

Sl. Ph. 3

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE SLAVA

a cura di

LEONE PACINI SAVOJ e NULLO MINISSI

VIII

NAPOLI 1965



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNAI

DIRITTI RISERVATI

SEZIONE SLAVA



INDICE

V. M. ŽIRMUNSKIJ, *L'evoluzione del verso russo da Puškin a Majakovkij* . . . . . p. 1

E. МАЙМИН, *Заметки о русском стихе* . . . . . » 21

K. HORÁLEK, *Příspěvek k Typologii srbských pohádek* . . . . . » 45

Z. KALISTA, *Počátky české literární avantgardy po první světové válce* » 77

N. MINISSI, *Lo strumentale predicativo nelle lingue slave* . . . . . » 97

W. GIUSTI, *Una vita tra nostalgie ed impegni: Nikolaj Platonovič Ogarëv* . . . . . » 109

E. GASPARINI, *Sul paganesimo degli antichi slavi (Le « Continae » e la « Bratčina »)* . . . . . » 135

S. PIEKUT, *Włochy w twórczości j. słowackiego* . . . . . » 169

† N. CONTIERI, *(Tadeusz Ulewicz)* . . . . . » 191

LIBRI RICEVUTI . . . . . » 197



## L'EVOLUZIONE DEL VERSO RUSSO DA PUŠKIN A MAJAKOVSKIJ

1. Noi distinguiamo due tipi fondamentali di versificazione: le metrica degli antichi, fondata sull'avvicendamento di sillabe lunghe e brevi, e la metrica dei moderni, costruita sulla base del susseguimento di sillabe accentuate e non accentuate.

Chiamiamo « metrico » il primo sistema, « tonico » il secondo. Nel sistema tonico distinguiamo tre tipi: il verso sillabico puro, il verso sillabo-tonico, il verso tonico puro.

Il verso sillabico predomina nella poesia dei popoli romanici (francesi, italiani, spagnoli), dei polacchi, dei popoli turchi. Il verso sillabico è determinato dal numero delle sillabe, che formano una serie metrica, con accento obbligatorio alla fine della serie (non contando la clausola). L'endecasillabo italiano ha, come è noto, l'accento obbligatorio sulla decima sillaba, il verso alessandrino francese (dodecasillabo) lo ha alla fine di ogni emistichio, separato da una forte cesura, sulla sesta e la dodicesima sillaba. Gli altri accenti non sono determinati da uno schema metrico generale; essi possono trovarsi su differenti sillabe e la loro varietà forma il campo del ritmo e non del metro.

Il verso tonico puro è caratteristico delle lingue con forte accento fonetico, in primo luogo delle lingue germaniche (tedesco, inglese, scandinavo). Esso è l'antica forma nazionale della loro versificazione. È fondato sul conto degli accenti. Il numero delle sillabe atone fra gli accenti è variabile.

La formula generale del verso tonico è:

$$x' - x' - x' \dots$$

X può essere uguale a 0, 1, 2 e a un numero superiore di sillabe (più spesso 1-2). Da esempio può servire la poesia

di Goethe «Erlkönig», scritta nel verso della ballate popolari tedesche e inglesi:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind...

Quando X è una grandezza costante, noi otteniamo il verso sillabotomico, fondato sul cómputo degli accenti e delle sillabe intermedie tra di loro. Si ripetono gruppi di sillabe, che chiamiamo, secondo l'esempio degli antichi, piedi: una sillaba accentata con una o due sillabe non accentate.

Metri bisillabici:

1) giambi:

Мой дядя самых честных правил

2) trochei:

Мчатся тучи вьются тучи

3) dattili:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне

4) anapesti:

Что так жадно глядишь на дорогу

5) anfibrachi:

Как ныне собирается вещей Олег

La versificazione sillabotomica predomina nel verso classico tedesco, inglese e russo.

Nella poesia russa la versificazione sillabotomica fu effettuata (nel 1739) da Lomonosov, grande scienziato, fisico e chimico russo, e allo stesso tempo eminente filologo e poeta. Prima della riforma di Lomonosov, dal XVII secolo nella poesia russa predominavano i versi sillabici puri (chiamati « вирши ») secondo il modello polacco. Essi non corrispondevano al carattere della lingua russa col suo accento forte e dinamico. Il classico verso sillabotomico di Puškin segue nella metrica i modelli di Lomonosov.

Nella poesia di Puškin, dei suoi precursori e contemporanei prevalevano i metri di due sillabe (giambi e trochei), in particolar modo i primi. Le misure trisillabe si incontravano di rado (più spesso nelle ballate di modello tedesco e inglese).

Porterò un esempio di tetrametri giambici puškiniani (metro che il grande poeta russo prediligeva):

Для берегов отчизны дальней  
Ты покидала край чужой;  
В час незабвенный, в час печальный  
Я долго плакал пред тобой.  
Мои хладеющие руки  
Тебя старались удержать;  
Томленья страшного разлуки  
Мой стон молил не прерывать...

Nel tetrametro giambico, secondo lo schema metrico, gli accenti devono cadere sulle sillabe pari (la seconda, la quarta, la sesta, l'ottava). Tuttavia risulta che, di fatto, costante è solo l'ultimo accento (sull'ottava sillaba), che chiude la serie metrica ed è fissato dalla rima. Tutti gli altri accenti assegnati metricamente possono mancare.

Для берегов отчизны дальней...

Manca l'accento sulla seconda sillaba.

Ты покидала край чужой...

Idem.

Я долго плакал пред тобой...

Manca l'accento sulla sesta sillaba. (Пред rappresenta una preposizione proclitica che non ha accento).

Nei seguenti quattro versi l'accento sulla sesta sillaba manca costantemente. Se l'accento sull'ottava sillaba è obbligatorio, esso manca il più spesso sulla sesta sillaba.

In un verso a quattro accenti ne possono mancare due; per esempio (Тютчев):

...И на порфирные ступени  
Екатерининских дворцов...

Tale movimento ritmico (si può dire peonico) conferisce al verso una fluidità, che in questo caso corrisponde al contenuto.

Più raramente mancano due accenti di fila (sulla quarta e la sesta sillaba). Per esempio nell'« Evgenij Onegin »:

Легко мазурку танцевал  
И кланялся непринужденно...



Si potrebbe anche in questo caso stabilire una corrispondenza fra il contenuto del verso e il gesto ritmico.

Nello stesso modo gli accenti metrici di solito mancano nei trochei, dove per esigenze metriche dovrebbero stare sulle sillabe dispari (la prima, la terza, la quinta, la settima del tetrametro).

Сквозь волнистые туманы  
Пробирается луна,  
На печальные поляны  
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной,  
Тройка борзая бежит,  
Колокольчик однозвучный  
Утомительно гремит...

Qui di otto versi solo il quarto ha tutti e quattro gli accenti.

Льет печально свет она...

In tutti gli altri casi l'accento manca in qualche posto: ora sulla prima, ora sulla quinta sillaba, oppure molto spesso e sulla prima e sulla quinta contemporaneamente, e ciò conferisce al verso una particolare leggerezza e fluidità (un ritmo peonico anche qui):

Сквозь волнистые туманы...  
Колокольчик однозвучный...

Come si spiegano queste deviazioni delle misure bisillabe russe dallo schema metrico dei giambi e dei trochei? Con le proprietà fonetiche della lingua russa, col volume e la struttura della parola. La misura media della parola russa nella prosa normale si aggira attorno alle tre sillabe. Accanto alle parole corte, nella lingua russa ci sono molte parole lunghe (trisillabe e plurisillabe). Se gli accenti nei giambi e trochei russi stessero regolarmente secondo lo schema metrico, il poeta dovrebbe usare soltanto parole monosillabe, bisillabe e trisillabe solo con l'accento sulla sillaba mediana. Le altre parole trisillabe, e anche tutte quelle più lunghe, non potrebbero rientrare nel verso. Tale contraddizione fra le esigenze della metrica e le normali proprietà fonetiche della lingua non è compatibile, e doveva portare a un

conflitto. Lomonosov, seguendo l'esempio dei tedeschi, dapprima cercò di scrivere con giambi regolari, ed anche li difese teoricamente. Ma i suoi primi versi, scritti sotto la pressione della teoria, suonano monotoni e impacciati:

Лице своё скрывает день;  
Поля покрыла мрачна ночь;  
Взошла на горы чёрна тень;  
Лучи от нас склонились прочь;  
Открылась бездна, звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

Lomonosov aveva buon orecchio poetico e vero talento artistico. Per questo egli superò la teoria astratta e portò il verso russo su quella grande strada, che l'ha condotto alla poesia di Puškin.

La giustezza della teoria da me proposta è confermata dai fatti delle altre lingue. In ogni lingua il metro si adatta in modo diverso alle proprietà fonetiche della lingua. Per questo i giambi russi, come forma metrica nazionale, non somigliano a quelli tedeschi e inglesi.

La misura media della parola tedesca (contando la parola con gli articoli, preposizioni e altre parole non accentate) si avvicina a due sillabe, se si tiene conto del fatto che le parole composte e quelle derivate hanno in tedesco due accenti: il primo forte, il secondo debole: *Sónnenschèin, Wíssenschàft*. Per questo nei giambi tedeschi l'omissione degli accenti manca. All'orecchio russo tali giambi suonerebbero monotoni, come i primi giambi di Lomonosov, scritti secondo i modelli tedeschi. Ma in effetti la varietà ritmica dei giambi tedeschi si basa sulla differente forza degli accenti, che è caratteristica di questa lingua. Goethe:

Der Mònd von sèinem Wólkenhügel  
Sah kläglich aus dem Dúft hervór.  
Die Wínde schwängen léise Flúgel,  
Umsáusten scháuerlich mein Óhr...

(Alternazione di accenti forti e deboli)

Nella lingua inglese la misura media della parola è meno di due sillabe (circa 1,5). Per questo per i versi inglesi è caratteristico il sovraccarico di accenti supplementari sulle sillabe metricamente non accentate.

Gray (« Elogy written in a country churchyard »):

The lowing herd *winds* slowly o'er the lea...

Byron (« Childe Harold's pilgrimage »):

And Ardennes waves above them her *green* leaves...

In conseguenza di ciò, con il monosillabismo di un gran numero di parole si hanno degli spostamenti di accento, abbastanza consueti, dalle sillabe pari a quelle dispari, che avvicinano il verso giambico inglese a quello sillabico di tipo italiano e sono tanto caratteristici, per esempio, per i successori di Shakespeare nel Seicento e per i poeti del romanticismo inglese:

Shelley:

And wild *roses* and ivy serpentine...  
Rugged and dark, *winding* among the streams...

Tennyson (« The Idylls of the King »):

A star *shot*. — Lo, said Gareth, a *foe* falls...  
Thicker the drizzle grew, *deeper* the gloom...

Anche i giambi russi ammettono lo spostamento di accento su una sillaba dispari, ma questi accenti supplementari cadono sempre su parole monosillabe e inoltre quasi esclusivamente sulla prima sillaba del verso:

*В час* незабвенный, в *час* печальный...

Di solito essi, come deviazioni dal movimento ritmico regolare, servono da mezzo espressivo, come nel suddetto esempio dove la parola « час » è rafforzata dalla ripetizione (anafora) e dal parallelismo ritmico-sintattico di ambedue i distici.

Adesso dobbiamo rispondere alla domanda principale che viene naturalmente suggerita dalla nostra analisi: La struttura della lingua russa non è forse un ostacolo insuperabile per la formazione nella lingua russa di « esatti » metri bisillabi (giambi o trochei)? In che cosa consiste il senso artistico di questa forma nazionale del giambo russo, costruito su costanti « deviazioni » dallo schema metrico del verso giambico?

Io penso che proprio queste cosiddette « deviazioni » o, più esattamente, queste variazioni ritmiche del giambo determinano la varietà e le ampie possibilità di questo verso. Gli accenti stanno

ora su una, ora su un'altra delle sillabe pari, ma con la loro ripetizione si crea una inerzia di accentuazione metrica, sostenuta dalla presenza obbligatoria dell'ultimo accento. Questa obbligatorietà dell'accento solo alla fine della serie metrica avvicina i giambi russi al verso sillabico di tipo francese e italiano, e li rende non così uniformi come quelli tedeschi. Ma insieme a ciò il ritorno degli accenti su quelle sillabe pari costanti, determinate metricamente, rende il verso russo più regolare, e metricamente organizzato, di quanto non lo sia quello sillabico puro. Si crea così una unità metrica nella ricca varietà delle reali variazioni ritmiche. Per questo il giambo puškiniano era e resta il più flessibile delle misure classiche russe, ed è capace di esprimere il più diverso contenuto artistico, qualsiasi varietà di generi e stili poetici.

2. Se le omissioni di accenti nei giambi e trochei russi si spiegano effettivamente con la lunghezza delle parole russe, il volume medio delle quali è di tre sillabe, nelle misure trisillabe (dattili, anapesti, anfibrachi) le omissioni di accenti devono mancare. E questo corrisponde pienamente alla realtà — nelle misure enunciate gli accenti di solito non mancano.

Con ciò stesso all'interno del sistema di versificazione sillabotonica si crea un tipo di versi, che si differisce radicalmente dai giambi e dai trochei. Alla regolarità nella disposizione degli accenti in questi versi sono legati l'isocronismo dei piedi e la musicalità dell'intonazione. Il professor Boris Tomaševskij, eminente autorità della metrica russa, scomparso di recente, scriveva su ciò:

« La lingua stessa di questi versi è fondata su un altro stile di pronuncia. Nel verso formato da misure trisillabe sono più fortemente contrapposte le accentuate e le non accentuate... Il conto metrico si conduce secondo le sillabe accentuate, che stanno nelle sedi forti... Per questo l'accento delle misure trisillabe è molto più regolare di quello delle bisillabe. Con ciò si spiega, fra l'altro, perché le misure trisillabe sono usate in quei casi, in cui si vuol creare un effetto musicale » (ballate di Žukovskij, lirica e epica di Nekrasov) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Б. Томашевский, *Стих и язык*, 1959, стр. 57.



Ho già detto prima che Puškin e i suoi contemporanei usavano raramente piedi trisillabi (secondo un calcolo approssimativo in Puškin solo il sette per cento delle sue poesie è scritto con piedi trisillabi diversi). Le misure di questo genere diventano predominanti dalla metà del XIX secolo, nella poesia di stile nuovo, che succedeva alla poesia classica di Puškin. Un posto di transizione occupa Lermontov, poeta romantico uscito dalla scuola di Puškin, ma che arricchì la poesia russa di una nuova forza espressiva carica di emotività, retorico-declamatoria nella poesia civica e nello stesso tempo lirico-musicale nelle canzoni e ballate. Da Lermontov nascono due scuole antagoniste che lottano per la supremazia nella poesia russa della metà e della seconda parte del XIX secolo.

Una di esse la possiamo segnalare sotto il nome di Nekrasov, grande poeta realista, che fece della poesia un'arma di lotta per la liberazione politica e sociale del popolo russo; l'altra scuola sotto il nome di Fet, poeta « dell'arte pura » (come si soleva dire allora), dell'intima lirica delle emozioni interiori, della natura e dell'amore, in prevalenza musicale e melodica.

Ambedue questi indirizzi si valevano per lo più di versi di piedi trisillabi, ma li usavano in maniera diversa.

Nekrasov, poeta rivoluzionario, cercava di liberare la poesia russa dai modelli poetici convenzionali del lessico e della fraseologia, che predominano nella poesia degli epigoni del classicismo puškiniano. Per questa libertà realistica della espressione poetica gli occorre ritmi e intonazioni più liberi, vicini alla struttura dell'accento della lingua di conversazione. Il caposcuola nel campo rivoluzionario della letteratura russa, il critico N. Černyševskij, compagno di lotta di Nekrasov e teorico del nuovo indirizzo, scrisse su questo problema della forma poetica nella sua recensione alla « Raccolta delle poesie di Puškin » (1855).

« Su cosa è fondata tale supremazia del giambo, e in parte del trocheo, che elimina tutte le altre misure? Davvero il giambo è il metro più naturale per la lingua russa? Così si pensa di solito, ma in effetti non è così... » « ...Sembra che i piedi trisillabi (datilo, anfibrico, anapesto) siano molto più armoniosi, permettano una maggiore varietà di misure e, infine, siano molto più naturali per la lingua russa dei giambi e dei trochei ». « Non si può non notare che, da parte di un poeta russo » (Černyševskij allude

a Nekrasov), « di certo non intenzionalmente i piedi trisillabi sono usati con evidente preferenza rispetto al giambo e al trocheo ».

D'altra parte, l'enfasi retorica della poesia civica di Nekrasov, commossa e convincente, cercava un appoggio emotivo, indispensabile ad essa, nella ampia melodiosità della canzone popolare russa:

...Назови мне такую обитель,  
Я такого угла не видал,  
Где бы сеятель твой и хранитель,  
Где бы русский мужик не стонал!..  
...Выдь на Волгу: чей стон раздается  
Над великою русской рекой?  
Этот стон у нас песней зовется —  
То бурлаки идут бичевой!..

Fet, autore delle poesie intitolate « Melodie », abbondantemente sature di ripetizioni liriche, di anafore e ritornelli, usava misure analoghe come mezzo di azione melodica secondo il principio « de la musique avant toute chose », in cui anticipava Paul Verlaine:

Что не выскажешь словами,  
Звуком на душу навей.  
(Ciò che non puoi dir con le parole,  
con un suono ispiralo nell'animo).

Esempio:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне.  
Травы степные унизаны влагой вечерней,  
Речи отрывистей, сердце опять суеверней,  
Длинные тени вдали потонули в ложбине.

В этой ночи, как в желаниях, всё беспредельно!  
Крылья растут у каких-то воздушных стремлений, —  
Взял бы тебя и помчался бы также безцельно,  
Свет унося, покидая неверные тени.

Можно ли, друг мой, томиться в тяжелой кручине?  
Как не забыть, хоть на время, язвительных терний?  
Травы степные сверкают росой вечерней,  
Месяц зеркальный бежит по лазурной пустыне.

Dal punto di vista delle deviazioni del ritmo dallo schema metrico è indispensabile aggiungere che le misure trisillabe russe, ancora di più delle bisillabe, ammettono accenti supplementari sulle sillabe metricamente non accentate. In questi metri, sulle sedi metricamente non accentate possono trovarsi non solo parole monosillabe (come nei giambi), ma anche bisillabe. Molto spesso tali accenti supplementari si incontrano sulle prime due sillabe non accentate dell'anapesto, ma si incontrano abbastanza spesso anche nel corpo del verso. Per esempio, Nekrasov.

*Ум бездействуя, вяло тоскует...  
Жаждой дела душа закипает...  
Совесть песню свою запеваёт...*

In Nekrasov (nel poema autobiografico «Cavaliere per un'ora») tali aggravazioni, abbastanza numerose, scuotendo l'inerzia del metro, permettono un suono più libero e familiare del verso.

Accade diversamente in Fet, dove tali deviazioni servono da espressione emotiva:

*Уноси мое сердце в звенящую даль,  
Где как месяц за рощей, печаль;  
В этих звуках на жаркие слезы твои  
Кротко светит улыбка любви.  
...Выше, выше плывут серебрястым путем,  
Будто шаткая тень за крылом...*

Permettetemi di portare ancora un esempio, abbastanza caratteristico di tale espressione, in un'elegia di Fet, che descrive lo stormire del vento autunnale e della pioggia notturna nel bosco dietro le finestre della sua casa di campagna:

*Истрепались сосен мохнатые ветви от бури,  
Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами,  
Ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури,  
Всё сорвать хочет ветер, всё смыть хочет ливень ручьями...*

(nove accenti in un pentametro anapestico)

Certamente il largo uso delle misure trisillabe, così caratteristico dello stile della poesia russa della seconda metà del XIX secolo, non significa il rifiuto delle misure bisillabe. E Nekrasov e Fet scrivevano in giambi e trochei, solo che questi metri non erano nella loro poesia né i predominanti, né i più caratteristici.

3. Una nuova svolta nel sistema della versificazione russa si manifestò proprio all'inizio del XX secolo nella poesia del simbolismo russo (oppure, parlando più generalmente, del «modernismo»). Fra i più numerosi esperimenti della nuova tecnica poetica, che sono caratteristici del modernismo russo dell'inizio del XX secolo, occupa un posto importante la creazione di una nuova forma del verso lirico, di una versificazione puramente tonica. I primi esperimenti in questa direzione furono intrapresi già negli anni novanta del XIX secolo da Valerij Brjusov, capo di questa scuola e poeta essenzialmente sperimentale. Ma il verso tonico puro acquistò un'autentica forza vitale e una larga popolarità con le creazioni artistiche di Aleksandr Blok, il più grande poeta lirico russo dell'epoca prerivoluzionaria.

I versi di questo tipo presero in russo il nome di «dól'niki». Ciò significa che, per la mancanza di un uguale numero di sillabe (principio dell'isosillabismo), l'unità di ripetizione in essi non è il piede, ma la «particella» (*dólja*), cioè la parola come portatrice dell'accento metrico (conto, quindi, secondo gli accenti e non secondo le sillabe). Il numero delle sillabe non accentate fra gli accenti è una quantità variabile, ma nei *dól'niki* è compresa nei limiti di 1-2 sillabe. In altre parole, i *dól'niki* non differiscono molto dalle misure trisillabe. Se prendiamo l'anapesto come schema, le deviazioni da questo schema sono ridotte nei *dól'niki* a dei casi separati di sostituzione di due sillabe atone fra gli accenti con una sola sillaba atona. (Servendosi della terminologia convenzionale della musica, si potrebbe dire, che una delle sillabe non accentate della battuta è sostituita dalla pausa).

Un esempio dei trimetri nella poesia lirica di Blok (la misura più usuale):

*Вхожу я в темные храмы,  
Совершаю бедный обряд.  
Там жду я Прекрасной Дамы  
В мерцаньи красных лампад...*



Un esempio di tetrametro (più raro) — la serenata di Pierrot dal dramma lirico di Blok « Il teatrino »:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные  
Протянулась длинная цепь фонарей.  
И, пара за парой, идут влюбленные,  
Согреты светом любви своей...

