Puškin je Gogolju zapustil tudi idejo za poemo *Mrtve duše*.

tega – pred nami je vseskozi igra (sic!) pomenov, dvojnost, v kateri se prepletata zgodovinska in mitološka logika. Tisto, kar se z vidika enega kaže kot resnica (konvencija, realnost), je za drugega ne-resnica. Ni naključje, da ima pri tem posebno vlogo igra s kartami, ki ni le vezni člen med enim in drugim, temveč postaja sama dejanskost. Razmerje karte – dejanskost – iracionalnost /fantastičnost, ki ga je načrtal Puškin s podnaslovom k povesti ter z epigrafom k prvemu poglavju, se osmišlja ter umešča v kontekst Puškinovega razumevanja zgodovine.

Razmerje karte – igra – dejanskost je na izjemno pronicljiv način prikazal Ju. M. Lotman v razpravi: *Pikova dama, tema kart in igre s kartami v ruski literaturi z začetka 19. stoletja*.⁵⁷

Lotman opozarja, da je ob koncu 18. stoletja igra s kartami v Rusiji dobila značilnosti univerzalnega modela, ki se je spremenil v posebno obliko mitologiziranja (!) stvarnosti.⁵⁸

Začetki procesa segajo v leto 1820, ko je bila prevedena povest E. T. A Hoffmanna *Spielerglück*, ki je v ruskem prostoru tistega časa postala eno najpopularnejših beril. V tem času je imela Rusija že bogato tradicijo v raznovrstnih oblikah iger s kartami – od družabnih pa vse do rulete in drugih oblik hazardiranja. Igra s kartami je bila dogodek, ki je vzbujal v družbi izjemno pozornost: posebej se je zapisal v ruski zgodovini škandal, ki je nastal leta 1802, ko je vpliven peterburžan knez Golicin zastavil kot vložek pri igri svojo ženo in jo tudi izgubil. Ta dogodek je nazoren primer, kako se je prepletala igra z dejanskim življenjem. Lotman na to posebej opozarja, ko pravi, da je igra s kartami s časom postala prisposoba realnih konfliktnih situacij, karte pa so dobivale simbolni pomen v realnem življenju, kar je v posledici pripeljalo do prepleta dejanskosti in igre.⁵⁹ Čeprav so bile na prelomu 18. in 19. stoletja hazardne igre v Rusiji prepovedane, so bile izjemno priljubljen način, s katerim je človek izzival usodo. Hazardiranje je *okužilo* cele generacije in tudi Puškin ni ostal imun pred njim. Tako v pismu Vulfu beremo, da je strast (sic!) do igre najmočnejša med vsemi strastmi.⁶⁰ Razumljivo je, da je hazardiranje vzbudilo pri Puškinu po eni strani razmišljanje o zakonitostih igre same, po drugi pa je zastavilo vprašanje o zakonitostih v življenju ruske družbe, kjer je hazard dobival vse večjo veljavo.

⁵⁷ Ю. М. Лотман, «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала века. V: Ю. М. Лотман, *Избранные статьи*, т. II, Талинн, 1992, 389–415.

⁵⁸ Ю. М. Лотман, *prav tam*, 391.

⁵⁹ «Семиотическая специфика карточной игры в ее имманентной сущности связана с ее двойной природой. С одной стороны, карточная игра есть игра, то есть представляет собой модель конфликтной ситуации. В этом смысле она выступает в своем единстве как аналог некоторых реальных конфликтных ситуаций. Внутри себя она имеет правила, включающие иерархическую систему относительных ценностей отдельных карт и правила и сочетаемости, которые в совокупности образуют ситуации *выигрыша* и *проигрыша* /.../ Однако, с другой стороны, карты используются не только при игре, но и при *гадании*.» (Spomnimo na komentar Puškina k naslovu pripovedi – *najnovejša vedeževalna knjiga!* – op. p.) /.../ Одновременно выступает на первый план иной тип моделирования, при котором активизируется семантика отдельных карт. (Ю. М. Лотман, *prav tam*, 392).

⁶⁰ Cit. po Ю. М. Лотман, *prav tam*, 396.

Ta razmišljanja se povezujejo še z enim pomembnim dejstvom – govora je bilo o hazardiranju v takratni prestolnici – Peterburgu. Samo na sebi ne bi omenjeno dejstvo imelo posebnega pomena, če se ne bi vezalo s specifično predstavo Peterburga v ruski kulturi. Nova prestolnica, ki jo je dal zgraditi Peter Veliki 1703 na povsem neprimernem, močvirnatem prostoru, je s svojo podobo zahodnoevropskega mesta kaj hitro vzbudila pri prebivalcih občutje *ne-pravosti*, fantastičnosti, kar je porodilo predstavo o Peterburgu kot o mestu-prividu. Jasno je, da je ta predstava sprožila številna razmišljanja o pogojih in zakonitostih, ki so pripeljala do njegove gradnje. Vse prepričljiveje se je oblikovala misel, da je pravzaprav nastanek mesta slučaj – plod samovolje carja Petra Velikega.⁶¹ Vse pogosteje se je v zavesti ruskega intelektualca zarisovala predstava o fantastičnem mestu, kjer se povsem **pričakovano** dogajajo nenavadnosti, nepredvidljivi slučajji, ki botrujejo posameznikovemu vzponu ali padcu. V peterburškem prostoru prihaja do izjemno kohezivnega prepleta dejanskosti (realnosti) in igre (slučaja oz. fantastičnosti).

Za omenjeni preplet lahko iščemo argumentacijo tudi v značilnostih/zakonitostih ruske zgodovine. Petrovo načrtno evropeiziranje Rusije, ki ga za njim razvija Katarina Velika, pomeni prodor zahodnoevropske miselnosti, idej in načinov razmišljanja na ruska tla. Vse hitreje razvijajočim se razsvetljskim, liberalnim in svobodomiselnim idejam pa v nobenem primeru ne sledi družbeni sistem, ki vedno ostaja absolutistična monarhija brez razvitega srednjega sloja s fevdalističnimi, reakcionarnimi nazori, ki vse do 1861 preprečujejo – če navajamo le en primer – da bi bil kmet osvobojen tlačanstva. Značilno je, da se z leti prepad med liberalnimi idejami in okostenelo državno ureditvijo še povečuje. Ta nesorazmernost, po svojem značaju **ambivalentna dvojnost**, je še dodatno vplivala na predstave o vrednosti **slučaja v ruski zgodovini**. Že v drugi polovici 18. stol. pride tako v ruski družbi kot v literaturi do nekakšne kanonizacije v občutju slučaja kot nepredvidljive igre okoliščin.⁶² V miselnosti tedanjega časa so se pojmi sreča, uspeh, kariera vse pogosteje povezovala s slučajnim, kar je pomenilo – gledano z drugega vidika – v bistvu kršenje pravil, zakonitosti in konvencije (sic!). **In paradoksalno je, da je ta pričakovana nepričakovanost porajala v predstavi človeka podobo o slučaju kot o delujočem sistemu s svojimi zakonitostmi:** tisto, kar je razumljeno kot pravilo, dejansko ni pravilo, tisto, kar je slučajno, pa ima svojo zakonitost. V zvezi s tem je zanimivo navesti

⁶¹ Puškin se je v 30. letih načrtno ukvarjal s tem vprašanjem, o čemer jasno govori peterburška poema/povest *Bronasti jezdec*.

⁶² V zvezi s tem je potrebno omeniti pomen in vlogo t. i. povzpetnika, ki mu je slučaj namenil zgodovinsko vlogo – npr. Napoleon: ni naključje, da se ruska kultura tako pogosto ukvarja z njim – in najbrž tudi ni naključje, da Puškin v *Pikovi dami* govori o Hermanu kot Napoleonu, da Dostojevski v *Zločinu in kazni* vzpostavi razmerje, ki govori o vzporednicah med navadnim človekom – Razkolnikovom, ki ne sme ubijati, in Napoleonom, ki je spremenil tok zgodovine, pri tem pa mu je bilo dovoljeno pobijati ljudi na svojih osvajalnih pohodih. Ko omenjamo Dostojevskega, naj opozorimo na vzporednice oz. razmerje iz *Pikove dame*: Lizaveta – Herman – starka-grofica in iz *Zločina in kazni*: Sonja – Razkolnikov – Lizaveta, starka-oderuhinja! Prim. Ю. М. Лотман, 1992; prav tam, 396 – 400.