Come esempio di un uso del tutto diverso di *dól'niki* metricamente quasi identici citerò una poesia di Anna Achmatova, poetessa entrata nella letteratura negli anni 10 del XX secolo (cioè dieci anni dopo Blok), e che ha ricevuto di recente, in Italia, il premio internazionale Etna-Taormina. Se i *dól'niki* di Blok hanno un carattere liricamente espressivo, emotivamente commosso, in prevalenza melodioso (conformemente al contenuto romantico e allo stile della sua lirica amorosa), per i *dól'niki* della Achmatova sono caratteristiche le intonazioni intime e conversative, semplici e contenute, quasi prosastiche:

Настоящую нежность не спутаешь  
Ни с чем, и она тиха.  
Ты напрасно бережно кутаешь  
Мне плечи и грудь в меха,

И напрасно слова покорные  
Говоришь о первой любви.  
Как я знаю эти упорные,  
Несытые взгляды твои!

I *dól'niki* appaiono nella poesia russa in casi isolati già nel XIX secolo, prevalentemente nelle traduzioni dal tedesco (Goethe, Heine); più raramente dall'inglese (ballate). Ho già detto che per le lingue germaniche, che hanno un forte accento dinamico, il verso tonico puro, costruito sulla successione degli accenti, è la forma metrica nazionale. Il verso germanico antico allitterato si costruiva secondo questo principio: quattro accenti forti, due per ogni emistichio, legati dall'allitterazione di due o tre consonanti iniziali delle parole accentate, con oscillazioni molto notevoli nel numero delle sillabe non accentate:

Hiltibrant enti Hádubrant || untar hérium twém...

Il computo secondo le sillabe e il sistema sillabotonico con giambi, dattili eccetera, si fissò definitivamente nel verso classico tedesco solo verso la prima metà del XVII secolo (dopo la riforma metrica di Opitz, 1624), sotto l'influenza dei modelli antichi e romanzi. Tuttavia nella poesia orale popolare, nella canzone e nella ballata, si conservò l'antica libertà nel computo delle sillabe non accentate (più spesso 1-2 sillabe, come nei *dól'niki*):

Es waren zwei Königskinder,  
Die hatten einander so lieb;  
Die konnten beisammen nicht kommen,  
Das Wasser war viel zu tief...

Insieme al risorgere dell'interesse verso la poesia popolare, nella seconda metà del XVIII e all'inizio del XIX secolo questo verso entrò nella letteratura classica con le opere del giovane Goethe, dei romantici tedeschi, inglesi e scandinavi, con le imitazioni della canzone e della ballata popolare.

Per esempio in Goete:

Es war ein König in Thule  
Gar treu bis an das Grab,  
Dem sterbend seine Buhle  
Einen golden Becher gab.

In Heine, nel « Buch der Lieder », creato sotto l'influenza della canzone popolare; per esempio « La Lorelei »:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,  
Dass ich so traurig bin.  
Ein Märchen aus alten Zeiten  
Es kommt mir nicht aus dem Sinn.

Comparete la traduzione di Blok, che riproduce molto esattamente il metro di Heine:

Не знаю, что значит такое,  
Что скорбью я смущен;  
Давно не дает покоя  
Мне сказка старых времен...

Simili traduzioni, che si incontrano già nei poeti romantici russi, in Žukovskij, Tjutčev, Fet e altri, prepararono la recezione

di questa forma metrica nella poesia del giovane Blok, vicino al romanticismo, e dei suoi contemporanei.

Ma la poesia russa aveva anche la sua, molto più antica, tradizione nazionale del verso tonico puro, poiché la lingua russa, similmente a quelle germaniche, ha egualmente un forte accento dinamico con una notevole riduzione delle sillabe atone. Il verso dell'epica popolare russa — delle «Byline» — è tonico puro. Esso, così come il verso germanico antico, si divide in due emistichi con due accenti in ognuno di essi e con un numero variabile di sillabe atone, ma con ciò ha una clausola obbligatoria di tre sillabe (dattilica o sdrucchiola), più raramente di quattro sillabe (iperdattilica), con l'accento costante sulla terza (o sulla quarta) sillaba, computando dalla fine, e con una aggravazione metrica sull'ultima sillaba.

Per esempio:

...Молодой Вольга Святославович  
Посылает он целым десятком  
Он своей дружинишки хороброей  
А ко этой ко сошке кленовенькой.  
Они сошку за обжи кругом вертят,  
Сошки от земли поднять нельзя...

Già Puškin nella sua «Fiaba del pescatore e del pesciolino» e in alcune altre opere di genere epico-popolare imitava felicemente il verso epico popolare russo a struttura puramente tonica. La teoria di questo verso fu enunciata per la prima volta nel 1818 dall'eminente filologo Vostokov, che Puškin giustamente stimava. Puškin si serviva di un verso con tre accenti e con clausole piane, che si incontra nei modelli più recenti dell'epica popolare russa.

Per esempio:

Жил старик со своею старухой  
У самого синего моря.  
Они жили в ветхой землянке  
Ровно тридцать лет и три года.  
Старик ловил неводом рыбу,  
Старуха пряла свою пряжу...

Vorrei notare due circostanze per la caratteristica di questo verso.

Per prima cosa: in sostanza questi sono «dól'niki», sebbene non rimati, in quanto il numero delle sillabe atone fra gli accenti è quasi sempre 1 o 2. In secondo luogo, conformemente alla tradizione del verso popolare russo, che fu notata da Vostokov, Puškin molto spesso mette nella sede metricamente non accentata parole monosillabe o bisillabe con un accento supplementare (non metrico) come si fa anche nei metri russi a tre sillabe del tipo dell'anapesto. Tali parole, come le proclitiche e le enclitiche, si appoggiano alla parola vicina, che porta un accento metrico più forte, formando insieme ad essa un gruppo o sintagma unico di senso e di accento. Per esempio:

Жил - старик со своею старухой...  
Ровно - тридцать лет и три - года...  
Старик ловил - неводом рыбу...

Come era già stato detto a proposito di Nekrasov, tali aggravazioni non-metriche supplementari, rompendo l'inerzia metrica del verso, gli permettono un ritmo più libero e conservativo.

L'influenza del verso popolare russo tonico puro, ma molto più libero del verso russo di Puškin, si manifesta in modo molto più chiaro anche nella metrica di Majakovskij.

Majakovskij entrò a far parte della poesia russa quasi contemporaneamente ad Anna Achmatova, alla vigilia della prima guerra mondiale. Allora si chiamava futurista, cioè poeta del futuro (tuttavia non affatto nel senso del futurismo italiano e del Marinetti) e fu nella poesia russa di quel tempo il più chiaro e geniale rappresentante di quello, che ora si chiama «avanguardia». La sua poesia, innovatrice per la forma, era permeata di una spontanea ribellione contro la morale borghese, l'autosufficienza e il benessere borghesi, contro la poesia che decantava gli intimi sentimenti piccolo-borghesi con un linguaggio poetico convenzionale. Nelle sue immagini iperboliche, e nella satira grottesca, uniti ad un alto pathos emotivo e ad una rozzezza naturalistica, c'era la stessa sfida alla poesia da camera dei contemporanei di Blok e della Achmatova, simile a quella di Nekrasov, il quale interveniva sullo sfondo degli epigoni del classicismo puškiniano. Dopo la rivoluzione d'ottobre, lo spirito di ribellione individualistico di Majakovskij trovò un nuovo grande contenuto politico-sociale. Egli divenne il migliore poeta della rivoluzione



rusa, il suo tribuno, agitatore e satirico. Nei suoi versi, sia in quelli amorosi, sia in quelli politici, Majakovskij si presenta sempre come un oratore, che parla ad alta voce, che si rivolge alle masse dalla tribuna di una grande aula. Egli era un magnifico dicitore dei suoi propri versi, e i suoi nuovi ritmi liberi, che all'inizio sembravano insoliti, acquistavano un significato artistico nella sua interpretazione pubblica.

Noi chiamiamo verso accentato il verso tonico puro creato da Majakovskij, per sottolineare la sua sostanziale differenza dai « dól'niki » di Blok e della Achmatova.

Le sue particolarità sono determinate da un verso oratoriamente declamatorio, caratteristico della lirica di Majakovskij, da uno stile da ode e non da elegia. Dei forti accenti riuniscono vasti gruppi di sillabe, che compongono la parola, e a volte un intero gruppo di parole (sintagma), che sottostà all'unico accento della frase. Il numero delle sillabe atone fra questi accenti può oscillare da 0 a 8. Anche il numero degli accenti del verso non è regolato — più spesso 3 o 4, ma in linea di principio da 1 a 6 e anche a 8. Tuttavia sarebbe del tutto inesatto chiamare il verso di Majakovskij « verso libero » (vers libre). Le sue poesie, a differenza dei « vers libres », si riuniscono quasi sempre in strofe di quattro versi con rime alternate (più raramente bacciate) e con una chiara chiusura sintattica dei versi e delle strofe. I modi di rimare del Majakovskij sono particolarmente originali: le sue rime, da un punto di vista tradizionale, non sono esatte; sono spesso composte, da un numero diverso di sillabe, con accenti diversi, ma la consonanza, di solito, abbraccia tutta la parte pretonica della parola, o addirittura del gruppo di parole, marcando chiaramente, con ciò, la terminazione del verso.

Porterò come esempio l'inizio di una delle opere giovanili « La nuvola in pantaloni ». L'amata ha tradito il poeta, questi aspetta invano il suo arrivo all'appuntamento all'ora stabilita:

Вы думаете, это бредит малярья?  
 Это было, было в Одессе.  
 « Придú в четы́ре » — сказа́ла Ма́рья.  
 Во́семь. Де́вять. Де́сять.  
 Вот и ве́чер в но́чную жу́ть  
 Уше́л от о́кон, хму́рый, дека́брь.  
 В дря́хлую спи́ну хохо́чут и ржу́т  
 Канделя́бры...

Nel brano riportato prevalgono i versi con tre o quattro accenti (ma: канделя́бры ha un solo accento). Accenti forti riuniscono grandi gruppi accentati con un numero disuguale di sillabe. Nella serie dei casi il gruppo accentato è composto da due o tre parole con un accento di frase predominante:

Вы - ду́маете это - бре́дит маля́рья (3 accenti)  
 Это - бы́ло, бы́ло в - Оде́ссе — oppure: бы́ло - в - Оде́ссе  
 (3 o 2 accenti)  
 Придú в - четы́ре, — сказа́ла Ма́рья — oppure: Приду - в -  
 четы́ре (3 o 2 accenti)

È caratteristica questa ambivalenza (duplicità) del conto, la possibilità di un diverso raggruppamento accentato. Questa possibilità riflette la presenza nel verso di accenti di forza relativa diversa, che non sottostanno nella loro libera disposizione ad uno schema metrico uniforme.

Придú в четы́ре, — сказа́ла Ма́рья

(четыре ha un accento più forte, придú — un accento più debole).

Ho portato come esempio un brano di uno dei poemi giovanili di Majakovskij, nei quali egli si presenta come fondatore di una nuova forma della versificazione russa: del verso accentato. Ma nelle poesie degli anni venti, dedicate in prevalenza a grandi temi politici, noi osserviamo un'interessante svolta del poeta, direi quasi, verso il classicismo; la quale si sviluppa, tuttavia, sulla base di una forma complessa e moderna del verso (una svolta analoga possiamo osservarla anche nelle opere di alcuni compositori contemporanei come, per esempio, Dmitrij Šostakovič).

Nei grandi poemi di Majakovskij di quel tempo: « Vladimir Iljič Lenin » (1924), « Bene! » (1927), « A piena voce » (1929-1930) erano già stati notati, alcune volte, dalla critica ampi passi di versi sillabotomici (trochei o giambi) inseriti nella cornice generale del verso accentato. Nel poema « Vladimir Iljič Lenin » circa il 62 % è composto da tali bimetri di trochei « liberi » (cioè con un numero diverso di piedi: 5-6-7).

Vedi la descrizione dei funerali di Lenin:

...Вся Москва. Промерзшая земля дрожит от гуда.  
 Над кострами обмороженные с ночи.  
 Что он сделал? Кто он и откуда?

Почему ему такая почестъ?  
Слово за словом из памяти таская,  
Не скажу ни одному — на место сядь.  
Как бедна у мира слова мастерская!  
Подходящее откуда взять?

Tuttavia non sarebbe esatto vedere questo esempio, ed altri analoghi, come un semplice ritorno di Majakovskij alla tradizionale versificazione sillabotonica. Nello schema generale del verso accentato, che permette, come ho detto sopra, una duplicità di interpretazione metrica, tali passi di trochei e giambi liberi vengono facilmente intesi come versi accentati di tipo normale, a tre o a quattro accenti. A ciò concorre il diverso volume sillabico dei versi « liberi », la mancanza in essi di una cesura costante (che dava la possibilità, nelle misure tradizionali, di percepire la « regolarità » del verso lungo), la mancanza di un sistematico avvicendamento di terminazioni rimate e, dall'altra parte, la presenza, in tali misure di due sillabe, grazie a cui un verso trocaico di 5 o 7 piedi si trasforma per il suo ritmo reale in un verso a tre o quattro accenti di normale tipo majakoviskiano; vedi:

Слово-за-словом из пámяти таскáя (3)  
не слажý ни одному — на мéсто сядь (4)  
Как беднá у мiра слóва мастерскáя (4)  
Подходящее откúда взáть? (3)

Come giustamente notò il matematico A. N. Kolmogorov, che dedicò al verso di Majakovskij una speciale ricerca statistica, « il passaggio dal trocheo libero al verso accentato e, viceversa, dal verso accentato al trocheo libero, non viene percepito dall'orecchio come un passaggio ad una organizzazione del verso completamente nuova ».

Tuttavia sarebbe falso ignorare, sulla base di queste osservazioni, la presenza nelle poesie e nei poemi del tardo Majakovskij di misure sillabotoniche, sebbene esse siano di nuovo tipo. La possibilità della duplicità di interpretazione metrica del verso accentato, la sua ambivalenza, crea in simili versi una interferenza del tutto originale dei due modelli metrici, in cui l'uno si trova subordinato all'altro, dominante, ma allo stesso tempo si distingue per i suoi ritmi particolari, che, per l'inerzia di reiterazione, si allontanano considerevolmente dal tipo predominante.

Con ciò si crea la complessa polifonia dei ritmi, simile alla polimetria della musica contemporanea a più voci e accompagnata da frequenti cambiamenti di metro (battuta).

Nella maggioranza dei casi questi cambiamenti sono giustificati in rapporto al significato, agendo concordemente col mutare del contenuto poetico.

Per concludere, vorrei dire che i giambi (e i trochei) classici di Puškin, le misure trisillabe sillabotoniche di Nekrasov e di Fet, i *dól'niki* di Blok e della Achmatova, e il verso accentato di Majakovskij, rappresentano quattro sistemi diversi di versificazione, dei quali può valersi, e si vale, il poeta russo contemporaneo. Sarebbe ingenuo pensare, come pensavano una volta i futuristi, che i « ritmi rivoluzionari » di Majakovskij, creati dalla nostra epoca, abbiano abolito gli « antiquati » giambi e trochei dei tempi di Puškin. Majakovskij, uno dei più grandi poeti della nostra epoca, non abolisce Omero, come la musica contemporanea, con la sua raffinatezza tecnica, non sopprime Bach o Mozart. La scelta del sistema di versificazione, e la sua modificazione creativa, dipendono dal contenuto poetico dell'opera e dal metodo artistico del poeta. Il verso, come lo stile, è un'espressione artistica della concezione del mondo (« Weltanschauung ») del poeta e del suo tempo determinata dalle condizioni sociali.

Viktor M. Žirmunskij



## ЗАМЕТКИ О РУССКОМ СТИХЕ

В письме к брату Льву Пушкин писал: « У вас ересь. Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? Проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, кольями, песнями на голос: « Один сижу во компании » и тому под »<sup>1</sup>. Это не вскользь оброненное замечание. В нем глубокая убежденность, за ним — твердая позиция величайшего из русских поэтов. Это позиция человека, который лучше других знал, что есть тайна стиха.

Интерес к стиху как таковому, к его специфике, к элементам, его составляющим, сопровождает всю историю русской поэзии. И это интерес далеко не праздный. Стремление уяснить закономерности стиховой речи, самый разговор об этих закономерностях, поиски форм стиха в практической деятельности поэтов всегда были неотделимы от смысловых поисков. Это было так даже тогда, когда сами ищущие этого не осознавали.

Так называемые « формальные » элементы стиха — метр, ритм, мелодика, интонация, эвфония и пр. — только неискушенному могут показаться чем-то внешним, не относящимся до существа дела. В действительности они являются носителями смысла, носителями определенного содержания. Конечно, не в них только заключено содержание стихотворного произведения, но, наряду с коммуникативной, понятийной основой произведения, и в них тоже. В отношении ритма, мелодики, интонации это легко доказать и уже неоднократно доказывалось<sup>2</sup>. Сложнее обстоит дело с метрическими свойствами стиха. Имеют ли и они

<sup>1</sup> Письмо Л. С. Пушкину от 14 марта 1825 г. — А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, Изд. АН СССР, т. 13, 1937, стр. 152.

<sup>2</sup> См., например, работы: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958; Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха, ОПОЯЗ, ПБг, 1922 и др.

реальную значимость? Или метр в стихе есть нечто отвлеченное, идеальное, на практике всегда преодолеваемое? Против последней точки зрения, на которой в той или иной мере стояли А. Белый, Л. Тимофеев, Н. Асеев и др.<sup>3</sup>, говорят много фактов.

Вся практика русской поэзии доказывает, что размер стиха всегда осознавался как значимый элемент. Для стихотворения, для его художественной действительности, совсем не безразлично, каким размером оно написано: ямбом или хореем, дактилем или анапестом. И это несмотря на то, что размеры в чистом виде — особенно это относится к ямба и хореем — встречаются лишь как исключение. Не могло быть результатом простой случайности устойчивое обращение к пятистопным ямба в жанре элегий, а к четырехстопному хореем — в жанре песен, пристрастие Есенина к пятистопному хореем, а позднего Заболоцкого — к трехдольным размерам, и особенно к анапесту и т.д., и т.п. Все это не случайно. Между тем, если относится к метру как к чему-то наносному, искусственному для русского стиха, то приведенные факты окажутся фатально необъяснимыми, они поставят всякого исследователя перед неразрешимой загадкой. Несомненно, что между ритмом стиховой речи и её метрической основой имеется реальная зависимость. Б. В. Томашевский писал: «...ритмика... есть та же метрика, рассматриваемая не в необходимых, а в возможных условиях стиха»<sup>4</sup>. Размеры в стихах не абстракция, а нечто не только существующее, но и несущее на себе знак неповторимой индивидуальности.

В чем же источник этого «индивидуального» в размерах? Чем, например, различаются ямба и хорей по своей ритмической природе? Постараемся определить это с возможной строгостью и точностью и для этого обратимся к тому, что бесспорно существует, к явлениям языковой, точнее, словесной интонации. Заранее оговоримся: речь пойдет пока об идеальном случае, о чистом ямба и чистом хорее. Внешне разница между ними сводится к характеру начального слога. И тот, и другой размер представляют собой равномерное чередование ударного и безу-

<sup>3</sup> В «Очерках теории и истории русского стиха» Л. И. Тимофеев писал: «...теория стоп не может претендовать на серьезное теоретическое значение» (стр. 62). См. также А. Белый «Лирика и эксперимент», Н. Асеев «Зачем и кому нужна поэзия». (М., 1961, стр. 97.)

<sup>4</sup> Б. Томашевский. О стихе. Статьи, «Прибой», 1929, стр. 57.

дарного, и в том и в другом — на один ударный слог приходится один безударный. Разница только в первом слоге, в первой стопе, но стопа эта зачинная, ключевая, и она во многом определяет всю ритмическую инерцию стиха<sup>5</sup>. Небольшое различие на проверку оказывается весьма значительным, даже решающим.

Возьмем, к примеру, два слова, одно из которых по характеру своего ударения вводит хорейскую схему: ут ром («утром в путь она умчалась рано...») — и близкое к нему, но ямбическое по своему характеру: с утра («с утра садимся мы в телегу...»). Чем отличаются эти два слова по своему ритмико-интонационному облику? И там, и здесь два слога, в каждом слове по одному ударному, но порядок ударности в них разный. В результате — и это очень важно — разным оказывается и распределение силы, тональности в словах. По законам русской фонетики не все безударные в слове являются равноценными. Слог, непосредственно предшествующий ударному, всегда менее ослаблен, нежели безударные в другом положении. Он произносится с меньшей силой, чем ударный, но все-таки несколько сильнее, чем безударный слог, стоящий, скажем, сразу же за ударным.<sup>6</sup> В нашем примере в слове с утра безударный произносится с большей силой, нежели в слове ут ром. Соответственно этому и распределение силы на ударные оказывается разным: ут ром — ударение более сильное за счет ослабленности безударного; с утра сравнительно менее сильное. Первый случай дает более контрастный интонационный рисунок, второй — менее контрастный. В слове ут ром, соответствующем хорейской стопе, самая интонация, благодаря большей качественной разнице между слогами, как бы подчеркивается, между тем как в слове с утра этой подчеркнутости нет, интонация ближе к нейтральной. Таким образом очевидно интонационное различие между словами, несущими соответственно хорейский и ямбический заряд. Но это отличие естественно ра-

<sup>5</sup> Б. В. Томашевский писал: «...в балансируемом, изохронном стихе двусложных размеров интонация зачина играет решающую роль». — Б. Томашевский, Стих и язык. Филологические очерки, М.-Л., 1959, стр. 59.

<sup>6</sup> См. Р. И. Аванесов. Фонетика современного русского литературного языка, Изд. МГУ, 1956, стр. 106, 113.