misel Puškina v eni od njegovih beležk: »Ni bilo potrebno niti pameti, niti zaslug, niti talenta, da si se zavihtel tik pod vrh državne oblasti« – pomemben je bil torej slučaj.⁶³

Na prehodu iz 18. v 19. stoletje se v Rusiji oblikuje predstava o družbeno-političnem življenju kot o verigi naključij, ki v zavesti oživlja igro s kartami, ugotavlja Lotman.⁶⁴ Igra s kartami je postala ne samo *svojevrsten* jezik, v katerem so se reflektirali pojavi iz družbenega življenja, ampak je tudi vplivala na predstave o stvarnosti.⁶⁵ Gre za specifično simbolizacijo, kjer se igralec srečuje z iracionalno silo, v njej pa skuša odkriti logično prepričljivo, racionalno zakonitost.⁶⁶ *Pikova dama* je nazoren primer omenjene dvojnosti.

Ko se je Puškin ukvarjal s *Pikovo damo*, je imelo vprašanje slučaja oz. slučajnosti pri njem že bogato zgodovino: pogosto so to predstave slučaja kot kaotične sile, ki poruši ravnovesje.

V tridesetih letih se pričinja razumevanje slučajnega radikalno spreminjati. Slučaj ni več samo sinonim za kaos, temveč ga pričinja razumevati kot specifično obliko reda, višje urejenosti, ki ima prav tako svoje zakonitosti. Opazimo lahko, da tudi v Puškinovem razumevanju slučajnega prihaja do ambivalence oz. dvojnosti – **slučaj je hkrati znak kaotičnosti in izraz urejenosti**, ki je človeški razum ne more doumeti. Njegov ambivalentni značaj lahko opazimo tudi v *Pikovi dami* – kot razmerje med entropijo in informacijo. Če posplošimo, lahko rečemo, da bo z vidika zgodovinskega mišljenja zakonitost vedno razumljena kot informacija. Hkrati ko najdemo v povesti potrdilo za to, opazimo tudi perspektivo, ki govori o zamenjavi predznakov. Slučaj, ki je dinamično načelo, postaja informacija.⁶⁷ To je dobro vidno v tekstu iz razmerja med *dinamičnim* in *statičnim*.⁶⁸ Slučaj je tisti, ki iz starkinega stanja omrtvelosti hipno porodi spremembo: »Naenkrat se je njen **mrtvi** obraz nepopisno spremenil. Ustnice so se ji nehale premikati, oči so **oživele**:

⁶³ Cit. po Ю. М. Лотман, *prav tam*, 398.

⁶⁴ Ю. М. Лотман, *prav tam*, 398.

⁶⁵ Pogosto je bilo to vidno v leksiki – npr. namesto dveh nasprotnikov se je uporabljala sintagma dva igralca ipd. V *Pikovi dami* imamo neposredno aluzijo na to, saj Herman uporablja imena kart pri srečanju – tako npr. za mlado dekle uporabi izraz srčna trojka. Nenazadnje se mu tudi grofica pokaže kot pikova dama. Gl. tudi str. 8!

⁶⁶ V ruski literaturi često opazimo zvezo naključno pridobljenega bogastva z infernalno silo – s *hudičevimi podobnicami* tj. kartami. Prim. dela Dostojevskega (*Kvartopirec*) ali prizore bogatenja na čuden/fantastičen način v Gogoljevem *Portretu in Mrtvih dušah*.

⁶⁷ Prim. Puškinova razmišljanja o slučaju v članku o *Zgodovini ruskega naroda*, knjigi N. A. Polevoja: «Гизо объяснил одно из событий христианской истории: европейское просвещение. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие, и отклоняя все отдаленное, все постороннее, случайное, доводит его до нас сквозь темные, мятежные и наконец рассветающие века./.../ Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая – мощного, мгновенного орудия провидения.» (А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, т. 11, Москва, 1996, 127).