спространяется и на размер, на ритмическую характерность размера, ибо размер в слове, в сочетании слов и реализуется. В чистом своем виде хорей создает ритм подчеркнутый, форсированный, близкий к плясовому; ямб — более нейтральный, распределенный. Хорей по своим потенциальным возможностям лучше может передавать всякую контрастность, движение, песенность (неотделимую от пляски<sup>7</sup>); ямб оказывается более гибким, близким к разговорным интонациям, к речению. Интересно, что еще Аристотель определил ямб как «самый разговорный из всех метров».

При этом, разумеется, следует учитывать и длину фразового отрезка в стихе. Чем длиннее фраза, чем большее количество стоп в стихе, тем меньше ощущается указанная нами ритмическая характерность метра: ритмического заряда, который содержится в первой стопе, как бы недостает на большое количество стоп. Вот почему трехстопный или четырехстопный хорей в большей мере ощущается как хорей, нежели пятистопный или шестистопный, а разница между шестистопным ямбом и шестистопным хореем значительно меньшая, чем между ямбом и хореем с соответственно меньшим количеством стоп.

Естественно, что отличие размеров между собою здесь намечено лишь в общих чертах, с значительной долей приближения. Уже говорилось, что на практике ямбические и хореические стихи в чистом виде встречаются крайне редко. Но это не значит вовсе, что там, где ямб и хорей перемежаются так называемыми пиррихиями и спондеями, там, где живое слово разрушает идеальную метрическую схему, сама эта схема перестает воздействовать на ритм. Изменяется характер этого воздействия, но самый факт воздействия — остается.

В. М. Жирмунский писал: «Всякий четный слог в ямбе, фактически даже не несущий ударения, благодаря ритмической инерции всего стихотворения воспринимается нами как принципиально ударный слог».<sup>8</sup> В этом замечании нам кажется важ-

<sup>7</sup> «Лучшие песни, — писал Гоголь, — сочинялись в самую минуту пляски, пиршества и вызывались ударом смычка, свистом волынки, звоном стаканов, мерным ударом стоп». (Н. В. Гоголь. Учебная книга словесности. Песня. — Полное собр. соч. Н. В. Гоголя в двух томах, т. 2, СПб, 1902, стр. 525).

<sup>8</sup> В. Жирмунский. Введение в метрику., Л., 1925, стр. 64.

ным понятие «ритмическая инерция». Это то, что существует в стихе на самом деле, это не потенциальная даже, а действительная сила. Ведь пиррихий — безразлично, в ямбе или хорее — не есть начисто снятое ударение. Дополнительное метрическое ударение, которое приобретает слово в стиховом контексте, не условность, не абстракция, а реальность: это дополнительное ударение всегда особым образом интонирует слово. Благодаря ритмической инерции мы воспринимаем частичную, скрытую ударность слова. Во всяком случае то же слово вне стихового ритмического ряда будет звучать иначе, в другом интонационном ключе.

В пушкинской ямбической строке: «в час незабвенный, в час печальный» — слово *незабвенный* имеет не только «законное», грамматическое ударение на третьем слоге, но и частичное, едва заметное (но все-таки существующее не только в «принципе») — на первом слоге. В результате, благодаря этому дополнительному метрическому ударению, слово как бы «раскачивается», растягивается, интонационно выделяется: *незабвенный* звучит здесь не только по-другому, нежели вне стиха, но и иначе, чем *печальный*, на которое не падает дополнительное ударение. С подобным же явлением мы встретимся всякий раз, когда в ямбическом или хореическом стихе намечается пропуск ударения или, напротив, ударение добавляется. Для звучания слова (и не искусственного звучания, а живого) никогда не бывает безразлично, в ямбическую или хореическую среду оно попадает. И это даже тогда, когда пропуск ударения падает на первую ключевую стопу.

У Жуковского есть стихотворение «Жизнь», которое начинается словами: «Отуманенным потоком / Жизнь унылая плыла...» Строчки эти хореические по схеме, но они имеют анапестическую анакрузу, что соответствует в хореическом стихе пиррихию на первом месте. Но слово *отуманенным* в этом стихе произносится отнюдь не в интонационно ключе анапеста. Скрытое ударение (здесь их даже два на строчку) воздействует на слово, слово приходит в движение, приобретает в этом интонационном движении какую-то особую напевность. В анапесте это же слово звучало бы совсем по-другому. Иначе оно звучало бы и вне стихового контекста, вне той хореической среды, в которой оно оказалось или которую оно породило — в данном случае это безразлично.

Исследователи, скептически относящиеся к метрическим свойствам русского стиха (А. Белый, Н. Асеев), охотно ссылаются на известное стихотворение Тютчева:

О как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...  
Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней...

Пример этот действительно любопытен, хотя и не в том смысле, какой ему придавали А. Белый и Н. Асеев. Ритмические сдвиги в стихотворении Тютчева необычны и очень выразительны. Но они потому и выразительны так, что происходят на фоне ямбической схемы. Вне этой схемы, вне общей метрической композиции стиха слова и суеверней, зари вечерней не получали бы интонационного выделения, а стихотворение в целом не звучало бы так «по-своему», неповторимо и сильно.

Очевидно, что метр стиха оказывает так или иначе воздействие на ритм, интонацию слова, интонацию стиховой речи — а через них на эмоционально-содержательную значимость стихотворного произведения. Ямб и хорей — вообще все стихотворные размеры, — благодаря снятому или дополнительному ударению, благодаря малым и большим цезурам, особенностям рифм и строфического построения, благодаря всякого рода отступлениям от строгого метра, могут бесконечно разнообразиться, далеко уходить от своей идеальной схемы и допускать практически бесконечное число вариаций — но и при всем этом ямб остается ямбом, а хорей — хореем. Метр как ритмическая основа стиха, хотя и по-разному, но всегда дает о себе знать и в известных пределах сохраняет свое неповторимое лицо. И говорить о ямбе как носителе речевого ритма, ритма говорения, а о хорее как носителе ритма несенного, плясового по своей природе — это значит говорить вещи не абсолютно, не безусловно справедливые, но тем не менее справедливые в приближении, в своей тенденции.

Все это принципиально важно. Разговор о метре, как и разговор о других составных элементах стиховой формы, не может быть отвлеченно теоретическим. В конечном счете это разговор о том, что конкретно на нас воздействует в стихотворном произведении, о его смысловом и эмоциональном наполнении.

В пору зарождения русского силлабо-тонического стихосложения возник спор о том, какой из размеров — ямб или хорей — лучше, какой из них более органичен для русского языка и каким удобнее передавать высокие поэтические мысли и чувства. Спор поначалу велся между Тредиаковским и Ломоносовым, но очень скоро к нему присоединился и Сумароков. Тредиаковский решительно высказался в пользу хорей. В своем сочинении «Письмо некоего россиянина к своему другу, написанное по поводу нового российского стихосложения» Тредиаковский писал: «Всякая стопа и в том и в другом стихе может быть или хореем, или спондеем, или пиррихием, или же ямбом; но стихи, в коих все стопы хорейские, или где хореев больше, чем других стоп, — суть наипрекраснейшие. Стихи ямбические, т.е. те, в коих ямбов больше, чем другого рода стоп, — наихудшие стихи...»<sup>9</sup>. В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» Тредиаковский указывает и на источник этого своего убеждения: «Пусть отныне перестанут противно думающие думать противно: ибо, поистине, всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела»<sup>10</sup>. Несомненно, что между пристрастием Тредиаковского к хорюю и особенностями ритмики народной поэзии есть прямая зависимость. Пока ограничимся указанием на эту зависимость.

Защитником ямба был Ломоносов. В его «Письме о правилах российского стихотворства» мы читаем: «За наилучшие, велелепнейшие и к сочинению легчайше, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие оные стихи почитаю, которые из анапестов и ямбов состоят»<sup>11</sup>. Хотя в том же Письме Ломоносов признает достоинства и хорейских размеров, однако ямбические он ставит выше, а главное, в своей поэтической практике он почти исключительно обращается к ямба.

Спор между Ломоносовым и Тредиаковским быстро вышел

<sup>9</sup> В. К. Тредиаковский. Стихотворения, Л., 1935, стр. 356.

<sup>10</sup> В. К. Тредиаковский. Стихотворения, Л., 1935, стр. 351-352.

<sup>11</sup> М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, Изд. АН СССР, т. 7, М.-Л., 1952, стр. 15.



за пределы чисто теоретического спора. В 1744 году Ломоносов, Сумароков и Тредиаковский в порядке своеобразного литературного состязания переложили стихами 143 псалом: Ломоносов и Сумароков — ямбом, Тредиаковский — хореем. Эти поэтические переложения должны были показать наглядно преимущества избранных поэтами размеров. Вот эти переложения в сопоставимых отрывках:

Ломоносов: Благословен господь мой бог,  
Мою десницу укрепивый  
И персты в брани научивый  
Сотреть врагов взнесенный рог...

Сумароков: Благословен творец вселенны,  
Которым днесь я ополчен!  
Се руки ныне вознесенны,  
И дух к победе устремлен...

Тредиаковский: Крепкий, чудный, бесконечный,  
Полн хвалы, преславный весь,  
Боже! ты един превечный,  
Сый господь вчера и днесь...

Которое же из этих переложений лучше? На этот вопрос ответить нелегко, да и едва ли есть надобность в таком ответе. Прямых результатов спор не дал. Единственно, что с несомненностью следовало из сопоставления переложений, это то, что можно писать и тем, и другим размером. Ни один из них не лучше другого — но они разные.

Однако вот что особенно важно в этой своеобразной дискуссии и что до сих пор проходило мимо внимания исследователей. Спор между Ломоносовым и Тредиаковским по существу своему был далеко не схоластическим. Правда, многое теперь нам кажется в нем наивным, самый вопрос был явно поставлен не в ту плоскость — и смысл спора, в результате, оказался несколько затемненным. Между тем самое примечательное в споре заключалось в том, что Ломоносов и Тредиаковский не только разное утверждали, но и от разного шли. Если Тредиаковский шел от песенной, подчеркнута ритмической стихии (недаром от утверждал хорей и ссылался на поэзию «нашего простого народа», т.е. на песни), то Ломоносов с его при-

страстием к ямбу, к этому «самому разговорному из всех метров», шел от стихии речевой, в какой-то степени даже ораторской. Ломоносов в историческом смысле оказался победителем не только в силу своего таланта, своего поэтического авторитета, но и потому главным образом, что книжный русский стих 18-го века по своему содержанию, по своей целевой установке был как раз ближе всего к ораторскому искусству — к искусству говорения, к искусству просветительской проповеди. Отсюда и преобладание ямба в русской поэзии 18-го века. Трехсложные размеры, хотя они и были канонизированы теоретическими выступлениями Ломоносова, существовали на правах второстепенных. Что же касается хорей, то его главным — если не единственным — применением на протяжении всего века являлись песенные формы. Ямб не просто преобладал — он преобладал абсолютно. Весьма показательным в этом смысле признание А. Востокова, который сам отнюдь не был сторонником ямбических стихов: «Господствующая в новейшем стихотворстве нашем мера есть бесспорно ямб; и вообще приметить можно, что русский слух более расположен или более привык к восходящим стопам»<sup>12</sup>.

Абсолютное преобладание ямба в поэзии 18-го века не есть, разумеется, абсолютное однообразие, застой, отсутствие движения. Ямб — как и всякий метр вообще — намечает лишь основные границы, заданное в стиховой речи. Но реально, в каждом конкретном произведении, это заданное, эти границы вступают в столкновение с живым словом, одновременно изменяя и интонацию слова, и порождая новую ритмическую разновидность метра. В процессе жизни стихотворного метра в нем постепенно открываются все новые возможности, а вместе с тем по-новому осмысляются и сами законы, сами границы стиховой речи. Стих, поэзия вообще — это всегда столкновение двух начал, двух стихий: свободы и необходимости; живой мысли, слова — и начала организующего, сдерживающего. Из этого-то столкновения, вечного противоборства и взаимодействия и высекается поэтическая искра.

Ломоносов, стоявший у колыбели русского книжного стиха,

<sup>12</sup> А. Востоков. Опыт о русском стихосложении, СПб, 1817, изд. 2-е, стр. 24.

был больше всего озабочен установлением границ, правил. В «Письме о правилах российского стихотворства» он писал: «Не знаю, чего бы ради иного наши гекзаметры и все другие стихи, с одной стороны, так запереть, чтобы они ни больше, ни меньше определенного числа слогов не имели, а с другой — такую волю дать, чтобы вместо хорей свободно было положить ямба, пиррихия и спондея... «И далее:» ...Как оным стихам последовать, о которых правильном порядке тех же творцы не радеют? Французы, которые во всем хотят натурально поступать, однако почти всегда противно своему намерению чинят, нам в том, что до стоп надлежит, примером быть не могут, понеже, надеясь на свою фантазию, а не на правила, толь криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозой, ни стихами назвать нельзя»<sup>13</sup>.

Как видим, и Ломоносов понимал невозможность и недопустимость того, чтобы «запереть» стих. Но больше, чем «запереть», он боялся дать стиху воли. Для первых шагов поэзии это закономерно и естественно. Но так же закономерно и естественно последующее стремление преодолеть законы, преодолеть границы! Сам этот процесс двуединый. Вся история русской поэзии есть постепенное и все более сильное вторжение «вольного» начала. В результате, разрушались старые границы, но на место старых создавались новые. Менялись правила, менялся характер заданного, но сами правила, само заданное оставались как принцип, как обязательная основа стиховой речи. Поэтическое творчество всегда было порывом за границы «дозволенного» — и вместе с тем оно неотделимо от сознания законности этих же самых границ, сознания необходимости и неизбежности ограничения. Поэтическая мысль это мысль стесненная и бунтующая одновременно; в поэзии слово не только рожденное, но и рождающееся. Это-то и вызывает к жизни новые ценности — поэтические ценности.

Одним из самых действенных средств ритмического обогащения двухсложных метров является использование в стихах этих метров пиррихия в разных положениях. При этом следует иметь в виду, что пиррихий в русском стихе есть лишь втори-

<sup>13</sup> М. В. Ломоносов. Полное собр. соч., Изд. АН СССР, т. 7, М.-Л., 1952, стр. 12-13.

чное образование. Эта дополнительная стопа, лишенная какой-либо степени автономности, сама является результатом того глубинного процесса, того борения сил, которое происходит в стихе: результатом сложного взаимодействия заданного метра и живого слова. По теории Ломоносова пиррихий в стихах не допускались. Наличие пиррихий рассматривалось как недостаток стиха. Однако это противоречило самой структуре русского языка, в котором средняя длина слова равна приблизительно трем слогам. Живое слово редко умещалось к чистую ямбическую или хорейскую схему. Правило оказалось весьма стеснительным и просто ненужным ограничением. И первый сам Ломоносов на практике отходит от этого правила. В его четырехстопном ямбе, одическом стихе, все чаще появляется пиррихий на предпоследнем месте (где его присутствие наименее ощутимо), а также — хотя и реже — во второй стопе. Позднее, особенно с начала 19-го века, у Жуковского, а потом у Пушкина, у Тютчева, становится широко распространенным явлением пиррихий в первом положении, т.е. там, где он оказывает наиболее сильное влияние на общий ритмический рисунок стиха. Теоретическое правило Ломоносова постепенно преодолевается, и это приводит к тому, что ритм стиха бесконечно разнообразится, обогащается, при том что его метрическая основа остается неизменной. Замечательно, что уже довольно рано широкое внедрение в двухсложные метры пиррихия осознается как факт сближения стиха книжного и стиха народного. Косвенным подтверждением этому может послужить замечание, сделанное в трехтомном «Словаре древней и новой поэзии», который был составлен Николаем Остолоповым в 1821 году. О народном русском стихе там между прочим говорится: «Первое, что заметит всякий в стихах сего размера есть то, что они изобилуют пиррихиями»<sup>14</sup>.

Стремление к свободе, к освобождению от стесняющих ограничений и правил наблюдается и на других элементах стиховой речи — в частности, в области поэтического синтаксиса. Одно из самых характерных именно для стиха явлений поэтического синтаксиса есть так называемые переносы. Поэтикой Тредиаковского и Ломоносова переносы в стихе — в стихе рифмованном — категорически запрещались. Они рассматривались как

<sup>14</sup> Словарь древней и новой поэзии, СПб, 1821, ч. 3, стр. 232.



недостаток, как отступление от нормы. На иной позиции стоял Кантемир. В «Письме Харитона Макентина...» Кантемир писал: «Я не вижу, для чего б перенос речи из первого стиха в другой, следующий, когда одним целое разумение речи кончить не можно, был запрещен. Греки, латины, итальянцы, испанцы, англичане не только в порок то не ставят, но и украшение стихам почитают. Перенос не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтецу, а весьма он нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтобы речь могла приближаться к простому разговору»<sup>15</sup>.

Кантемир безукоризненно мотивирует свою точку зрения. Переносы создают в стихе ритмические перебивы, делают ритм стиха менее «правильным», менее монотонным — и тем самым действительно приближают стих к «разговору». Но поэзия 18-го века не последовала в этом вопросе за Кантемиром. И, может именно потому, что в 18-ом веке — по крайней мере в первые две трети его — стиховая речь не сближалась с разговорной, а принципиально противопоставлялась последней. Поэзия в своих ведущих жанрах носила возвышенный, риторический характер, что проявлялось даже в принятой норме декламации стиха, далекой от норм живого произношения<sup>16</sup>.

Точка зрения Кантемира восторжествовала на практике лишь позднее. В 18-ом веке для нее не пришло еще время. Интересно, что в знакомом уже нам поэтическом словаре 1821 года к переносам высказывается весьма осторожное отношение. «...сию вольность, — замечает составитель словаря, — позволительно употреблять в одних только легких или шуточных стихотворениях; но в поэмах важных надлежит избегать ее с великим тщанием, ибо от такого переноса стихи всегда почти делаются слабыми, прозаическими»<sup>17</sup>.

Впрочем, для начала 19-го века подобная категоричность запрета была в значительной мере анахронизмом: к тому времени она находилась в противоречии с поэтической практикой. Уже у поэтов конца 18-го века мы встречаемся с переносами

<sup>15</sup> Антиох Кантемир. Собрание стихотворений, Л., 1956, стр. 414.

<sup>16</sup> См. об этом: Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение, стр. 430.

<sup>17</sup> Словарь древней и новой поэзии, СПб, 1821, ч. 3, стр. 365.

— и не только в шуточных стихах. Это относится прежде всего к Державину. У Державина переносы еще до некоторой степени эпизодичны. В начале 19-го столетия, у Жуковоского, они встречаются уже достаточно часто. При этом не Жуковский, но и романтики вообще весьма свободно стали пользоваться переносами. Они не только принципиально отстаивали возможность переносов, но и открыли в них новые художественные возможности: переносы, разрушая ритмическую ровность, плавность стиха, оказались способными передавать особую взволнованность, пафосность речи. Естественно, что для романтического стиля это было особенно важно.

Падение романтизма как литературного направления не оказало влияния на отношение к переносам. Более того, переносы постепенно и все сильнее начинают осознаваться как вполне законный и полноправный элемент стиховой речи, и в реалистической поэзии учитываются и используются те ритмические возможности, которые переносы с собой несут.

У Пушкина переносы встречаются сплошь и рядом. Они в значительной мере определяют общий стилистический рисунок одного из самых зрелых произведений Пушкина — поэмы «Медный всадник». Интересно, что они используются широко в сцене наводнения, передавая там эмоциональную напряженность, драматизм повествования; используются в характеристике «маленького» героя поэмы Евгения, где стих по самому стилистическому заданию должен приближаться и приближается к «простому разговору». И их почти нет во вступлении к «Медному всаднику», т.е. там, где их присутствие едва ли не разрушило бы общий торжественный пафос одической речи. По подсчетам Л. И. Тимофеева, во «Вступлении» на 96 строк падает 4 переноса, между тем как на 369 строк первой и второй части поэмы приходится 93 случая переноса<sup>18</sup>. Переносы у Пушкина не просто становятся ходовым приемом; они у него всегда оправданы художественно — их применение стилистически мотивируется. Пушкин и в этом смысле создал традицию. У Пушкина учились, за Пушкиным пошла русская поэзия.

<sup>18</sup> Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, стр. 397.

В известном стихотворении Лермонтова «Утес» переносы тесно связываются с композиционным решением темы:

Ночевала тучка золотая  
 На груди утеса-великана.  
 Утром в путь она умчалась рано,  
 По лазури весело играя.  
 Но остался влажный след в морщине  
 Старого утеса. Одиноко  
 Он стоит, задумался глубоко,  
 И тихонько плачет он в пустыне.

В первом четверостишии этого стихотворения нет переносов. Здесь — тема тучки, тема женского, молодого и прекрасного. Гармония еще ничем не нарушена. И этому соответствует ритмическая ровность, особая, ничем не нарушаемая гладкость стиха. Во втором четверостишии развивается тема утеса. И ритм меняется. Гармонии уже нет, переносы (в морщине — старого утеса, одиноко — он стоит) создают в стихе резкие ритмические смещения, сдвиги, интонация повествования — в полном соответствии с развитием темы — становится крайне напряженной, взволнованной.

Переносы в стихотворении «Утес» оказываются художественно значимыми и в другом отношении. Перенос в стихе всегда создает дополнительную, несинтаксическую паузу, которая выделяет соседнее слово, интонирует его, подчеркивает. Здесь подчеркнутыми оказываются слова морщине, старого, одиноко — т.е. слова тематически особенно значимые. Художественная функция переносов в стихе несомненно очень действенна. И так не только в этом стихотворении, не только у Лермонтова. Переносы все больше входят в поэзию как сильнейшее средство выразительности — и вместе с тем они оказываются новым утверждением свободы в стихе.

Но свобода эта ни в коей мере не безусловна. Переносы, даже при их широкой употребительности, остаются по-прежнему отступлением от заданного, преодолением некой общей стиховой нормы. И именно потому, что они отступление, что они «ненормативны» — они и действуют так в художественном смысле. В этом — проявление своеобразной диалектики в поэзии. Нужна преграда, чтобы преодоление ее воспринималось как действие силы и давало радо-

сть открытия. Свобода и необходимость и в этом остаются двумя вечно противоборствующими и неразрывными в то же время началами, без которых не существует стиха и которые дают стиху жизнь.

Среди ямбических стихов особое место занимает так называемый разностопный, или вольный, ямб. Само название «вольный», которое закрепилось за этими стихами, указывает на их природу: они возникли как некий противовес строгим правилам, как утверждение поэтической свободы. Богданович, одним из первых среди поэтов 18-го века обратившийся к вольному ямбу, именно так его и понимал:

О ты, певец богов,  
 Гомер, отец стихов,  
 Двойчатых, равных, стройных  
 И к пению пристойных!  
 Прости вину мою,  
 Когда я формой строк себя не беспокою  
 И мерных песней здесь порядочно не строю...

(«Душенька»)

Основное отличие вольного ямба — различная длина фразовых отрезков в стихах, — при общем «речевом» характере ямбического метра, максимально приближало стихи, написанные этим размером, к прозаической речи. Однако это приближение всегда было относительным. Вольные ямбы создавали лишь иллюзию речи, близкой к прозаической, оставаясь в то же время стихами. Но в этом-то и заключались большие художественные возможности размера, которые не сразу, постепенно были реализованы в поэтической практике.

Как это часто бывало, этот «свободный» размер, именно в силу своей свободы, неканоничности, испытывался поначалу на периферии поэзии. Еще в 18-ом веке Сумароков первым начал писать им свои притчи, соответствующие жанру басен. Для басен разностопный ямб подходил как нельзя лучше. Живые сценки, живой диалог с его быстрыми сменами интонаций — все то, что составляет характерную особенность басенного жанра, не допускало никакой одномерности, монотонности, и в этом смысле вольный ямб будто как специально был приспособлен для ба-



сен. Не случайно этим размером писались не только почти все басни 18-го века — Капниста, Хемницера, Дмитриева — но и басни наших дней, Демьяна Бедного и Михалкова. Самый размер получил для себя еще и дополнительное наименование: «басенного стиха».

Однако вольный ямб на протяжении 18-го века и позже употреблялся не только в баснях. Уже цитировалась шуточная поэма Богдановича «Душенька», написанная этим размером и оказавшая неоспоримое воздействие на дальнейшее развитие языка русской поэзии. Вольный ямб использовался и в жанре посланий, и в сказках (сказки И. Дмитриева «Причудница» и «Воздушные башни»). Батюшков этим размером пишет ряд антологических стихов. В начале 19-го века жанровое применение разноstopного ямба становится все более широким. Но главной сферой его применения остаются все-таки басни. Поэтическая практика Крылова это окончательно закрепила. В творчестве Крылова вольный ямб становится необыкновенно выразительным, и он делается в максимальной степени свободным, разговорным стихом.

К 20-ым годам 19-го столетия вольный ямб проникает и в особую область поэзии: в область комедии. В реалистической комедии в стихах он заменил собою шестистопный ямб. Начало тому положила комедия Грибоедова «Горе от ума». Правда, еще в 18-ом веке были отдельные попытки использовать этот размер в жанре комедийном — в частности, у Княжнина. Княжнин в 1782 году пишет вольным ямбом комическую оперу «Скупой». Но эта его попытка носила явно опытный, при том и эпизодический характер. Тот же Княжнин уже после «Скупого» пишет две свои комедии — «Хвостун» и «Чудаки» — традиционным александрийским стихом.

Разноstopный ямб у Грибоедова, в его комедии «Горе от ума», — это не просто удачно найденный метр, не только окончательное закрепление размера за жанром комедии в стихах, но и определенное художественное завоевание, открытие новых ценностей. Стихом «Горе от ума» Грибоедов показал, что вольный ямб может быть удивительно гибким и разнообразным и вместе с тем он позволяет воспроизвести живые человеческие интонации в их неповторимой характерности, больше того — в их прямой содержательности. Самый метр у Грибоедова — разумеется, опосредованно — помогает раскрытию характеров ге-

роев, их сценического положения, их психологического состояния. Приведу один пример.

В первых сценах комедии Софья, застигнутая врасплох Фамусовым, чтобы как-то выйти из неловкого положения, рассказывает отцу сон. Сон этот она не видела и выдумывает его по мере того как рассказывает. То, что она не видела и выдумывает, проясняется самой интонацией ее рассказа. Софья говорит:

Позвольте...видите ль...сначала  
Цветистый луг; и я искала  
Траву  
Какую-то, не вспомню наяву...

Интонация речи Софьи определяется в контексте стиха особенностью метрической композиции. Первый и второй стих здесь — четырехstopный ямб; третий состоит из одной стопы; четвертый — ямб пятиstopный. Фразовые отрезки стиха, как всегда в вольном ямбе, оказываются неодинаковой длины. Но смена отрезков разной величины в стихах не может быть в интонационном отношении абсолютно произвольной. В этой смене есть своя закономерность, которая обуславливается первоначальной стиховой инерцией. Инерция в данном случае основывается на размере первых стихов, равном четырем стопам. Инерция четырех stop и требует соответствующего интонирования третьего и четвертого стиха. В третьем стихе — одна стопа; недостающие стопы по закону инерции должны как-то компенсироваться: вместо недостающих stop здесь естественно возникает ритмическая пауза, которая предшествует слову т р а в а. Но эта пауза не только вынуждена метром. Она и сама по себе очень выразительна, она соответствует внутреннему состоянию Софьи: она ведь выдумывает, на какое-то мгновение задумывается, она еще не знает, что именно она «искала». Но едва только она придумала, едва произнесла слово т р а в у, наступает психологическая разрядка и темп ее речи сразу же убыстряется. Это убыстрение, психологически обусловленное, в стихе определяется необходимостью произнесения фразового отрезка, равного пяти стопам, в инерции четырех stop.

Таким образом, ритмические перебивы, композиционно обусловленные паузы, все то, что порождается специфическими особенностями вольного ямба, оказывается у Грибоедова необычно-

венно действенным в художественном смысле. Сами законы метра ставятся на службу художественным задачам. Законы стиха и здесь сталкиваются со свободой живой речи, и это столкновение не только не убивает живое, но, напротив, делает его максимально значимым и, следовательно, еще более живым.

Отмеченные в стиховой речи процессы взаимодействия метра и слова, влияния метрических особенностей на общее эмоционально-смысловое звучание стиха относятся, естественно, не только к стихам двухсложных размеров, но и трехсложных. Одним из самых действенных средств ритмического разнообразия трехдольников является принципиальная допустимость в них стяжения, т.е. пропуска одного или двух безударных внутри трехсложного стиха. С начала 20-го века стяжения сделались ходовым приемом и в значительной мере трансформировали самую систему русского стихосложения<sup>19</sup>. Однако начали применяться стяжения гораздо раньше, их можно найти, в частности, уже в поэзии Державина:

Таёт зима дыханьем фавона,  
Взгляда бежит прекрасной весны;  
Мчится Нева к Бельту на лоно,  
С берега суда спущены...

(«Весна», 1804г.)

В приведенном четверостишии только четвертый стих — чистый дактиль. В первом и втором стихе — стяжения на второй стопе, а в третьем — тоже на второй стопе сильное стяжение (пропущено два безударных). У Державина стяжения — и не в одном этом стихотворении — результат его поэтической «вольности», они у него не всегда стилистически мотивированны, не всегда получают смысловую нагрузку. Но они важны как первое утверждение их принципиальной допустимости, они положили начало определенной традиции в русской поэзии.

Одним из продолжателей этой державинской традиции в поэзии первой половины 19-го века был Лермонтов. Если особенностью пушкинских трехдольников является их сравнительно

<sup>19</sup> См. об этом: Б. В. Томашевский. *Стилистика и стихосложение*, Л., 1959, стр. 399-402.

строгая метрическая выдержанность, если Пушкин почти не прибегает в стихах этих размеров к стяжениям и другим отклонениям от «чистого» метра, то иная картина наблюдается у Лермонтова. Лермонтов не только чаще, чем Пушкин, использует в своей поэзии трехсложные размеры, но он широко и свободно применяет внутри трехдольников стяжения. Вот один такой пример из Лермонтова:

Когда Мавр пришел в наш родимый дол,  
Оскверняячи церкви порог,  
Он без дальних слов выгнал всех чернецов,  
Одного только выгнать не мог...

(«Баллада»)

Здесь два стяжения в первом стихе (Мавр пришел; родимый дол) и одно в третьем (дальних слов). Стяжения эти не только разнообразят ритм стихотворения, но и несут на себе непосредственные художественные функции. Ритмическая пауза, закономерно образующаяся в месте стяжения — она как-то компенсирует недостающий безударный слог — оказывается не безразличной к смыслу. Важные смысловые акценты в речи (Мавр пришел; родимый) поддерживаются интонационным выделением — выделением благодаря паузе — соответствующих слов. При этом необходимо подчеркнуть, что ритмическая пауза потому и образуется в стихе, особо значимые слова потому и выделяются, что стяжения в трехдольнике, т.е. видимые отступления от правила, воспринимаются в связи с этим правилом, отступление от строгого метра — на фоне самого метра.

Еще одним поэтическим приобретением у того же Лермонтова были и необычные для поэзии его времени вариации анакрюз в стихах трехдольных размеров. Эти вариации являлись результатом чередований внутри цельного стихотворения строчек амфибрахия со строчками анапеста, анапеста с амфибрахией и пр. Возможность таких чередований (в отличие от почти полной практической невозможности смешения ямба с хореем) известна была сравнительно давно, уже в практике Богдановича и Державина: у Богдановича подобные чередования встречаются в стихотворении «Не стремись, добродетель, напрасно...» /1761/, у Державина — в стихотворении «Лето» /1804/. Но у Богдановича и Державина такие примеры были единичными. У Лермон-



това они не только чаще встречаются, они у него имеют принципиальный характер. Они определенно осознаются им как новые художественные, выразительные возможности в пределах трехдольных метров.

Воет ветер и свистит пред недалой грозой,  
По морю, на темный восток,  
Озаряемый молнией, кидаем волной,  
Несется неверный челнок...

В стихотворении, как это представляется на первый взгляд, чередуется анапест с амфибрахией. Исходным метром при этом, т.е. тем метром, который определяет инерцию всего стихотворения в целом, является анапест: с него начинается стихотворение. Второй и четвертый стих, таким образом, оказывается не чистым амфибрахией, а амфибрахией, который произносится в инерции анапеста. Эта метрическая двойственность определяет характерность речевой интонации. Начальные слова второго и четвертого стиха по морю, несется растягиваются, произносятся с известным замедлением (два слога по своей длительности должны быть приблизительно равны трем слогам предшествующего стиха), в результате чего происходит спокойное интонационное их подчеркивание. Обратного рода ритмическое явление наблюдается в стихотворении Лермонтова «Русалка» /1836/:

Русалка плыла по реке голубой.  
Озаряема полной луной;  
И старалась она доплеснуть до луны  
Серебристую пену волны,...

Здесь исходным размером оказывается амфибрахий, а анапест каждого второго стиха подчиняется ему. Естественным следствием такого взаимодействия является убыстренная интонация, с которой произносятся слова *озаряема*, *серебристую*. Слова эти как бы сжимаются, напрягаются, им сообщается особый внутренний динамизм. То, что этот динамизм слов зависит от метрической композиции стихотворения, очевидно. При другом построении, например: *озаряема полной луной, русалка плыла по волне голубой...* — коренным образом изменилась бы и интонация слова *озаряема* и интонация слова *русалка*.

Одним из самых замечательных созданий русской поэзии в области строфики была несомненно «онегинская строфа». Строфическое построение в строгом смысле этого слова не очень характерно для русской поэзии. Более того, в своем стремлении к максимальной свободе художественного выражения многие русские поэты отталкивались от устойчивых композиционных схем, явно и сознательно чуждались их, предпочитая вольные построения. Интересно, что в 20-30-е годы 19-го столетия, когда в русской поэзии получили значительное распространение формы сонетов, Вяземский писал о них: «Теперь и в школах уже не пицут сонетов. Слава их пала вместе с французскими кафтанам. Условная красота имеет только временную цену. Хороший стих в сонете перейдет и к потомству хорошим стихом; но сонет, как ни будь правилен, оставлен без уважения»<sup>20</sup>.

Слова Вяземского в известной мере противоречат практике современной ему поэзии, но от этого они не становятся менее показательными. В них заметно стремление отказаться от всякого рода условных стиховых форм во имя большей естественности выражения мысли и чувства. А в этом Вяземский был далеко не одинок среди русских поэтов.

Тем любопытнее обращение Пушкина в своем самом большом произведении к строфической композиции, изобретение им для своего романа в стихах особой строфы. Как всякая строфа, и онегинская тоже была формой *ограничивающей*. Зачем же она понадобилась Пушкину, притом понадобилась для произведения, которое он задумал как «свободный роман»? Поставленный вопрос приобретет дополнительную остроту, если вспомнить, что сам Пушкин не только на практике пользовался строфами весьма ограниченно, но и в теории, в принципе возражал против них, считая их искусственными построениями. В статье «О поэзии классической и романтической» Пушкин писал: «...Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *virelai*, баллада, рондо, сонет и пр. От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не мо-

<sup>20</sup> П. А. Вяземский. Записные книжки (1813-1848), Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 27.

жет выражаться триолетами. Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен»<sup>21</sup>.

Очевидно, что строгая строфическая композиция «Евгения Онегина» — факт особого порядка в творчестве Пушкина, но этот факт не мог быть и не был случайным. Строфика «Евгения Онегина» определяется прежде всего его жанром, определяется той художественной задачей, которую Пушкин перед собой поставил. Роман Пушкина, при том что в нем есть сюжетная основа, мало похож на традиционное сюжетное произведение. Его содержание меньше всего укладывается в историю взаимоотношений Онегина с Татьяной, Онегина с Ленским и пр. «Евгений Онегин» — это прежде всего мастерски воспроизведенные картины русской жизни, это разговор о многом, о разном и очень важном. Роман многотемен. Но как раз для многотемного романа строфа, созданная Пушкиным, и оказалась очень удобной. Каждая строфа в «Евгении Онегине» есть маленькая главка, притом формально завершенная; каждая строфа включает в себе свою тему: онегинские строфы помогают легко и непринужденно переходить от темы к теме, незаметно уходить в сторону от сюжета, возвращаться к нему и пр. В то же время единая схема строфы, повторяющаяся на протяжении всего произведения, сама в себе уже несет идею единства. Разнообразное в пушкинском романе объединяется и общим замыслом и формально: создается то ощущение многообразия в едином, которое есть одна из примет прекрасного.

Вместе с тем — и это очень важно — само строфическое построение «Евгения Онегина» как-то связано и с установкой Пушкина на максимальную поэтическую свободу. Чем сильнее была эта установка на свободу, тем большей должна была быть и потребность самоограничения. Строгие композиционные формы казались особенно необходимыми именно для свободного романа. Как это ни звучит парадоксально, но формы ограничивающие помогли Пушкину создать свободную форму в высшем ее поэтическом выражении. И в этом смысле этот опыт Пушкина, при всей его неповторимости, весьма поучителен.

В поэзии невозможна абсолютная свобода без разрушения

<sup>21</sup> А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в десяти томах, т. 7, 1951, стр. 34.

поэзии как таковой. Чем более зыбкими становятся границы стиха, чем менее определенны его законы, тем рискованнее, тем опаснее становится всякая формальная вольность, всякое отступление от этих законов. Свобода в стихе скорее и полнее утверждается именно в пределах, в границах заданного. И удача Пушкина в создании свободного романа в строфических композиционных формах служит этому красноречивым подтверждением.

Е. Маймин



## PŘÍSPĚVEK K TYPOLOGII SRBSKÝCH POHÁDEK

*In memoria dell'amico prof. Cocchiara*

Vukova pohádka č. 4 (Zlatna jubuka i devet paunica) se jasně skládá ze dvou částí a bývá podle toho také podle mezinárodního katalogu pohádkových typů zařazována<sup>1</sup>. První část patří k typu AaTh 400 (Dívky ptáci), druhá část obsahuje prvky, které jsou charakteristické pro typ AaTh 302 (Netvor s duší v úkrytu). Jádrem druhé části je vypravování o osvobození ženy z netvorova zajetí. Typ AaTh 302 nebyl však dosud podrobněji popsán a je značně diferencován. V základní skupině tohoto typu je žena osvobozena teprve tenkrát, když se hrdina s její pomocí doví, jak může být netvor usmrcen, a netvora potom skutečně zabije. Ve Vukově pohádce o zlatých jablkách hrdina osvobozuje z moci netvora svou ženu na pohádkovém koni, když se mu to nepodařilo na koni obyčejném. Netvor je zpravidla nakonec také zabit, ale docela jednoduchým způsobem (shozením s koně nebo úderem kopyta koně osvoboditelova). Jde tedy o zvláštní modifikaci typu AaTh 302, kterou by bylo nejlépe odlišit pomocí indexu B, kdyby již nebylo označení AaTh 302 B vyhrazeno východním verzím pohádkového typu Anup a Bata (staroegyptská pohádka o dvou bratřích), jenž byl v katalogu zařazen (na základě vedlejšího motivu) také jako č. 516 B. Vzhledem k této okolnosti označuji hlavní část Vukovy pohádky č. 4 jako typ AaTh 302 C.

K důležitým zvláštnostem Vukovy pohádky č. 4 a pohádek .

<sup>1</sup> Užívám pro katalog zkratky AaTh a odkazuji na vydání z r. 1961 (Antti Aarne - Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki 1961 FF Communications 184).

příbuzných patří vyprávění o únosu ženy. Hrdina se neřídí radou své ženy, pomůže netvorovi z vězení a netvor se mu pak špatně odvděčí. Vyprávění o ženě - ptáku se vyskytuje častěji jako úvod k typu AaTh 313, v němž tvoří hlavní složku «magický útěk». V tomto typu osvobozuje hrdina svou ženu z moci jejího otce - kouzelníka. Základní situace je tu tedy úplně jiná než v typu AaTh 302. Spojení látky Dívky - ptáci s vyprávěním typu AaTh 302 C není doloženo jen pohádkou sbírky Karadžičovy. Vyskytuje se např. i v několika variantách českých.

Daleko obvyklejší jsou však v pohádkách o osvobození ženy ze zajetí u netvora úvody podle typu «Zvířecí (nadpřirození) švagři» (AaTh 552), u něhož je v mezinárodním katalogu přímo uvedeno, že některé verze obsahují vyprávění o zachránění princezny z moci netvorovy v podobné formě, jako se vyskytuje u typu AaTh 302. K osvobození ženy potřebuje hrdina nadpřirozenou pomoc a tu mu švagři poskytnou. Ale pro typ AaTh 302 je příznačné, že nadpřirození švagři k osvobození ženy, resp. přemožení netvora přímo nepřispívají. Hrdinovi se osvobození nejdříve několikrát nepodaří, přijde přitom zpravidla dokonce o život (na oživení mívají švagři podíl, ale ne vždy), teprve na kouzelném koni se i se ženou z netvorova zajetí dostane. Tohoto kouzelného koně si musí zvláštním způsobem vysloužit. Podle této závěrečné části označil příslušnou skupinu českých pohádek V. Tille jako typ «Služba o koně»<sup>2</sup>.

Zvířecí či nadpřirození švagři tu hrají podstatně odlišnou úlohu než např. zvířata, jejichž vděčnost hrdina získává tím, že mezi ně rozdělí kořist. Pohádky s tímto motivem bývají rovněž zařazeny k typu AaTh 302, hrdina zde osvobozuje krasavici z moci netvora s duší v úkrytu. Zvířata se hrdinovi za rozdělení kořisti odvděčí tím, že mu dají schopnost brát na sebe jejich podobu. Hrdina se dostane do netvorova zámku v podobě ptáka, pak se dostane až k princezně v podobě mravence. Dívka vyzví na netvorovi, kde má ukrytu svou duši. Hrdina musí pak v podobě lva zápasit s drakem, ze zabitého draka vyběhne zajíc, hrdina ho dostihne proměněn v chřta, pak ještě jako orel chytí holuba, který vyletí ze zajíce. V holubovi

<sup>2</sup> Soupis českých pohádek II, 2, Praha 1937, s. 72 n., 501.

je vejce, v němž je ukryta netvorova síla (duše); když hrdina vejce rozbije, netvor padne mrtev<sup>3</sup>.

Vukova pohádka č. 4 má nejbližší obdoby v pohádkách ze střední Evropy a z prostředí východoslovanského, existují však také obdoby z podání západokeltského (irského a skotského). Švédský badatel S. Liljeblad usoudil, že tu jde o staré keltsko-slovanské souvislosti, ale jeho závěry se opírají o kusý materiál a jsou tedy nedostatečně fundovány<sup>4</sup>. Daleko rozsáhlejší srovnávací materiál shromáždil k tomuto látkovému cyklu J. Polívka v komentáři ke Kubínově sbírce podkrkonošských pohádek<sup>5</sup>. Ani Polívkovi se však nepodařilo zachytit všechny základní souvislosti. Protože se většinou držel vedlejších motivů a nikoli dějového jádra (tím je zde únos ženy a její vysvobození), unikly mu i některé souvislosti docela nápadné a stranou jeho pozornosti zůstala i Vukova pohádka č. 4<sup>6</sup>. Shromážděním rozsáhlého srovnávacího materiálu však Polívka typologickou charakteristiku této Vukovy sbírky podstatným způsobem usnadnil.