⁶⁸ Prim. tudi Ю. М. Лотман, *prav tam*, 409.

pred grofico je stal neznan moški.« (PD: 23). Očitno je, da se z vidika omenjenega razmerja kaže slučaj kot informacija.⁶⁹

Bolj se Puškin posveča v tridesetih letih vprašanju zgodovine, bolj postaja razumljivo – ob poznavanju specifike ruskega razvoja – da je slučaj izraz dinamike, gibalo, ki usmerja tudi zgodovinske in družbene procese. Kako pomemben je slučaj, je nedvoumno videti že v pesmi iz 1829:

O, koliko odkritij čudnih
Pripravlja razsvetljenja duh
In poskus, sin napak nenehnih.
In genij, paradoksov drug.
In slučaj, bog izumitelj.⁷⁰

V svojem nedokončanem članku o *Zgodovini ruskega naroda N. A. Polevoja*⁷¹ Puškin spregovori o slučaju kot dejavniku, ki po eni strani onemogoča uvid v zgodovinski proces, po drugi pa je razumljen kot mehanizem, ki izraža zakonitosti tega procesa.⁷²

V razpravi smo pokazali, da je v *Pikovi dami* temeljno organizatorično načelo večplastna ambivalentna opozicija, ki se spreminja v specifičen odnos do

⁶⁹ Za literarne like v *Pikovi dami* je značilno, da se opomenjajo v obeh členih razmerja dinamično – statično. Tako je logično, da v tekstu označujejo dejanje ali stanje literarnega lika izrazi, vezani po eni strani na semantično polje *gibanja* (živo), po drugi *mirovanja* (mrtvo). Na ta način avtor ponovno opozarja na nenehno spremenljivost, ambivalentnost načel: značilno je, da se v zvezi s čustvi (iracionalnim) pojavijo izrazi, ki označujejo sunkovito gibanje: »Ko je Tomski prosil grofico za dovoljenje, da ji predstavi svojega prijatelja, je **srce** ubogega dekleta **vztrepetal**.« (PD: 16); Pri tem je cele noči predsedel (Herman – op. p.) za igralnimi mizami in z **mrzličnim vznemirjenjem** (rus. лихорадочный трепет) spremljal vse preobrate igre.« (PD: 16); ko se Herman naključno znajde pred grofičino hišo vztrepeta – »Herman je **vztrepetal**.« (PD: 17); »Herman je **trepetal** kakor tiger, ko je čakal na dogovorjeno uro.« (PD: 21); Herman v strasti trepeta: »Obmolknil je in **trepetaje** čakal na odgovor.« (PD: 24).

Ko se Herman povsem zavestno-racionalno odloči, da bo od grofice izsilil razodetje skrivnosti, je povsem miren: »Herman se je naslonil na mrzlo peč. Bil je **miren**: srce mu je **utripalo enakomerno**, kakor človeku, ki se je **odločil**, da bo storil nekaj nevarnega /.../« (PD: 22).

Čas, ki zaznamuje kolizijo enega in drugega principa (iracionalnega in racionalnega, nepričakovanega – pričakovanega), je posebej poudarjen. V tem prihaja do zamenjave. Če iracionalni odnos principiarno zaznamujejo izrazi *gibanja*, bo zdaj čustveno stanje označeval izraz *mirovanja*: »Herman je gledal skozi špranjo: Lizaveta Ivanovna je stekla mimo njega. Zaslišal je njene urne korake na stopnicah. V srcu se mu je oglasilo nekaj, kar je spominjalo na očitek vesti, in spet utihnilo. Herman je **okamenel**.« (PD: 22); »Grofica se je očitno zmedla. Njene poteze so zrcalile močno duševno **razburjenje**, toda kmalu se je spet pogreznila v prejšnjo **otopelost**.« (PD: 24).

⁷⁰ О сколько нам открытий чудных / Готовят просвещенья дух / И опыт, сын ошибок трудных, / И гений, парадоксов друг, / И случай, бог изобретатель. (А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах. т. 3*, Москва, 1963, 161; prev. M. J.)

⁷¹ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений, т. 11*, Москва, 1996, 127.

⁷² Lotman v svoji razpravi ugotavlja, da se je Puškinovo filozofsko osmišljanje slučaja odrazilo tudi v razumevanju hazardne igre. Puškin naj ne bi videl v igri le negativnega načela, ki kot kaotična sila nenadno prodre bodisi v človekovo življenje bodisi v svet kulture in družbe. V igri se kažejo iracionalne zakonitosti, človekovi spoznavi nerazumljive, ki deavtomatizirajo življenje in pomenijo gibalo vsakdana.

stvarnosti. Skupni imenovalec razmerij realno – fantastično, konvencionalno – nekonvencionalno, enoznačno – mnogoznačno, racionalno – iracionalno, zgodovinsko – mitološko, statično – dinamično, informacija – entropija je prav slučaj, ki je sam po sebi v Puškinovi perspektivi prav tako nekaj ambivalentnega.