Polívkovi ušly také některé zvláštnosti českých textů, zvláště závislost varianty B. Němcové na maďarském textu sbírky Majláthovy<sup>7</sup>. Jsou tedy různé důvody k tomu, aby byla Vukova pohádka podrobena podrobnějšímu srovnávacímu rozboru. Začínám svůj výklad srovnáním textu Vukova s ruskou variantou sbírky Afanasjevovy s přihlédnutím k jiným slovanským variantám. Pak teprve bude podáno srovnání s materiálem mimoslovanským a nakonec bude podána celková charakteristika typu na základě srovnání s typy příbuznými.

<sup>3</sup> Srov. V. Tille, *Polívkovy studie ze srovnávací literatury, Sborník prací věnovaných prof. Polívkovi k šedesátým narozeninám*, Praha 1918, s. 200, č. 285.

<sup>4</sup> S. Liljeblad, *En slavo-keltisk folksaga. Nordiskt Folkmine. Studien tillägnade C. W. von Sydow*. Stockholm 1928, s. 215-234.

<sup>5</sup> *Lidové povídky z českého Podkrkonoší. Podhoří západní*, Praha 1923, s. 578-592 (k č. 23), 773-782 (k č. 281).

<sup>6</sup> Protože nepřihlédl k pohádce srbské, neměl příležitost Polívka posoudit ani poměr bulharské varianty, kterou zařadil Erben do své Slované čítanky, k textu Vukovu. Bulharská varianta Erbenovy sbírky je v podstatě jen překlad textu Vukova, na to správně upozornil J. Horák v poznámkách k své edici Erbenových Slovaných pohádek (Praha 1951, s. 390).

<sup>7</sup> Srov. V. Tille, *Národopisný věstník československý*, 21, 1928, s. 21 n.



Vukova varianta má tento obsah:

Jeden car dal svým třem synům hlídat jabloň, na které každou noc dozrávalo zlaté ovoce, ale hned se ztrácelo. Oba starší synové při hlídání usnuli, nejmladší si dal pod strom lože, spal zvečera, ale probudil se, když jablka začala uzrávat a zářit. Viděl, jak přiletělo devět pávic, osm si jich sedlo na jabloň, devátá se proměnila v dívku a sedla si k princovi na lože. Před svítáním mu poděkovala za jablka, on ji požádal, aby mu aspoň jedno nechala, dala mu dvě, pak se zase proměnila v pávici a odletěla s ostatními. Nejmladší princ pak hlídal ještě několik dní a měl vždy stejný úspěch. Otec ho chválil, ale bratři mu záviděli. Chtěli vidět, jak získává pro otce zlatá jablka, a pověřili starou čarodějnici, aby to vypátrala. Bába se schovala pod princovu postel a když si v noci páví dívka k princovi přisedla, ustříhla jí kus dlouhých vlasů. Dívka se hned proměnila v pávici a uletěla. Princ pak našel bábu pod postelí a dal ji koňmi roztrhat. Pávici se již potom neobjevily, princ tesknil po své dívce a šel jí s jedním sluhou hledat. Po delším putování přišli spolu k jezeru, kde sídlila stará čarice se svou dcerou. Přiznala princovi, že každý den k jezeru přilétá jeho hledaná pávici, ale nabízela mu za ženu svou dceru, od pávic ho zrazovala. Když si nedal princ říci, podplatila sluhu, dala mu kouzelný prostředek na uspávání a tak se stalo, že princ při čekání u jezera po tři noci usnul a svou krasavici propásl. Víckrát se již pávici neměly objevit; když páví dívka prince po třetí našla spícího, vzkázala mu obrazně po sluhovi, že ho má o hlavu zkrátit. Princ vzkaz pochopil a sluhovi hlavu usekl. Šel potom pávici hledat sám. Cestou přišel k poustevníkovi, od toho se dověděl, kde pávici mají své sídlo. Tam princ svou vytouženou pannu našel, oba se radovali a vzali se.

Několik dní po svatbě vyšla si krasavice na procházku a dala princovi klíče od dvanácti sklepů, do posledního neměl vstupovat. Princ neposlechl, otevřel i zakázanou místnost. Viděl tam stát sud, ze sudu se ozýval hlas, uvězněný tvor žádal o vodu. Princ vlil do sudu tři číše vody, po každé číši praskla na sudu jedna obruč, sud se rozpadl, vyletěl z něho drak a unesl princovu ženu. Princ ji šel znovu hledat. Cestou viděl u vody mrskat se malou rybkou, žádala ho, aby ji hodil do vody a slibovala mu pomoc, mohl ji v případě potřeby přivolat třením šupiny, kterou mu nabídla. Pak pomohl lišce ze želez a dostal od ní několik chlupů, aby ji mohl přivolat, až bude potřebovat její pomoc. Podobně pomohl ještě vráně a dostal od ní péro. Pak mu již jeden člověk ukázal drakovo sídlo a brzy se princ shledal se svou ženou. Protože drak nebyl doma, dali se hned na koni na útěk. Drak je však brzy na svém rychlém koni dohnal. Ani nemusel spěchat, podle rady koně se před pronásledováním ještě v klidu najedl. Řekl princovi, že mu promíjí pokus o únos ženy, protože mu podal ve vězení vodu. Princ se pak k ženě vrátil a poradil jí, aby na drakovi vyzvěděla odkud má svého koně. Dověděli se, že jedna bába chová dvanáct koní, mezi nimi jednoho malého, který je rychlejší než kůň drakův, je to jeho bratr. Koupit se nedá, ale vysloužit. Princ bábu vyhledal a dostal za úkol střežit kobylu s hříbětem. Třikrát v noci zaspal, kobyla s hříbětem zmizela, ale pomocí zvířat, kterým

pomohl, podařilo se vždy princovi kobylu s hříbětem najít. Vyzádal si pak za odměnu hubeného koně. Jel znovu za ženou, na vyslouženém koni se jim útěk podařil. Když se k nim drak blížil, poradil princův kůň svému bratru, aby draka se sebe shodil a přidal se k uprchlíkům.

Pohádka má tyto hlavní dějové složky:

1. (Začátek podle typu *Dívky-ptáci*). Hrdina získá složitým způsobem za ženu dívku nadpřirozeného původu, přestoupí její zákaz, vstoupí do zakázané místnosti, dá napít uvězněnému drakovi, tím se drak uvolní, zmocní se hrdinovy ženy a odletí s ní do svého sídla.

2. Cestou k drakovi hrdina pomůže v tísní třem zvířatům (rybě, lišce, vráně), pak se pokusí ženu na svém koni unést, drak je dostihne, hrdinovi pro poprvé promine z vděčnosti za osvobození. Hrdina pak poradí své ženě, aby na drakovi vyzvěděla, jak získal svého rychlého koně. Dověděl se tak, že drakův kůň má bratra, kterého lze službou u čarodějnice získat.

3. Hrdina si tohoto koně vyslouží za pomoci zvířat, kterým pomohl. Útěk se mu potom podaří, drak zahyne, jeho kůň se přidá ke svému bratrovi.

Podobné pohádky jsou tradovány hlavně u západních a východních Slovanů. Ze sbírky Afanasjevovy sem patří pohádka, která má tento obsah:

Umírající car s carevnou uložili svému synu Ivanovi, aby oženil své tři sestry s prvními nápadníky, kteří se o ně přijdou ucházet. Hned po pohřbu rodičů přiletěl k nim ohlášen bouří sokol, proměnil se v mladíka a požádal o jednu dívku za manželku. Ivan mu ji dal, když dívka sama souhlasila. Za rok přiletěl orl a dostal druhou sestru, za další rok si přiletěl havran pro třetí sestru. Po čase se Ivan rozhodl své sestry navštívit. Cestou přišel k poli, na kterém leželo pobité vojsko. Od člověka, který tam zůstal na živu, se dověděl, že vojsko pobila Marja Morevna, carevna-krasavice. Ivan přišel pak k jejím stanům, byl přátelsky přijat, carevně se zalíbil a oženil se s ní. Žili pak spolu v jejím carství.

Když jednou musela Marja odejít na válečnou výpravu, svěřila muži své hospodářství; všechno si směl prohlédnout, jen do jedné místnosti neměl vstupovat. Neposlechl, místnost otevřel a našel tam dvanácti řetězy přikovaného Nesmrtelného Koščeje. Začal Ivana prosit, aby mu dal napít vody. Ivan mu podal vědro vody, pak ještě dvě další. Když Koščeje uhasil žízeň, vrátila se mu jeho síla, přetrhal řetězy, vyletěl oknem, cestou se zmocnil Marji Morevny a unesl ji do svého sídla. Ivan truchlil a šel ženu hledat. Cestou přišel k paláci svého švagra-sokola. Byl přijat s radostí,

Ivanovu cestu považoval švagr za namáhavou. Chtěl, aby jim Ivan nechal stříbrnou lžičku, bude jim ho připomínat. Přišel pak k druhé sestře, tam nechal stříbrnou vidličku, u třetí sestry a jejího havraního muže nechal stříbrnou tabatěrku.

Za tři dni potom přišel Ivan do drakova sídla a shledal se tam se svou ženou. Přijala ho s pláčem a vytýkala mu, že ji neposlechl. Drak nebyl doma a Ivan se hned rozhodl s ženou na koni ujet. Když se Košcej vracel, kůň začal klopýtat; Košcej se ptal, co to znamená, kůň mu oznámil, že Ivan odvezl svou ženu. Snadno je včas může Košcej dostihnout, i pšenici je možno ještě před pronásledováním nažít a sklidit. Když Košcej uprchlíky dostihl, řekl Ivanovi, že mu pro poprvé odpouští, že mu odpustí i po druhé, ale po třetí že ho již na kousky rozseká. Ivan se znova pokoušel o osvobození; po třetí ho již Košcej rozsekal, rozsekané tělo uložil do sudu a hodil do moře, ženu zase vzal k sobě.

V té chvíli poznali Ivanovi švakři podle černání stříbrných předmětů, že se mu něco stalo. Orel letěl k moři a vytáhl sud na břeh; sokol letěl pro živou vodu a havran pro mrtvou, potom rozsekané Ivanovo tělo oživil. Když se Ivan probral, myslel, že dlouho spal. Šel pak zase ke své ženě; poradil jí, aby na netvorovi vyzvěděla, jak získal svého koně. Dověděli se, že v daleké zemi za ohnivou řekou žije baba-jaga, u té si Košcej vysloužil hlídání svého rychlého koně; přes ohnivou řeku se dostal, když pomocí kouzelného šátku udělal přes řeku vysoký most. Marja Košcejův kouzelný šátek dala Ivanovi a Ivan se vypravil za babou-jagou. Když přešel ohnivou řeku, slíbil mu pomoc zámořský pták, lvice /ušetřil jejich mládata/ a včela /nechal jí její med/.

Pomocí těchto zvířat uhlídal pak ve službě u baby-jagy svěřené kobyly, ale hříbě, na kterém mohl unést Košcejovi svou ženu, musel nakonec babě ukrást /řídil se přitom radou včely/. Baba-jaga ho pronásledovala, Ivan most přes ohnivou řeku kouzelným šátkem zeslabil a baba do řeky padla. Ivan jel za svou ženou a na bohatýrském hříběti se dal se svou ženou zase na útěk. Košcejův kůň svému veliteli předem oznámil, že je pronásledování marné. Když se k uprchlíkům přiblížili, Ivanův kůň kopytem Košcejovi rozbil hlavu, Marja pak mohla jet na Košcejově koni. Cestou domů se stavili u zvířecích švagrů, Marja byla pro svou krásu všude obdivována<sup>8</sup>.

Od srbské pohádky o devíti pávicích a zlatých jablkách liší se ruská pohádka o Marji Morevně především svým úvodem, v němž vystupují zvířecí švagři. Docela zvláštní je také vyprávění, jak hrdina získá za ženu bohatýrskou krasavici. V dalším ději mají nadpřirození švagři jen vedlejší úlohu. Vratí hrdinovi život, když ho Košcej při třetím pokusu o útěk zabije, ale osvobodit ženu mu přímo nepomáhají. Ani pomoc vděčných

<sup>8</sup> A. N. Afanasjev, *Narodnyje russkije skazki I*, Moskva 1958, s. 383-388.

zvířat tu není rozhodující, pomáhají hrdinovi jen ve službě o pohádkového koně.

Pohádka o Marji Morevně bývá charakterizována jako skladba trojdílná, jako kombinace typů Zvířecí švagři (AaTh 552), Muž hledá zmizelou ženu (AaTh 400) a Vděčná zvířata (AaTh 554)<sup>9</sup>. Toto určení má slabou stránku hlavně pokud jde o část střední. V pohádce o Marji Morevně a v textech příbuzných ztrácí hrdina svou zmizelou ženu v důsledku své neopatrnosti (něco podobného se u typu AaTh 400 vyskytuje jen zřídka) a vysvobozuje ji pak za docela zvláštních okolností. Tyto okolnosti určují ráz závěrečné části třetí. Tam jde především o to, získat rychlejšího koně než má drak; to se hrdinovi podaří službou u čarodějnice. S typem AaTh 554 má závěrečná část málo společného<sup>10</sup>.

Pohádky o vysvobození krasavice z netvorova zajetí pomocí kouzelného koně je možno vzhledem k příbuznosti s typem 302 B řadit jako typ AaTh 302 C.<sup>11</sup> Místo vyprávění o úniku z moci netvorovy na zázračném koni objevují se některé varianty podle AaTh 302 A (netvor s duší v úkrytu). Takové případy se vyskytují hlavně v asijské tradici, většinou však potom následuje ještě vyprávění typu AaTh 302 B (východní verze typu «Anup a Bata»), který častěji mívá úvod zvláštní<sup>12</sup>. Z evropské tradice je známo i několik variant typu AaTh 302 C, které končí netvorovou smrtí. Začínají vyprávěním o zvířecích švagřích, pak následuje líčení únosu, pokusy o útěk a posléze netvorova smrt, když krasavice vyzvěděla, kde má netvor ukrytu svou duši. Ve variantách, kde je netvor označen přímo jako «nesmrtelný», bychom takový závěr čekali. Je-li netvor v závěru zabit kopytem koně, je to v rozporu s jeho nesmrtelností.

Varianty, které končí podobně jako typ AaTh 302 A, mají ráz nahodilých odchylek. Severoruská varianta ze sbírky Ončukovovy (č. 167) má nejasný úvod. Hrdina zde z donucení provdává své sestry, když proti otcovu zákazu šel na opuštěný

<sup>9</sup> Srov poznámky V. J. Proppa v citov. vydání Afanasjevových pohádek (díl. I, s. 500).

<sup>10</sup> O tomto typu bude ještě řeč v závěru naší studie.

<sup>11</sup> Logičtější by bylo ovšem řazení obrácené (302 B je typu 302 A vzdálenější než typ 302 C).

<sup>12</sup> Tak častěji i v podání balkánském; srov. Fabula 6, 1964, s. 1 n.



ostrov a tam ho chytli dva démoni («lesovci»). První sestra se dostala do moci dvanácti medvědů, druhá dvanácti ježdíků, třetí dvanácti labutí. Když přišel hrdina později znova na ostrov, setkal se s dvěma lesovci, kteří se přeli o kouzelnou čapku a o zvláštního kocoura, a podařilo se mu lstí obojího se zmocnit. Šel pak své sestry hledat, přišel k čarodějnici, od níž dostal klubko, které rozvíjel, až došel k první sestře u dvanácti medvědů. Čekal na ně ukryt svou kouzelnou čapkou, stejně si vedl u dalších sester. Získal pak bez obtíží za ženu princeznu a ze zakázané místnosti /lavki/ neopatrností uvolnil Nesmrtelného Koščeje. Otec princezny pohrozil zeti smrtí, jestli ženu nevyvobodí. Hrdina našel Koščejevo obydlí v lesní samotě, skrýval se tam pomocí čapky a vyslechl, jak by mohl být Koščeje zabit /na moři je ostrov, na ostrově kámen, pod kamenem zajíc, v zajíci kachna, v kachně vejce, ve vejci netvorova smrt/. Kocour zanesl hrdinu k úkrytu na ostrově, švakři hrdinovi pomáhali zmocnit se vejce. Rozbil je potom Koščejevi o čelo a tím ho zabil<sup>13</sup>.

Jiná podobná varianta čte se v Romanovově sbírce běloruských pohádek. Vypravuje se zde zhruba toto:

Car měl dva syny a tři dcery. Starší syn odešel z domova, mladší provdal sestry podle přání zemřelých rodičů za první muže, kteří se o ně ucházeli, byli to starci. Pak si šel hledat ženu, od syna jedné stařeny se dověděl, že je mu souzena krasavice Alena, žije v desáté říši, v bílém stanu. Pak se setkal se svým bratrem /to nezapadá do děje/. Na další dlouhé cestě přišel ke králi nade všemi ptáky, pak ke králi nad čtvernožci, až od staré medvědice se dověděl, kde najde svou krasavici. Našel ji, oženil se s ní a pak ji obvyklým způsobem ztratil, když osvobodil ze zakázané místnosti draka. Šel ji hledat a přišel ke svým sestram, které byly provdány za Hrom, Mráz a Děst. Pak se pokoušel marně utéci se svou ženou z moci netvorovy, při třetím pokusu přišel o život, vrátily mu ho jeho sestry. Pak poradil ženě, aby na drakovi vyzvěděla, v čem spočívá jeho síla. Dověděl se, že v moři leží vůl a ve volu zajíc, v zajíci kachna, v kachně vejce, v tom vejci drakova síla. S pomocí vděčných zvířat /nakrmil je/ se vejce zmocnil a draka zabil<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> N. Je. Ončukov, *Severnyje skazki*, Petrohrad 1908, s. 417 n., č., 167; srov. též zmíněný Polívkův komentář k č. 23 Kubínových Lidových povídek z českého Podkrkonoší /podhoří západní/ s. 583 /z Polívkova komentáře čerpám i většinu dalších dokladů/.

<sup>14</sup> Je. R. Romanov, *Belorusskij sbornik VI*, Vitebsk 1901, s. 213 n. č. 25. /Polívka s. 583/. Podobně končí v Romanovově sbírce i varianta následující /s. 225 n. č. 26/.

Podobným způsobem končí u typu AaTh 302 C také některé varianty jihoslovanské, jedna z nich se čte i ve sbírce Vukově /č. 51 Baš Čelik/:

Umírající car nařídil svým synům, aby své sestry dali za ženy prvním nápadníkům, kteří se o ně přijdou ucházet /byli to král draků, král orlů a král sokolů/. Bratři pak jdou své sestry hledat, cestou prožívají zvláštní dobrodružství u nočního ohně. Zabíjí postupně tři saně /nejstarší jednohlavou, prostřední dvouhlavou a nejmladší tříhlavou/. Při posledním zápase zhasl oheň a nejmladší z bratří šel pak za světlem, aby mohl oheň zase rozdělat. Přišel k ohni, kolem kterého sedělo devět obrů. Pozvali ho k jídlu, nabídli mu lidské maso, přestíral, že je jí, ale házel je za sebe. Pak šel s obry na výpravu do města, vystoupil první na hradby a pak jednomu obru za druhým pozutíval hlavy. Město našel opuštěné, jen v jednom paláci byla krasavice, zachránil ji před hadem a vrátil se k bratřím. Šli pak všichni tři do města, kde král nabízel bohatou odměnu i ruku své dcery zachránci města před obry. Tak dostal nejmladší z bratří za ženu princeznu. Osvobodí však obvyklým způsobem ze zakázané komnaty netvora /Baš Čelik = Ocelová Hlava/ a ten mu ženu unese. Hrdina šel pak svou ženu hledat; cestou přišel nejdříve ke svým sestram s jejich zvířecími manžely, pak se setkal se svou ženou a třikrát se ji marně pokoušel z netvorova zajetí osvobodit. Při čtvrtém pokusu byl netvorem rozsekán, zvířecí švagři ho však oživí jordánskou vodou. Pak uvězněná žena vyzvěděla na netvorovi tajemství jeho síly /daleko je vysoká hora, v ní liška, v lišce srdce, v srdci ptáček, v tom ptáčku netvorova síla/; hrdina ho pak pomocí svých švagrů zabije<sup>15</sup>.

Varianty se zakončením podle typu AaTh 302 A mohou platit za samostatnou verzi typu 302 C nebo za typ 302 D, třebaže nejspíše vznikají mechanickou kontaminací typu 302 C s typem 302 A. Zvláštní je, že se takových kontaminovaných textů vyskytuje poměrně málo; převaha textů, které končí útekem na vyslouženém koni, je v některých oblastech značná. Ze slovanského podání sem patří kromě uvedeného textu ze sbírky Afanasjevovy ještě několik variant; připomínám jen význačnější.

<sup>15</sup> Nověji byla uveřejněna podobná varianta, kde i netvorovo jméno je stejné /Kića VII, č. 24-26, srov. Polívkův citov. komentář s. 586/. Když všichni tři švagři netvora napadli, proměnil se v kachnu, tu pronásledovali nejdříve orli, pak v horách draci, ve vodě sokoli; když se proměnil ještě v lišku, princ jej zastřelil. V lišce byla kachna, v kachně holub, v holubu vrabec, toho princ svázal. Tu se objevil zase spoutaný Baš-Čelik a princ ho zardil do vězení.

Jednu běloruskou variantu s podobným zakončením zařadil Afanasjev do své sbírky za pohádku o Marji Morevně.

Fjodor Tugarin zde provdal své sestry za Vítr, Krupobití /Grad/ a Hrom; plnil tak přání svých zemřelých rodičů. Potom se vydal na cesty a přišel na pole pokryté kostmi padlých vojáků. Jakýsi hlas řekl, že vojska pobila krásná Anastasja, která tam ve svém stanu odpočívala. Když se Fjodor přiblížil, sprátelili se nejdříve jejich koně, pak i on s bohatýrskou krasavicí. Když byla jednou na lovu, Fjodor vešel do zakázané místnosti a osvobodil netvora, který tam byl pověšený za žebro. Netvor unesl Anastasji a Fjodor ji musel jít hledat. Cestou byl nejdříve u svých sester, pak se pokusil svou ženu z netvorova zajetí unést, byl však dostižen a zabit. Jeho švagři mu léčivou a živou vodou vrátili život. Žena pak vyzvěděla na drakovi, jak by bylo možno získat rychlejšího koně, než má on sám, a také, kde je ukryt jeho život. Fjodor pak hlídal u baby dvanáct kobyly, s pomocí vděčných zvířat se mu to podařilo a na vyslouženém koni svou ženu osvobodil. /Draka zabíjet nebylo třeba, motivu o ukrytém životě nebylo zde využito/.

Stejně jako v pohádce o Marji Morevně nepotřeboval ani v druhé Afanasjevově variantě hrdina s bohatýrskou ženou zápasit. V některých variantách se však přímo mluví o zápasu. Ve východoslovanském podání bývá motiv zápasu oslaben. Bohatýrská žena svého nápadníka uvězní, potom se však poddá, aby od něho získala kouzelné předměty. Tak je tomu např. v jedné ruské variantě ze sbírky Chudjakovovy; bohatýrská žena se tu jmenuje stejně jako u Afanasjeva Marja Morevna.

Tři sestry zde nebyly za zvířecí nápadníky provdány, ti si je prostě za bouře odnesli. Hrdina se pak šel ucházet o Marji Morevnu. Cestou se setkal postupně se svými švagry, byl to havran, orel a sokol; prosili ho, aby jim odpustil, že odnesli jeho sestry. Pobyl krátce u nich a dostal od každého kouzelný předmět: číšku, z které vystupovali dva služebníci a plnili každé přání, stříbrnou lžičku a zlaté hodiny - obojí s podobným kouzlem. Sám jim dal prsteny, zjevující neštěstí. Když přišel k Marji Morevně a řekl jí, jaké má úmysly, rozzlobila se nad jeho drzostí a uvěznila ho. V žaláři se setkal s mnoha jinými jejími nápadníky; pomocí svých kouzelných předmětů jim vystrojil hostinu. Když chtěla Marja kouzelné předměty od něho dostat, musela mu ukázat nožku, po druhé víc, po třetí s ním musela spát. Pak žili spolu, uvězněné ženichy Marja propustila. Jen draka držela dál, toho však manžel neprozřetelně také osvobodil a drak Marju unesl. Hrdina ji vyhledal a třikrát se pokusil s ní utéci, po třetí ho drak rozsekal. Švagři podle prstenu poznali, že se něco hrdinovi stalo, letěli k mrtvému a oživilo ho. Poradili mu pak, aby si u jednoho krále vysloužil rychlého koně /na

vzhled mizernou kobylu/, pomáhal si kouzelnými předměty a svou ženu potom z moci netvorovy osvobodil<sup>16</sup>.

Podobným způsobem probíhají hrdinovy námluvy u bohatýrské ženy i v jiných ruských variantách. Ve sbírce Erlenjevnově je varianta z Tulské gubernie, v níž tři princezny odvedli žebráci /jeden byl šeplavý, druhý ještě bezruký a třetí nadto beznohý/. Carevic si šel pak namlouvat carevnu Marji. Cestou přišel ke svým sestrám /jedna měla za muže draka dvanáctihlavého, druhá třicetihlavého a nejmladší čtyřicetihlavého/. Od švagrů dostal kouzelná paví pera, od sester kouzelné předměty. Za ty pak získal carevnu. V zakázané komoře našel Koščeje, seděl na koni, kůň byl přikován ke kotli; princ koně odkoval a Koščeje mu pak unesl ženu. Vysloužil si u baby jagy podle rady svých švagrů rychlé hříbě /uhlídal kobylu pomocí vděčných zvířat/ a potom svou ženu osvobodil<sup>17</sup>.

V Ončukovově sbírce je varianta z Oloněcké gubernie, v níž hrdina podle otceva přání provdá sestry za lva, medvěda a havrana. Na cestě za krasavicí se staví u svých švagrů, dostane kouzelné předměty a pomocí nich pak získá krasavicí, nejdříve byl však od ní uvězněn. Vedl si přitom velmi zvláštním způsobem. Ze zakázané místnosti osvobodila lupiče Soloveje sama bohatýrská krasavice. Hrdina pak sloužil u čarodějnice, pomáhali mu švagři, vysloužil si peníze a na ženu zapoměl.

V jedné běloruské variantě zápasí při setkání s bohatýrskou krasavicí také zvířata. Princ provdal své sestry za první uchazeče /byli to Vítr, Vichr a král ptáků/ a potom je šel hledat. Od jedné stařeny se dověděl, že má doma kouzelného koně a zbroj. Kůň mu poradil, aby si s sebou vzal také několik sokolů a dva chrty. Přišli na pole s mrtvými vojáky; nejdříve zápasila spolu zvířata, pak hrdina přemohl bohatýra a zjistil, že je to žena. Sama se mu nabídla, čekala prý na bohatýra sobě rovného. Když pak žili spolu, hrdina otevřel zakázanou místnost a osvobodil démona v podobě krásného mladíka /démona přibil ve vězení otec krasavice, démon slíbil hrdinovi za osvobození tři životy/. Hrdina šel pak unesenou ženu hledat, přišel ke svým sestrám a švagrům, přes moře ho pak přenesl velký pták. Získal si vděčnost zvířat a vysloužil si u démonova bratra /pásl jeho ženě tři dcery - kobylu/ rychlého koně a potom ženu osvobodil<sup>18</sup>.

S krasavicí musí svést hrdina souboj v jedné variantě litevské. Jeho sestry byly uneseny — za jeho nepřítomnosti — žebrákem. Zjistil potom, že se staly ženami mužů — ptáků. Švagři se rozhodli dát mu za ženu princeznu, kterou měl nápadník přemoci v souboji. Dostal od švagrů drátěný bič a tím pak bohatýrskou krasavicí přemohl. Ze zakázané místnosti osvobodil krále bez duše. Třikrát ho vyzval k zápasu, při třetím nezdařeném pokusu byl rozsekan. Sluha přivolal švagry a ti mrtvého oživilo. K svému sokovi pak vstoupil v přestrojení do služeb, žena na králi vyzvěděla, kde

<sup>16</sup> I. A. Chudjakov, *Velikorusckije skazki*, Moskva 1963 s. 132 / č. 48.

<sup>17</sup> A. L. Erlenjejn, *Narodnyje skazki i zagadki*, 2. vyd. Moskva 1882, s. 81 n., č. 24 /Polívka s. 582/.

<sup>18</sup> Je. R. Romanov, *Belorusckij sbornik VI*, Vitebsk 1901, s. 233 n., č. 27 /Polívka s. 584/.



má ukrytu svou duši /v jezeře je kámen, v kameni zajíc, v zajíci kachna, v kachně vejce, ve vejci králův život/. Rekovi na cestě za vejcem pomohla vděčná zvířata<sup>19</sup>.

Některým uvedeným variantám východoslovanským je blízká několika rysy jedna česká pohádka z Hané, ta má však navíc motiv portrétu, který v hrdinovi vzbudí lásku ke vzdálené krasavici, a ještě jiné podrobnosti.

Princ Slavomír provdal podle otcova přání tři sestry ptákům /klepali v noci na okno/, proti otcovu zákazu vstoupil do zakázaného domku a tam spatřil obraz krásné dívky. Šel krasavici hledat, cestou dostal od tří starců kouzelné prsteny, od posledního se dověděl, že jeho princezna bydlí na ostrově v zámku, který se otáčí na husí tlapce. Na ostrov se přeplavil /řídě se starcovou radou/ na rybě. Šlehl potom po zámku proutkem, který dostal od starce, a zámek se zastavil. Princezna ho přivítala, ale hned ho zavřela do vězení, kde již byli jiní její nápadníci. Pomocí kouzelných prstenů je obveseloval. Prsteny potom princezně dal, když se uvolila s ním hodinu stolovat, pak dvě hodiny, po třetí mu slíbila, že se stane jeho ženou, ale podmínkou byla lhůta jednoho roku, po který se nepodívá do jedné komnaty. Slavomír neposlechl a v komnatě našel přikovaného draka. Drak si stěžoval na hlad a Slavomír mu hodil do tlamy tři pecny chleba, po každé praskla jedna obruč. Zato mu drak slíbil darovat třikrát život, pak odletěl s princeznou. Když se vydal na cestu za unesenou ženou, přiletěl k němu velký pták a odnesl ho k nejstarší sestře, tam se proměnil v mladého muže, byl to jeho švagr. V podobě ptáka zanesl pak Slavomíra k ostatním dvěma sestrám a svým ptačím bratrům; nejmladší byl pánem nade všemi horami. Od toho dostal kouzelného koně a ten ho odnesl ke skleněnému zámku, drakovu sídlu. Třikrát se Slavomír marně pokoušel unést svou ženu z drakova zajetí na koních svých švagrů. Při třetím pokusu drak Slavomíra vymrštil do vzduchu, až se jeho tělo roztránilo. Jedno žebro zaletělo k pasákům na horách, ti je hodili do ohně a z ohně vyšel Slavomír neporušený. Vysloužil si pak u čarodějnice «chromého» koně /pomocí svých švagrů/ a na tom pak svou ženu unesl. Drak praskl zlostí, všechno, co začaroval, bylo pak zbaveno kouzla<sup>20</sup>.

Nejdůležitější shoda s východoslovanským podáním je vypravování o uvěznění a o získání princezny pomocí kouzelných předmětů. Proti přímému přejetí z východoslovanské předlohy

<sup>19</sup> A. Leskien - K. Brugmann, *Litauische Volkslieder und Märchen aus dem preussischen und russischen Litauen*, Strassburg 1882, s. 423 n., č. 20 /Polívka s. 584/.

<sup>20</sup> P. F. Příkryl, *Pohádky a pověsti ze Záhoří /Záhorská kronika 1895/* s. 505 n.; Polívka, *Podkrkonoší záp.* s. 579; 775.

mluví hlavně to, že v hanácké variantě převažují zvláštnosti, které si upravovatel sotva mohl vymyslet. Výklad postupným šířením z východu na západ není pravděpodobný, protože tu chybí polské nebo západoukrajinské spojovací články.

Hanácká varianta ze sbírky Příkrylovy není však v českém podání úplně osamocena. Důležitý motiv konfliktu s bohatýrskou krasavicí obsahuje také pohádka B. Němcové O slunečníku, měsíčníku a větrníku. Místo zvířecích švagrů, jak je patrné již v názvu pohádky, vystupují zde v úloze manželů tři sester zosobněné živly /podobně jako v některých probraných variantách východoslovanských/.

Na cestě ke svým sestrám přišel hrdina na pole pokryté pobitými vojáky. Dostal se pak do zámku bohatýrské krasavice, vzal si se stěny její kouzelný meč a zavěsil tam svůj, potom nad ní snadno zvítězil. Brzy po svatbě vstoupil do zakázaného pokoje a osvobodil odtud krále ohně, kterého krasavice přemohla a přikovala řetězy ke zdi /hrdina řetězy přesekl mečem/. Král ohně uletěl a unesl krasavici. Hrdina ji šel hledat, pomáhal mu přitom jeho švagři. Větrník mu řekl, že je žena v zajetí netvorově v ohnivém zámku, tam je přikována pod zemí. Byla by již dávno spálena, kdyby ji větrník neochlazoval. Od švagra se také hrdina dověděl, že může princeznu vysvobodit jen na zvláštním koni, toho si musel vysloužit u čarodějky. Jeden z jeho úkolů u čarodějnice byl, podojit dvanáct krav a ve vařícím mléce se vykoupat /mléko ochladil kouzelný prsten, který dostal hrdina od švagra/. Potom se chtěla vykoupat také čarodějnice, ale v neochlazeném mléce zahynula. Při útěku se svou ženou je ještě král ohně pronásledoval, ale švagři ho zdržovali<sup>21</sup>.

Tato pohádka B. Němcové nepochází, jak ukázal Tille, z českého prostředí, autorka ji zpracovala podle německého překladu jedné pohádky maďarské, která má tento obsah /podle Polívky/:

Princ vyhodil své sestry tajemným uchazečům oknem. První padla na zlatý most, který sahal až k slunci, a stala se ženou slunečního krále /odvedl si ji po zlatém mostě/; druhá padla do vzdušného vozu a dostal ji za ženu král větrů; třetí padla do stříbrného potoka a voda ji donesla ke králi měsíčnímu. Rodiče se po návratu domů divili, co se stalo, ale byli se vznešenými zeti spokojeni. Poslali pak syna, aby si šel hledat sám nevěstu; nechťeli žádnou jinou než kouzelnou Helenu. Dostal na cestu láhev s živou a láhev s mrtvou vodou. Přišel na pole poseté padlými vojáky; oživil několik mrtvých a dověděl se od nich, že byli zabiti od

<sup>21</sup> B. Němcová, *Národní báchorky a pověsti I*, Praha 1927, s. 205 n.

kouzelné Heleny. V jejím zámku vyměnil svůj meč za její kouzelný /visel v ložnici, když bohatýrka spala/ a potom ji v zápase přemohl. Ze zakázané místnosti osvobodil ohnivého krále Holoferna /podal mu dvě číše vína a číši vody/, postupně padaly obruče, kterými byl netvor přikován ke zdi. Holofernes mu krásnou Helenu unesl. Švagr, král větrů ho k ní donesl; pokusil se s Helenou třikrát o únik, ale Holofernes je vždy na svém koni Tagairotu dohnal. Aby si vysloužil koně rychlejšího, hlídal pak hrdina koně u čarodějnice, jeho švagři mu přitom pomáhali. Ohnivého krále potom zabil jeho vlastní kůň<sup>22</sup>.

Z maďarské tradice přecházely k okolním Slovanům pohádky tohoto typu i ústní cestou. Snad sem patří i jedna z předloh slovenské pohádky B. Němcové O slunečníku, měsíčníku, větrníku, o krásné Ulianě a dvou Tátošíkách. Němcové prý vypravovala podobnou pohádku jedna stará žena na Zvolensku. Již sám název pohádky však ukazuje, že se přitom opírala o svou českou pohádku, zpracovanou podle maďarské předlohy. Do podrobností se již nedá zjistit, kde se setkal vliv knižní předlohy s vlivem maďarské ústní tradice. Slovenská pohádka Němcové má tento obsah:

Král a královna jeli jednou na obhlídku své země a svěřili tři dcery synovi Jankovi; výslovně mu nařídili, aby je nikomu nedával. Když však druhý den po odjezdu rodičů zaklepal na okno slunečník a žádal nejstarší princeznu, Janko mu ji dal a ženich si ji na slunečním vozu odvezl. Potom dal Janko další princeznu větrníkovi a nejmladší měsíčníkovi /větrník si svou nevěstu odnesl na křídlech, měsíčník po stříbrném mostě/. Když se královští rodiče vrátili, byli jedním synovým překvapením, ale s ženichy byli spokojeni. Po čase šel Janko sestry navštívit. Přišel na velikou louku pokrytou lidskými kostmi. Zvedl jednu lebku a ta mu řekla, že tam řádila krásná Uliana. Stejnou věc slyšel Janko na dalších dvou loukách. Dověděl se také, že Uliana bydlí nedaleko v mramorovém zámku. Janko přišel do zámku, v předsíni vyměnil svůj meč za těžký, který tam visel, a potom Ulianu vyzval na zápas. Snadno ji přemohl /vyrazil jí meč z ruky/ a když uznala, že je on silnější, a nabídla mu, aby spolu žili, Janko hned souhlasil, protože se mu líbila. Po čase odešla Uliana od Janka za svými záležitostmi, svěřila mu klíče od dvanácti pokojů, třináctý mu zakázala otvírat. Janko však neposlechl a v zakázané místnosti našel ohnivého šarkána, přikováného třemi obručemi. Dal mu napít třikrát vína, obruče postupně padaly a šarkán Jankovi dvakrát slíbil jeden život. Když byl

<sup>22</sup> J. Majláth, *Magyarische Sagen, Märchen und Erzählungen*, Brno 1825, s. 109. Srov. V. Tille, *Pohádkové prameny. Národopisný věstník československý* 21, 1928, s. 21 n.

netvor volný, ujel na svém tátošíkovi, který přiběhl na zavolání ze stáje, zmocnil se Uliany a ujel.

Janko šel pak ke svým švagrům žádat o radu. Slunečník a měsíčník o šarkánovi nic nevěděli, teprve větrník mu řekl, že šarkán bydlí v ohnivém zámku. Dal Jankovi koně, který ho tam donesl. Hned na dvoře se setkal s Ulianou, posadil ji k sobě na koně a dal se s ní na útěk. Šarkán je pak na svém koni snadno dohonil, daroval však Jankovi život, řekl však, po druhé že již bude nemilosrdný. Janko šel pak s plácem k větrníkovi; ten rozhodl, že k osvobození Uliany je třeba takového tátoše, jako má šarkán. Janko si ho může vysloužit u čarodějnice. Janko musel u čarodějnice pást kobyly, za odměnu si vyžádal hubeného koně, který se válel na smetišti. Janko musel ještě podojit bábinu kobyly, vykoupat se ve vařícím mléce /koník mu je schladil/. Když viděla čarodějnice, že vyšel Janko z lázně krásnější, chtěla se vykoupat v horkém mléce také. Koník na ni přitom pustil horkost, kterou do sebe vdechl, když se v mléce koupal Janko, a čarodějnice v horké lázni zahynula. Potom Janko na svém koníkovi Ulianu osvobodil. Šarkán je už doháněl, ale Jankův kůň šarkanova koně přemluvil, aby svého jezdce se sebe shodil. Uliana si pak přesedla na koně šarkanova<sup>23</sup>.

V soupisu slovenských pohádek otiskl Polívka z rukopisu text, který pochází ze stejného kraje jako uvedená pohádka B. Němcové, a říká o něm, že svědčí pro silnější závislost textu Němcové na slovenské lidové tradici. Souvislost s verzí českou nedá prý se popřít, ale «rozprávka súvisí naozaj značne s ľudovým podáním slovenským, ako ukazuje miestami dost' veľka shoda s predchádzajúcou slovenskou verzou»<sup>24</sup>.

K poustevníkovi, který měl dvě dcery a syna, přišli jednou dva princové žádat o nocleh. Dívky se jim líbily, požádali o ně a odvezli si je. Po čase šel bratr své sestry hledat. Přišel na louku pokrytou mrtvolami; jeden člověk byl ještě živý a řekl mladíkovi, že mrtvé pobila královna, která nedaleko žije v zlatém stanu. Mladík tam šel za ní, jmenovala se Majléna a byla velmi krásná. Líbil se jí, ale hned ho opustila. Mladík pak šel zase dál a prožil dobrodružství s hadem; osvobodil ho ze zakletí. Mladík z hada mu ukázal cestu k zámku, kde žila Majléna. Ukryla mladíka před svým mužem šarkánem. Mladík ji přemluvil k útěku, ale šarkán je na svém koni tátošovi dohnal. Ptal se mladíka, jakou smrtí chce skončit; mladíkovi na způsobu zabití nezáleželo, ale žádal, aby ho šarkán mrtvého dal do pytle a naložil na koně a toho potom pustil. Šarkán mladíka rozemlel

<sup>23</sup> B. Němcová, *Slovenské pohádky a pověsti II*, Praha 1929, s. 72-85; srov. V. Tille, úvod k VIII sv. Laichterova vyd. spisů B. Němcové; J. Polívka, citov. komentář s. 579.

<sup>24</sup> Súpis II, 1924, s. 32.



«na múku» a pak v pytlí naložil na koně. Kůň šel k člověku, kterého mladík vysvobodil ze zakletí, ten zbytky mrtvého oživil a ukázal mu cestu k sestřím a švagrům. Byl tam radostně přivítán, sestry už věděly, že chce osvobodit Majlénu z moci šarkána. Poradily mu, aby si vysloužil u Ježibaby tátoše, bratra koně šarkánova. S pomocí švagrů (přivolával je píšťalkou) se mu to podařilo, na svém tátošovi pak Majlénu osvobodil. Šarkán už je doháněl, ale bratři-koně se domluvili, šarkánův kůň svého jezdce shodil, šarkán se zabil. Potom se mladík s Majlénou oženil.

Tato slovenská pohádka je nepochybně ovlivněna maďarským podáním (může být z něho i přímo odvozena), ale má s variantami B. Němcové společné jen to, co patří k obecným rysům tohoto typu. Docela zvláštní je její začátek, jsou v něm i koruptely (krasavice nebyla netvorem unesena, sama se k němu vracela). Pokud pak jde o koně tátoše, je třeba pamatovat na to, že v slovenské pohádkové tradici již zobecněl a jeho jméno neříká nic určitého o přímých maďarských vlivech. Totéž platí i o slovu šarkán (drak). Z toho ovšem nevyplývá, že varianty bez jazykových prvků maďarského původu by na maďarském podání nemohly záviset.

V některých slovenských variantách pohádkového typu AaTh 302 C (vysvobození ženy unesené drakem) vypravuje se na začátku o stromu, rostoucím až k nebi. Tento motiv považují někteří badatelé za zvláštnost maďarské pohádkové tradice, třebaže ani zdaleka není na ni omezen<sup>25</sup>. Pravděpodobně se však tento motiv vyskytuje v maďarské tradici častěji než v tradici jiných středoevropských národů<sup>26</sup>.

Podle toho je možno posuzovat původ slovanských variant typu AaTh 302 C s tímto motivem. Jednu z nich pojali H. Škultéty a P. Dobšinský do knihy *Slovenské povesti*; má tento obsah:

Jeden král churavěl a bylo mu řečeno, že se může uzdravit třešněmi z vysokého stromu, který rostl na jeho dvoru. Král slíbil tomu, kdo by mu třešně se stromu shodil, dceru za manželku i své království. Mnoho princů i jiných pánů se o to pokoušelo, ale každý se stromu spadl a zabil se. Jednou se k tomuto úkolu přihlásil pastýř Janko, který utekl od svého hospodáře, protože mu vlk zadával sedm ovcí. Dal si na cestu připravit troje šaty a tři pece chleba. Lezl pak na strom pomocí své valašky.