Vsa ambivalentna razmerja, o katerih je bilo v razpravi o *Pikovi dami* govor, je potrebno po eni strani obravnavati z vidika Puškinovega svetovnega nazora, ki se oblikuje v tridesetih letih, po drugi pa je v njih videti razvojno etapo v ruski kulturi, ki se idejno osmišlja v literaturi t. i. gogoljevske linije. Značilno zanjo je groteskni odnos do sveta, ki se kaže kot ambivalentna antiteza, pa najsi gre za še tako različna razmerja. V ozadju omenjenih razmerij je dobro vidna podoba človeka, po eni strani nedeterminiranega, svobodnega v odločanju, po drugi pa usodno povezanega s tradicijo, v kateri se posameznik kot individuum ne zmore reflektirati, saj ne doume zakonitosti slučajnega. Jasno postaja, od kod v ruski literaturi toliko likov, ki so vseskozi na meji med enim in drugim členom simbolnih razmerij vse bolj izgubljeni. Prav *gibanje na meji* in iz tega izhajajoča dvojnost je ena temeljnih karakteristik ruskega modela kulture.

SUMMARY

The paper »The Dual Worlds of *The Queen of Spades*« presents the reader with a structural analysis of the text, which proves to be a productive method to treat Pushkin's work. The analysis focuses on the functional treatment of literary elements and on finding the principles of their interconnection. However, the author does not simply follow a so-called *closed* (immanent) interpretation. First he poses a question about the characteristics of Pushkin's work at the time when he wrote *The Queen of Spades*, referring to Russian critics' and literary personalities' thoughts on this text. Only this context directs the author's treatment towards the immanent analysis. Considering a diachronic perspective brings the treatment closer to the *open* interpretation, which widens the analysis in the direction of culturological treatment. A structural analysis, derived from the assumption that the central construction principle is the (binary) opposition, indicates that *The Queen of Spades* is a logically and precisely constructed text, based on an ambivalent antithesis. This antithesis is displayed as a relationship on several levels: realistic vs. fantastic, conventional vs. unconventional, having a single meaning vs. several meanings, rational vs. irrational, static vs. dynamic, informational vs. entropic. It is clearly evident from the text that the value of the individual element of the opposition, regardless of the type of relationship, cannot be discussed separately from the other element, since they are both intertwined into an inseparable whole. This intertwining is reminiscent of the carnival-grotesque relationship to the world, which is, according to M. Bakhtin, characteristic of the folk culture of laughter, and at the same time a sign of dialogically oriented literature, which revitalizes any ideologically unambiguous expression. Departing from the ambivalence of the carnivalesque attitude towards the world, which is aware of the unity of the opposites, Bakhtin develops the thesis of dual worlds. It is to be understood as a method of cognition of the world, which grows from the belief that no monologic, authoritarian statement can escape doubt about its own infallibility, as it carries, because of the unity of the contradictory value principles, the origins of its own (self-)relativization. A poetological analysis of *The Queen of Spades* indicates that the above-mentioned dual worlds or, rather,

the ambivalent antithesis in Pushkin's perspective is the feature of the historic development, which is viewed by Pushkin as a constantly changing, dynamic process.

From the analysis of the text, which in its findings relies on the knowledge of Pushkin's creativity, it appears that the poet assigns a particular meaning to chance as the power driving evolution. Chance is by its nature also ambivalent, understood at the same time as a sign of chaos and of a higher organization of the world. In Pushkin's perspective man cannot grasp this higher order and thus becomes increasingly lost. In the grotesque attitude towards the world, which can be understood, according to Bakhtin, as a way of *purification*, laughter has a particular function. In Pushkin it is an increasingly obvious sign of chaos, which is for an individual impossible to surpass and remains uncomprehended on the border between one and the other part of the symbolic oppositions. The analysis clearly shows that Pushkin with *The Queen of Spades* is a pioneer of this type of portrayal of the world, which, as a consequence, develops in the works of Gogol, Dostoevsky, Bely, and Bulgakov into a typically Russian reflection of reality.