<sup>25</sup> Srov. Gy. Ortutay, *Ungarische Volksmärchen*, Berlin 1957, s. 10 n.

<sup>26</sup> K tomuto motivu viz Polívkovy poznámky v *Súpisu II*, s. 62-3.

Za měsíc spadly se stromu zkrvavené šaty, pak však za další měsíc druhé a třetí. Potom se Janko dostal k velkému paláci, žila tam krasavice Anička; Janko zapomněl na třešně a zůstal tam ve službě. Pomocí olověného, stříbrného a zlatého tátoše Aničku získal za ženu a žili pak spolu. Jednou šla Anička do zahrady a zapomněla doma klíče v místnosti, do které Janko neměl vstupovat. Janko tam šel, byl tam řetězy spoutaný drak. Prosil o vodu a Janko mu dal třikrát napít vína. Za dvě napití slíbil Jankovi život, po třetím se uvolnil a uletěl s Aničkou. Janko ji šel se svými tátoši hledat. Nejdříve jel na olověném, pokusil se Aničku od draka unést, ale nepodařilo se to, selhaly i pokusy na stříbrném a zlatém tátošovi. Při třetím pokusu drak Janka rozsekal. K tělu přiletěli tři havrani — byly to dcery nemocného krále — a mrtvého Janka oživil. Poradili mu pak, abych šel sloužit k Ježibabě a žádal za službu prašivého koně. Při hlídání kobyly mu pomohl pastýř a pak liška, když jí dal napít vína. Na vyslouženém koni Aničku vysvobodil, pak natrhal třešně a hodil je dolů; král po nich zemřel<sup>27</sup>.

V jiné slovenské variantě se vypráví, že jeden král měl vysoký strom, na který nikdo nemohl vylézt, ani když král zato nabízel svou dceru. Posléze se přihlásil Janko, syn chudé vdovy. Dal si udělat sedm kožených torb na chleba a sedm párů železných bot. Stoupal sedm roků, každý rok spotřeboval pár bot a házel je dolů. Dostal se k zámku a vstoupil tam do služby u princezny. Vstoupil do zakázané místnosti, podal tam přikovanému drakovi šestkrát vodu a tak ho uvolnil. Drak pak princeznu unesl. Chlapec pak šel dále, cestou pomohl vose a lišce, slíbily mu pomoc. Pak sloužil u Ježibaby, zvířata mu pomáhala hlídat tři kobyly. Na jedné kobyle potom ujel, zabil draka, dostal od jiného koně pěkné šaty a princezna si ho vzala za muže<sup>28</sup>.

Jiné dvě varianty s motivem vysokého stromu zachovaly se v rukopisné pozůstalosti Czambelově (*Súpis II*, s. 46-50). Varianty typu AaTh 302 C s motivem vysokého stromu jsou známy také přímo z prostředí maďarského. Dvě varianty čtou se např. ve sbírce E. Róna Sklarek, *Ungrische Volksmäschen*, Leipzig 1909; první má tento obsah:

Jeden král nemohl najít člověka, který by vylezl na jeho vysokou třešně. Byla plná trní a kdo se pokoušel na ni vylézt, upíchal se brzy k smrti. Posléze se přihlásil pastýř prasat, připravil si k tomu šestery šaty a boty. Král chtěl, aby mu svrchu shodil mladík třešně, tak se pozná, je-li ještě živý a je-li nahoře králova dcera. Mladík šplhal, trhal jedny šaty za druhými, odpočíval na zaseknuté sekeře, až se dostal k zámku, ve kterém žila princezna. Vstoupil k ní do služby, měl se starat o tři

<sup>27</sup> Srov. Polívka, *Súpis II*, s. 41-2 (srov. též obsah rukopisné varianty pohádky o Aničce tamtéž na s. 56).

<sup>28</sup> *Sbornik Muzeál. sloven. spol. XVII*, s. 1-5, č. 26 (Tri kobyly).

koně a pomáhat v kuchyni. První tátoš mu řekl, aby si vzal zlaté šaty a šel v nich do kostela; druhou neděli šel v šatech diamantových, třetí v šatech stříbrných, vždycky pak nenápadně odešel. Princezna se do mladíka v krásných šatech zamilovala a když našla tyto šaty u sluhy, poznala, že je to on. Žili pak spolu; princezna mu zakázala vstupovat do jedné místnosti, ale mladík tam přece vešel. Byl tam drak, přikovaný třemi obručemi. Mladík mu podal tři číše vína, obruče popraskaly a drak potom unesl princeznu. Mladík šel pak za ní do drakova sídla a třikrát se pokusil ji odtud osvobodit. Při třetím pokusu byl od draka rozsekán. Bylo to na pastvišti, pastýři našli z mrtvého srdce a hodili je do ohně. Z ohně pak vyskočil mladík zdravý a krásnější než dříve. Šel pak do vzdálené země sloužit ke stařeně, hlídal tu tři koně. Pomáhali mu přítom vrabec, liška a veverka za to, že je krmil (koně se proměnili ve vejce). Musel potom ještě s pomocí stařeny koně okovat. Odměnou dostal mizerné hříbě, které sedm let leželo na hnojišti. Na něm potom osvobodil princeznu z drakova zajetí<sup>29</sup>.

Souvislost první z uvedených maďarských variant s příbuznými texty slovenskými je takového rázu, že by v některých případech bylo možno soudit i na literární reminiscenci; přitom je pravděpodobnější závislost slovenského podání na maďarském než naopak. Mluví pro to již to, že děj maďarské pohádky se rozvíjí jasněji, jednotlivé epizody na sebe důsledněji navazují. Pro genetickou souvislost jsou zvláště průkazné tyto motivy (ze slovenských variant jde hlavně o text ze sbírek Škultétyho a Dobšinského):

1. Vysoký strom je třešeň, hrdina má ovoce házet dolů.
2. Při lezení na strom si pomáhá sekerou (valaškou).
3. V zámku u princezny se stará o tři koně tátoše (nebo se s nimi přátelí).
4. Hrdina získá lásku princezny řídě se radami koní.
5. Dává uvězněnému drakovi pít víno (to se vyskytuje častěji).

Velmi nápadná je shoda znovuzrození ze spáleného srdce s moravskou variantou ze sbírky Přikrylovy (viz shora), kde jde o spálené žebro. Tento motiv je sice přejet z legendy o sv. Ondřeji, ale dvojí nezávislé přejetí v české a maďarské variantě je málo pravděpodobné<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Srov. Polívkův Súpis II, s. 57 n.

<sup>30</sup> K legendám o přerozeném člověku srov. M. Matičetov, *Zežgani i prerodeni čavek*, Lublaň 1961.

Odchylnější jsou varianty jihoslovanské, neobsahují motiv únosu. Charvátská varianta z okolí Varaždína má zvláštní, téměř groteskní zakončení. Hrdina tu vystupuje na vysokou hrušeň, která nerodila, měl od krále slíbenou princeznu a půl království. Vystoupil nejdříve k měděnému zámku, pak k stříbrnému, posléze k zlatému. V každém byl pohoštěn dívkou a dostal od nich po koni, na kterých pak stoupal výše. Zlatý kůň ho vynesl až k vrcholu. Tam neopatrně trhal ovoce, strom se zatřásl a děvče ho shodilo dolů. Padl na hnojiště, sluhové ho přivedli ke králi, v kapse mu našli zlatou větev a ovoce, dostal pak slíbenou odměnu<sup>31</sup>.

V srbské variantě carovi vyrostl v zahradě měděný strom, který svým vrchem sahal až do oblak. Slíbil půl své říše tomu, kdo změří výšku a šířku stromu. Přihlásil se mladík, který se k výstupu vyzbrojil zvláštní sekerou. Za oblaky se dostal k zámku, kde žila víla. Odtud výše byl strom stříbrný, končil stříbrným zámekem, kde stříbrovlasá a stříbrem oděná dívka připravovala jídlo. Výše ve zlatém zámku byla již zlatovlasá víla u oběda. Slíbil jí, že od ní vyřídí pozdrav sestrám dole, natrhal si zlatých, stříbrných i měděných plodů a sestoupil vyříditi carovi vše, co na stromě viděl a slyšel. Pak se vrátil na strom, oženil se se zlatovláskou, dívku se stříbrnými vlasy přivedl carovi, třetí žila pak střídavě u jedné i u druhé<sup>32</sup>.

Odchylné jsou také varianty rumunské; obsahují prvky mýtickolegendické. Sedmíhradská varianta vypráví o hrušni, která vyrostla vysoko k nebi a sahala až do druhého světa. Hrabě sliboval plný vůz dukátů tomu, kdo by na strom vystoupil. Podařilo se to teprve pasákovi sviní Vasilovi. Lezl bez odpočinku, až se dostal k domku sv. Pátky, pak sv. Soboty a sv. Neděle, byly to sestry slunce. Dověděl se, že větve hrušky sahají na dvůr krásné Iliany, která vždy za poledne spí. Přišel tam a spící ji líbal, až minul čas, kdy mohl odejít, musel tam zůstat. Proměnil se v mravence, ale přece byl chycen. Když se vrátil do lidské podoby, zalíbil se krasavici a vzali se. Na ženině koni pak přinesl hraběti hrušky, odměnu dal rodičům, proti zákazu však sesedl s koně a kůň zmizel. Pak se vracel a potížemi ke své krasavici<sup>33</sup>.

V další rumunské variantě se mluví o službě u koní podobně jako ve variantách jihoslovanských, legendické rysy jsou tu také, navíc ještě legendický úvod o chlapci, který dostal od Ježíška za pohoštění veverku. Když bylo chlapci sedmnáct let, vyhlásil král, že má strom sahající oblak a že

<sup>31</sup> Kres IV, s. 160, č. 31, Archiv f. slav. Phil. V, s. 33 (Súpis II, s. 62).

<sup>32</sup> Kojanov - Stefanović, *Srpske narodne pripovetke*, 1871, s. 77, s. 10, Archiv für slav. Phil. V, s. 32 (Súpis II, s. 62). Polívka (s. 61) uvádí ještě variantu z Gorice (Gabršek č. 49), která je hodně svérázná.

<sup>33</sup> P. Schullerus, *Rumänische Volksmärchen*, Hermanstadt 1907, s. 176, č. 85.



dá dceru a půl království tomu, kdo s vrcholu přinese list. Když princezna mladíka uviděla, hodila mu jablko na znamení, že se jí líbí. Pomocí sekery vystupoval sedm dní a sedm nocí, až se dostal k větvím. Tam našel domek sv. Středy, pak sv. Čtvrtky a sv. Pátky, byl tam pohoštěn. Sv. Pátka mu řekla, že již brzy přijde k železným dveřím, které otevře svým klíčem. Přišel tam k nádhernému zámku, přivítala ho dívka a chtěla, aby tam tři roky sloužil. V stáji byli tři koně, měděný, stříbrný a zlatý. Projedil na nich celý svět a tak je vysvobodil ze zakletí, změnili se v prince. Ještě než uplynuly tři roky, utrl hrdina s vrcholu stromu tři listy a pomocí sekery zase sestoupil. Když si měl brát princeznu, objevila se dívka, u které byl na stromě, a té dal přednost. (Motiv únosu a osvobození zde chybí stejně jako ve variantě předcházející)<sup>34</sup>.

Motiv únosu a osvobození chybí také ve dvou variantách německých, jež mohou být uváděny v souvislost s tradicí maďarskou. Jedna pochází ze Sedmihradska, hrdinou je mladý pastýř. Na strom se mu stoupalo snadno, protože větve stromu byly jako příčky žebříku. Za devět dní se dostal na široké prostranství, kde stály měděné paláce a měděný les. Na nejvyšším stromě seděl měděný kohout, pod stromem byl pramen měděné vody, všechno však bylo bez života. Mladík stoupal ještě výš a za devět dní přišel do kraje stříbrného, pak ještě zlatého. Namočil si nejdříve nohy v měděném prameni, potom ruce v stříbrném a hlavu v zlatém. Pohádka pak pokračuje látkou o zlatovláskovi (AaTh 314)<sup>35</sup>.

Styčné rysy s uvedenými variantami rumunskými obsahuje varianta z Rakouska. Má tento obsah (podle Polívky):

V jedné vesnici vyrostl strom tak rychle, že za několik dní byl vysoký jako věž a za několik týdnů se vrchol ztrácel v oblacích. Dověděla se o něm princezna a slibovala velkou odměnu tomu, kdo by jí z toho stromu přinesl ovoce. Mnozí se o to pokoušeli, ale každý spadl již druhý nebo třetí den. Posléze se přihlásil selský synek, vyžádal si dvanáct dřeváků, olověnou sekeru a zásoby jídla. Když lezl několik dní, objevil ve stromě otvor, z kterého šlo světlo. Přivítala ho tam škaradá stařena, řekla, že je Pondělek (Monda), že budou následovat ostatní dni (Erida-Úterý, Midwo-Středa atd.). Všechny dni-stařeny navštívil, ale stoupal ještě výš, třebaže již všechny dřeváky rozedřel a sekeru otupil. Prošel dveřmi na širokou louku, bylo tam město ze zlata, zářilo, až oči pálily. Také stromy a zvířata byly ze zlata i sekera se mu změnila na zlatou; mladík myslel, že je v nebi a zůstal tam. Jiní však vypravují, že se vrátil a líčil, co všechno tam zažil a viděl<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Ausland 1857, s. 1028, č. 26 (Súpis II, s. 59).

<sup>35</sup> J. Haltrich, *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*, 3. vyd. s. 55, č. 15 (Súpis II, s. 60).

<sup>36</sup> Th. Vernaleken, *Österreichische Kinder- und Hausmärchen*, Vídeň 1864, č. 30 (Súpis II, s. 60).

Motiv únosu a osvobození je však v německé tradici také dosvědčen, kupodivu však variantou, která pochází až z Pomořan. Vypráví se v ní toto:

Mladý pasák sviní přišel v lese k vysokému stromu, který sahal až do oblak. Začal na strom vylézat, lezl až do večera, pak se přivízel k větví a přespal, ráno stoupal dál, večer se dostal k vesnici, další den se dostal na vrcholu k zámku. Z okna se dívala panna a radovala se, že se tam objevil člověk, byla tam v zajetí čarodějníka. Žili potom v zámku spolu; mladíka však mrzelo, že nesměl vstoupit do jedné místnosti. Po čase podlehl pokušení a otevřel. Uvnitř byl velký havran, přibitý třemi hřebíky ke stěně. Žíznil, mladík mu kápl třikrát do zobáku a hřebíky se uvolnily. Byl to čert, který princeznu začaroval; jakmile se uvolnil, uletěl s ní pryč. Aby ženu osvobodil, musel mladík sloužit u čarodějnice, hlídal jí tři koně, pomáhali mu vlk, medvěd a lev. Vysloužil si rychlého koně, na tom pak svou ženu svobodil<sup>37</sup>.

Z maďarského podání je odvozena (patrně ústní cestou) ukrajinská varianta z Aradské stolice, jež motiv vysokého stromu neobsahuje; má tento obsah:

Jedné vdově bylo prorokováno, že jí dcery unesou draci. Když šla vdova s dvěma dcerami a dvěma syny jednou do kostela, přišel si tříhlavý drak pro starší dceru; nejmladší bratr, který s ní byl doma, mu ji dal. Stejně si vedl, když si následující neděli šestihlavý drak přišel pro prostřední sestru a pak dal ještě nejmladší sestru devítihlavému. Vdova ho po čase vyhnala z domu a on šel své sestry hledat. U nejstarší sestry se ptal draka, kde by našel krásnou Ilonu, o které slyšel, že bydlí v krajině «semiracké». Nevěděl o ní nic ani drak prostřední sestry. Od třetího švagra dostal kouzelný prsten a košili, která dělala silným. Švagr mu také řekl, že krásná Ilona má kouzelný meč, pomocí kterého přemohla velkého siláka a pověsila ho v komoře za jeho tři silné vlasy. Mladík se tam se svým švagrem vydal, našel Ilonu spící, vyměnil si svůj meč za její, ale k zápasu nedošlo, Iloně se líbil a žili pak spolu; jezdíval na jejím kouzelném koni, ukradla ho Ježibabě v sedmdesáté zemi. Když byla jednou žena na projížďce, osvobodil jejího vězně (dal mu tři vědra vody), silák se pak zmocnil jejího koně a s Ilonou na něm ujel do své země za červeným mořem. Jel tam pak pro svou ženu se švagrem, pokusili se o útěk, ale silák je dostihl. Po třetím nezdařeném pokusu se mladík vydal k Ježibabě a s pomocí švargrovou

<sup>37</sup> Zaunert, *Deutsche Volksmärchen seit Grimm I*, Jena 1912, s. 1, č. 1 (Súpis II, s. 59-60). Snad se na základě nověji sebraného materiálu podaří zjistit, jak se typ AaTh 302 C s motiven vysokého stromu dostal až na sever do Pomořan. Doklady z oblasti dunajské budou však mít nepochybně i v novém materiálu převahu.

si vysloužil koně, na kterém potom s Ilonou ujeli. Kůň, na kterém jel silák, svého jezdce shodil, vrátil se k Iloně<sup>38</sup>.

Známky maďarského původu nese také polská varianta z Beskyd, jež podle Polívky má pokažený úvod a některé motivy převzala z jiných typů. Má tento obsah:

S třemi dívkami se oženili Mráz, Vitr a Déšť. Otec se synem hlídali v královské zahradě hrušň, jedna hruška se změnila v dívku, půl bílou a půl černou, tu unesl drak. Syn šel dívku hledat a našel ji v lese. Přes její varování podal potom spoutanému drakovi tři sklenice vody, s draka spadly okovy, uchopil dívku a odletěl s ní. Mladík potom šel k svým švagřům a od Mráze se dověděl, kde drak dívku vězní. Třikrát se pak hrdina pokusil s dívkou drakovi uniknout, při třetím pokusu byl roztrhán. Švagři přiletěli a oživil ho. Žena pak na jeho radu vyzvěděla na drakovi, že čarodějnice má ještě rychlejšího koně, než je drakův tátoš. Mladík uhlídal u čarodějnice kobylu pomocí vděčných zvířat (ryby, ptáka a tchofe). Dostal pak jako odměnu koně, na kterém svou dívku vysvobodil<sup>39</sup>.

Prostřednictvím českého zpracování B. Němcové ovlivnila maďarská pohádka také ústní tradici českou. Týká se to např. varianty z Kubínovy sbírky podkrkonošských pohádek, k níž sestavil tak bohatou žeh variant Polívka; má tento obsah:

Za nepřítomnosti svých královských rodičů provdal princ své tři sestry prvním ženichům, kteří o ně přišli požádat; byli to král slunce, měsíce a větru. Po čase si princ sám šel hledat nevěstu; prohlédl si nejdříve u čaroděje obrazy princezen a jednu si vybral, třebaže ho čaroděj (ježdědek) zrazoval. Přišel ke svým švagřům a ptal se na svou princeznu, ale dva mu nic o ní nedovedli říci. Teprve od krále větru se dověděl, že princeznu vězní ohnivý král, že by byla již upečena, kdyby ji král větru neochlazoval. Bylo ji možno osvobodit jen na koni « rychlovlaku ». Princ si tohoto koně vysloužil (pásl dvanáct hřebců zlatým bičkem, který dostal od krále slunce; podožil dvanáct krav, vykoupal se ve vřelém mléce, čarodějnice zahynula). U ohnivého krále si vyměnil nejdříve svůj meč za kouzelný, rozťal tímto mečem řetězy, kterými byla princezna přikována a unesl ji pak na svém koni. Ohnivý král je marně pronásledoval, vítr se mu opřel

<sup>38</sup> Etnograf. zbirnyk 25, s. 122 n., č. 22. Polívka (s. 585) říká, že « tato povídka souvisí nepochybně s maďarskými verzemi ».

<sup>39</sup> Zbiór wiadomości do antropologii krajowej V, s. 223, č. 31, Polívka s. 580. Polívka upozorňuje ještě na východohaličskou variantu, ve které byly tři princezny uneseny zlými duchy. Bratr je šel navštívit, byl přátelsky přijat a dostal předměty, které měly oznamovat jeho neštěstí (šátek, nožík). Potom však své sestry osvobodil. Jiné ukrajinské varianty jsou bližší verzím běloruským a velkoruským.

do pláště, slunce mu svítilo do očí. Princezna pak ještě žádala, aby se s ní princ utkal; přetne-li on její meč, bude ona jeho, kdyby ona zvítězila, princ by zhylnul. Princ svým divotvorným mečem snadno zvítězil<sup>40</sup>.

K dokreslení charakteristiky Vukových pohádek č. 4 a 51 je třeba ještě přihlídnout k poměrům v jihovýchodní Evropě. Variant s pravidelnou dějovou osnovou se tu vyskytuje poměrně málo; ve většině textů se objevují prvky různých jiných typů, odlišné než u probraných variant středo- a východoevropských. Uvádím stručné obsahy jen několika zajímavějších.

V jedné bosenské variantě divové uložili mladíkovi, aby zabil v Stumbule cara. Div ho tam zanesl, ale junák zabil diva, carovi vzal kouzelný prsten a zmizel. Car ho našel a dal mu za ženu princeznu. Měl zakázáno od tchána otevřít železnou věž, ve které byl uvězněn netvor (« Ateš-Periša »). Mladík neposlechl, netvor vyletěl a unesl mu ženu. Šel ji hledat, přišel ke svým sestřím, jedna měla krále havranů, druhá krále draků, třetí krále orlů. Orel ho zanesl k netvorovu sídlu, štěrbinou se domluvil se svou ženou, jak je možno netvora zabít. Musel nejdříve dostat velkou sílu (musel najít černou kobylu, zabít ji a chytit její hříbě). Pak vyzval netvora k zápasu a zabil ho<sup>41</sup>.

Ve variantě ze Slavonie dali dva bratři podle přání zemřelého otce sestru prvním, kdo přišel. Potom ji šel hledat nejdříve starší bratr. Přišel k stařeně, ta mu prorokovala, že ho čekají velké svízele, radila mu, aby se vrátil, ale nedal si říci. Chtěl si natrhat z jednoho stromu ovoce, ale strom se od něho vzdaloval. Když se pak zastavil, sešel s něho stařec, varoval ho před stařenou a vykouznil mladíkovi hostinu. Pak s ním zaletěl k hradu, kde našel svou sestru. Dověděl se, že starý kouzelník je její muž a že ho tam přivedl, aby ho umožil. Potom šel hledat sestru mladší bratr, přišel do železného města, zabil tam podle rady zajaté princezny draka a zakleté město ožilo. Pak se dostal k stařeně, u které byl již bratr, stařec ho přenesl k sestře. Když netvor usnul, chtěl ho mladík zabít, ale viděl mu na krku pouzdro, otevřel je a vzal z něho ptáče. Duch prosil, aby ho nezabíjel, pak prozradil, jak může být starší bratr oživen, potom mladší bratr ptáčka zabil a démon zmizel, objevil se místo něho mladík, který děkoval za osvobození a požádal bratry o sestru (byl odsouzen žít v podobě zloducha, dokud ho někdo « v duševním těle » nezabije)<sup>42</sup>.

Motiv vzdalujícího se stromu v této variantě může být ohlaselem verze, v níž se vypravuje o vysokém stromě a o níž již byla řeč. V jihoslovanském podání se pohádky o vysokém stromě

<sup>40</sup> V. Tille, Soupis českých pohádek II, 2, 3. 74 (Tille celou tuto skupinu textů označil « Služba za koně »).

<sup>41</sup> Bosanska vila 6, 1891, s. 92-94, 108-109, 123-125 (Polívka s. 586-7).

<sup>42</sup> Zbornik za nar. život a običaje južnih Slavena 17, s. 167, č. 41.



také vyskytují, ale nevypravuje se v nich o únosu krasavice netvorem a o jejím vysvobození<sup>43</sup>.

Bez těsnější souvislosti s verzemi středoevropskými a východoevropskými jsou i varianty z Makedonie a z Bulharska. Mají podobně jako varianty srbské a charvátské uvolněnou syžetovou stavbu a jsou prostoupeny prvky z různých jiných typů. Některé bulharské varianty mají blízké obdoby v podání srbském.

Ve variantě ze Sofijska vydal podle otcova odkazu nejmladší syn své tři sestry orlům. Získal potom za ženu princeznu, když splnil podmínku, stanovenou jejím otcem: oddělil různé druhy zrní pomocí mravenců (byli mu vděční za to, že je nepošlapal). Na honu chytil trpaslíka (loketbradu) a přivedl ho svému tchánu, trpaslík mu pak unesl ženu. Šel ji hledat, cestou se setkal se svými švagry a sestrami. Teprve od nejstaršího se dověděl, jak by mohl svou ženu najít a osvobodit. Jednou za deset let na svatojirský den se otevře jedna jeskyně a vyběhnou z ní rychlí koně, budou ohrožováni vlky a medvědy, těm je třeba hodit kozy a ovce, hrdina musí chytit dvanáctibokého koně. To se podařilo a žena byla z moci trpaslíkovy vysvobozena<sup>44</sup>.

V některých variantách se objevují prvky, odkazující k Orientu. Ve variantě z jižního Bulharska (Rodopy) byly tři princezny provdány za obry nejmladším bratrem bez souhlasu otcova a ostatních bratří. Bratři se postupně vydali za vyhlášenou krasavicí, cestou se setkávali se svými švagry. Dva starší nejstarší obr (juda) zhltl. Teprve nejmladšímu se podařilo dostat se ke krasavici, přilétl tam v podobě ptáka. Pomocí kouzelného kamene, kterého se zmocnil lstí, provedl úkoly, které mu krasavice uložila a pak se s ní oženil<sup>45</sup>.

Podobné poměry jako v severobalkánské tradici jsou i na řeckém jihu. Dosti pravidelná je řecká varianta, ve které unesl hrdinovi ženu černochoch, typická postava balkánské a turecké tradice. Vyprávěním o získání kouzelného koně se přimyká k podání jihoslovanskému.

Král měl tři syny a dvě dcery, jedna byla provdána za krále ptáků, druhá za krále čtvernožců. Hrdina vzal své ženě z vlasů zlatý klíček, zkoušel tak dlouho, až jím otevřel skříň, ve které byl spoután šeredný černochoch na okřídleném koni, černochoch mu pak ženu unesl. Hrdina ji šel

<sup>43</sup> Srov. Polívka, Súpis II, s. 61-2 (varianta z Gorice, z Charvátska a ze Srbska).

<sup>44</sup> Sbornik za nar. umotvor. III, 1890, s. 208, č. 2. Podobným způsobem získal hrdina pohádkového koně ve variantě z cikánského prostředí v Srbsku (T. R. Gjergjević, Die Zigeuner in Serbien II, Budapest 1906, s. 92-5; srov. Polívka, Podkrkonoší záp. s. 588).

<sup>45</sup> Sbornik IX, 189, s. 141-4 (Polívka s. 588).

hledat, cestou přišel k sestře, která měla za muže krále ptáků. Tam se od starého orla dověděl, kde žena je a že by ho černochoch na svém okřídleném koni dohonil, kdyby se pokusil ženu osvobodit. Hrdina se však o to přece pokoušel; když byl od černochocha rozsekán, donesl ho orl ke králi ptáků a ten ho oživil. Přišel pak k druhé sestře; její muž, král nade všemi čtvernožci, dovedl hrdinovi poradit, jak může nabýt podobného koně, jako má černochoch (musel uspat kouzelnou vodou zvířata, hlídající horu, ze které koně vyběhli)<sup>46</sup>.

Rysy balkánské tradice obsahuje albánská varianta, jež končí smrtí netvorovou jako v typu AaTh 302 A.

Tři sestry byly provdány za slunce, měsíc a jih (podobně tomu bývá častěji ve střední a východní Evropě, na Balkáně převládají zvířecí švagři). Po svatbě byly podle místního zvyku propuštěny vězňové, mezi nimi také tvor z polovice železný a z polovice člověk. Ten hned nevěstu spolkl a zmizel. Opuštěný muž ji šel hledat, dva švagři (slunce a měsíc) mu nic o ní nedovedli říci, u nejmladší sestry dostal radu, aby se zmocnil sokola, který by ho k ženě donesl. Byl netvorem přistižen a usmrčen (netvor mu vyssál krev). Sokol ho oživil, žena potom vylákala na netvorovi tajemství jeho síly a života (na vzdálené hoře má kanec v stříbrném klu zajíce, v zajíci jsou tři holubi, v těch je netvorův život). Když hrdina zabil posledního holuba, zahynul i netvor<sup>47</sup>.

Styčné rysy s balkánskou tradicí vykazují i varianty turecké. V pohádce z Cařihradu unesl dev Vítr princeznu podobně jako v srbské pohádce ze sbírky Nikolićovy (zde «červený vítr»)<sup>48</sup>.

Stalo se to, když byl manžel na lovu (dev nebyl uvězněn). Tři sestry byly provdány za lva, tygra a ptáka «anku», krále říše peri. Když k nim opuštěný manžel přišel, lev a tygr mu neřekli víc, než že o devovi slyšeli. Teprve ptáci švagr věděl, kde lev sídlí, ale radil švagrovi, aby proti němu nic nepodnikal. Když hrdina do devova sídla přišel, netvor právě spal. Jeho spánek trval čtyřicet dní, ale stačil ještě uprchlíky dohnat a hrdinu zabil. Žena sebrala kosti do pytle, naložila na koně, kůň přišel k nejmladší sestře a ta mrtvé tělo oživila rajskou vodou. Hrdina šel znova k ženě a ta pak vyzvěděla na devovi tajemství jeho života (na ostrově se pase vůl, v jeho břiše je zlatá klec, v kleci bílý holub - to je devův talisman). Na

<sup>46</sup> E. Legrad, Recueil des contes populaires grecs, Paříž 1881, s. 145 n., č. 16 (Le Dracophage). Polívka (s. 589) uvádí, že příbuzná je pohádka ze sbírky Kretschmerovy (Neugriechische Märchen, Jena 1917, s. 77, č. 26), ale tam chybí vyprávění o únosu. Hrdina s pomocí svých zvířecích švagrů najde krasavicí, která se mu zjevila ve snu. Byla nemocná láskou, získal ji tím, že se dovedl proměňovat ve zvířata.

<sup>47</sup> A. Dozon, Contes albanais, Paris 1881, s. 121 n., č. 15 (= Leskien, Balkanmärchen, Jena 1915, s. 272, č. 59).

<sup>48</sup> A. Nikolić, Srpske narodne pripovetke, Bělehrad 1889, s. 53, č. 6; Polívka s. 587. Jako v některých slovanských pohádkách mluví se zde i o starci, který navíjí den a noc.

ostrov se hrdina dostal na mořském koni (zmocnil se ho zvláštním způsobem, který vzdáleně připomíná některé varianty balkánské). Dev by byl i pak málem dostihl uprchlíky, bylo třeba na radu koně utrhnout holubovi v kleci hlavu, to byl devův konec<sup>49</sup>.

K turecko-balkánské tradici se druží varianty kavkazské. V čečenské pohádce byly dívky ještě za života otcova provdány za orla, sokola a jelena. Nejmladší bratr vysvobodil z moci démonovy tři krasavice (srazil ho svým mečem); jeho ženu unesl obr - nogajec na třínohém koni. Šel ji hledat, přišel ke svým sestrám, od švagrů dostal koně, dostal se až k obrovu obydlí; když se ženou prchal, obr je dostihl a rozbil hrdinovi hlavu. Žena uložila tělo do pytle a naložila na koně, ten je přinesl k nejmladší sestře, provdané za jelena. Oživila ho čarodějnice a poradila mu, aby se zmocnil okřídleného hříběte, které se na mořském břehu rodí každý pátek. Potom svou ženu osvobodil<sup>50</sup>.

Avarská varianta má začátek podle typu AaTh 530 (hlídání hrobu). Umírající otec přikázal svým třem synům, aby po tři noci hlídali jeho hrob a sestry aby provdali za první nápadníky, kteří se o ně budou ucházet. Dostali je nápadníci v podobě vlka, sokola a jestřába. Hlídál vždy jen nejmladší a chytil tři koně. Přeskočil na nich třikrát věž a unesl tři princezny. Bratři mu záviděli a chtěli ho zabít. Ušel nástrahám, přemohl devítihlavého hada a dostal za ženu krasavici. Když se s ní vracel a usnul s hlavou na jejím klíně, černý nart mu ji unesl. Hledal ji pomocí svých švagrů; od sokola a jestřába se dověděl o sídle únosce své ženy, pták ho zavedl k ocelovým hradům. Při pokusu o útěk s ženou mu černý nart rozbil kopytem hlavu, celé tělo bylo na kusy. Dívka sebrala kosti do pytle a kůň je přinesl k nejmladší sestře. Její muž pozůstatky mrtvého oživil. Žena potom vyzvěděla, jak je možné získat takového koně, jako má černý nart (hrdina chytil koně, který vyskočil zpod kamene, a uchránil ho před vlky a mravenci, hodil jim maso a zrní). Na tomto koni pak hrdina ženu vysvobodil<sup>51</sup>.

Ve svanelské variantě dostal princ krasavici, když se uvolil slavit svatbu dvanáct let. Musel pozvat černocho, který mu nevěstu unesl. Sestry princovy byly provdány za lva, diva a sokola. Pomocí lva našel svou ženu na ostrově v moři, na útěku je černocho dohonil a prince zabil. Žena naložila kosti v pytli na koně, ten je přinesl k rodině lva. Lev mrtvého oživil a pak spolu ulovili kouzelného koně; na tom pak princ ženu osvobodil. Černocho se za nimi hnál a zahynul<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> J. Kúnos, Türkische Volksüberlieferungen aus Stambul, Leiden 1905, s. 125, č. 17.

<sup>50</sup> Russische Revue XXIII, s. 458-463.

<sup>51</sup> A. Schiefner, Awarische Texte, Petrohrad 1873, s. 33. č. 4. Polívka (s. 591) upozorňuje na podobnost vyprávění o získání pohádkového koně s balkánskými variantami. Shoda je také v tom, že zbytky mrtvého hrdiny přináší kůň k nejmladší sestře. Tento motiv se vyskytuje i v jiných typech (hlavně u typu «Anup a Bata»), ale v uvedených variantách jistě nejde o shody nahodilé.

<sup>52</sup> Sbornik materialov dlja opisanija Kavkaza X, odd. 2, s. 185, č. 3 (Polívka s. 592).

Jinde v Evropě je pohádka o osvobození ženy z moci netvora tradována hlavně v Itálii a na Pyrenejském poloostrově. Zde nabývá většinou různých rysů fantastických a groteskních. Groteskní ráz je patrný např. z postav ženichů, za které jsou tři sestry provdány. V italských variantách to bývají různí řemeslníci, např. kominík, sviňar, deštníkář, hrobník atd. Vyskytují se však i varianty se zvířecími švagry. V jedné sicilské pohádce např. král uložil svému synovi, aby dal dcery kolemjdoucím, jakmile karafiát rozkvete prvním, druhým a třetím květem. Dostali je králové havranů, dravců a ptáků. Když hrdina popudil stařenu, proklela ho, aby nenašel klidu, dokud nenajde proslulou krasavici. Švagři mu pomáhali plnit těžké úkoly (ukládala je čarodějnice, u které krasavice žila)<sup>53</sup>. Motiv únosu tu není, vyskytuje se však v jiných variantách, např.:

Tři princezny byly uneseny třemi mladíky v oblaku, ve kterém se spustili k zemi. Princ slíbila stařenu, když ji bohatě obdaroval, že dostane za ženu krasavici světa. Šel krasavici hledat a cestou přišel postupně k svým sestrám, provdaným za Silný Vítr (il Vento Maggiore), za Severák a za Slunce. Slunce mu pomohlo krasavici najít a dalo mu kouzelnou píšťalku, kterou si mohl přivolat pomoc. Když s krasavicí ujížděl, zastavil se u mladíka připoutaného ke stromu a osvobodil ho, třebaže byl krasavicí varován. Uvolněný mladík byl syn zlého kouzelníka a unesl krasavici nazpátek do domu, kde ji princ našel; tam ji uvěznil za sedmi zdmi a sedmi železnými vraty. Dívka vyzvěděla na únosci, kde má ukrytu duši: pod věží je holubí vejce, ve vejci je pták, ten se musí rozčtvrtit a jednotlivé části hodit na míli od sebe, jinak by pták zase ožil. Princovi švagři to provedou a tím kouzelníkova syna zabijí<sup>54</sup>.

Pohádky, ve kterých takto hrdina osvobozuje svou vlastní ženu ze zajetí u netvora bez duše s pomocí vděčných zvířat (typ dělení kořisti a pod.), mívají někdy úvod podobný jako Vukova pohádka č. 4. To jsou však případy dosti ojedinělé v poměru k případům, kde jde o osvobození dívky, k níž hrdina dříve žádný vztah neměl. Verze s postavou netvora bez duše mají přirozeně jiný závěr než «službu o koně». Na netvorovi je nejdříve třeba vyzvědět, kde je ukryta jeho duše (síla) a potom

<sup>53</sup> Podobné úkoly plní hrdina v typu AaTh 465. K sicilské variantě srov. L. Gonzenbach, Sizilianische Märchen I, Lipsko 1870, s. 185, č. 29.

<sup>54</sup> A. de Nino, Usi e costumi abruzzesi III, Florencie 1883, s. 112, č. 20 (Polívka s. 778).



ho zabít, není tedy třeba před ním prchat. Ukázkou uvádím obsah jedné varianty moravské ze sbírky Kuldovy.

Hospodskému se narodil po mnoha letech chlapec. Chůva ho jednou nechala samotného u silnice a kolemjedoucí bezdětný hrabě je dal unést. Vychovával chlapce jako vlastního, dostal jméno Jindřich. Hraběnce se později narodil vlastní synek. Když se dověděl o starším, že je to nalezenec, vyčítal mu to. Jindřicha to bolelo a odešel z domu. Dostal se pak k poustevníkovi a žil pak u něho jako pasák. Když mu bylo čtrnáct let, poslal ho poustevník pást k rybníku, kam každý den přiletěly tři labutě, svlékly ptačí šaty a koupaly se v rybníku. Poustevník chlapci poradil, aby labutím šaty odnesl, když pak za ním poběží, měl postupně dvoje šaty odhodit. Dvě labutě pak odletěly, třetí přišla až do poustevny a proměnila se v krásnou dívku. Po čase poustevník mladé lidi sezdal a dal jim jako věno osla a truhlici. Osel dovedl mladý pár k mladíkovým rodičům. V truhlici byly uloženy ženiny ptačí šaty, mladík se na ně měl občas dívat, ale před ženou je měl tajit. Kdyby se jich žena zmocnila, odletěla by mu.

Rodiče se radovali ze syna a chtěli mu odevzdat majetek. Když jel Jindřich s otcem prohlížet pole, odevzdal klíček od truhlice matce. Snacha omámila zpěvem tchyni, přemluvila ji, aby otevřela truhlici, zmocnila se šatů a odletěla. Cestou ještě volala na muže, že by ji mohl vysvobodit ze skleněného zámku. Opuštěný muž se zlobil na matku, ale brzy se vydal na cesty ženu hledat. V lese přišel k ohni, kde lev, chrt, jestřáb a mravenec pekli vola. Žádali mladíka, aby jim pečení spravedlivě rozdělil. Za odměnu dostal od nich schopnost měnit se do jejich podoby. V lese se vznesl v podobě jestřába na vysoký strom a spatřil v dálce skleněný zámek. Zaletěl tam na věž a proměněn v mravence dostal se do světnice, kde spal drak s hlavou na klíně jeho ženy. Když drak ráno odešel, vrátil se Jindřich do lidské podoby, žena mu slíbila, že vyzví na drakovi, jak by se mohla dostat z jeho moci. Drak jí svěřil, že by bylo třeba zabít draka v sousedství a přinést vejce, které snáší. Jindřich střeží stádo, z něhož sousední drak chodí brát nejlepší kusy, zápasí s ním a přemůže ho v podobě lva. Když z draka vyběhne zajíc, chytí ho Jindřich v podobě chrta, ze zajíce vyletí holub, chrt se změní v jestřába, roztrhne holuba, z holuba vypadne vajíčko, Jindřich v podobě pastýře je odnese. V podobě mravence se dostane zase k ženě, ta dá vajíčko drakovi, aby ji propustil, drak si vymíňuje ještě zkoušku: ten, kdo ji chce vysvobodit, musí ji poznat mezi jinými dívkami. Žena radí Jindřichovi, aby přišel jako pocestný do zámku a řekl, že ji jde osvobodit. Pozná ji mezi jinými dívkami podle jejího znamení a potom s ní ujede na staré káře, nesmí se ohlídnout. Tak zbaví draka moci a zámek kouzel. Objeví se krásné město, drakem před tisíci lety v skleněný zámek proměně. (Tille II, 2, s. 124).

Vyprávění o únosu ženy netvorem / démonem / a o jejím vysvobození vyskytuje se také v některých variantách typu AaTh 554 / vděčná zvířata /. Zčásti tu však jde nikoli o

vysvobození manželky, nýbrž dívky, s kterou se hrdina teprve potom ožení, někdy to však bývá také jeho sestra. Celková situace tu bývá někdy podobná jako u typu AaTh 313 / Magický útěk s kouzelníkovou dcerou /. Ve variantách typu AaTh 554 nabude hrdina od vděčných zvířat schopnost brát na sebe jejich podobu. Vděčnost zvířat získá obyčejně tím, že mezi ně rozdělí kořist / mrtvé zvíře /. Uvádím nejdříve obsah několika variant, které obsahují vyprávění o únosu, při čemž jde většinou o hrdinovu ženu. Jasnou syžetovou stavbu má tato slovenská varianta:

Syn chudé vdovy odešel z domova, aby sobě i matce ulehčil. Na jedné louce viděl, jak se vlk, orel a mravenec prali o kořist. Spravedlivě je podělil a dostal za odměnu od každého zlatý proutek, kterým se mohl proměňovat do jejich podoby. Přišel do města, kde král svou dceru zavřel do věže, aby se nemohla dostat do styku s muži. Mladík ji chtěl vidět, vzletěl v podobě orla na věž a viděl, jak je princezna krásná. Večer tam letěl znova, nahoře se proměnil v mravence a skulinou vlezl k princezně. Vrátil se pak do své lidské podoby, princezna se polekala a začala křičet, mladík se musel udělat znova mravencem. Po druhé už se princezna nebála, milovali se spolu, až otěhotněla. Když to král zjistil, zlobil se, ale nařídil prostě sňatek. Když byli jednou novomaželé s průvodem na cestách, muž se v lese pustil za zajícem. Když se od průvodu vzdálila i princezna, objevil se šestihlavý šarkán a unesl ji do skály. Muž se pokoušel do skály vlámat se svými vojáky, ale marně. Potom nad skálou lítal v podobě orla a uviděl skulinu do jeskyně. Šarkán byl někde venku, muž poradil ženě, aby na netvorovi vyzvěděla, v čem spočívá jeho síla. Dověděla se, že nosí u sebe zajíce, zajíc má v sobě holuba, holub v srdci klíček, kterým se dá otevřít zámek a celá jeskyně. Hrdina si pak přinesl meč, vyčkal šarkána a utal mu nejdříve tři hlavy, druhý den další tři, rozřízl pak mrtvé břicho, vyskočil zajíc, hrdina ho chytil v podobě vlka, ze zajíce vyletěl holub, toho chytil hrdina v podobě orla. V holubovi našel klíček, otevřel zámek a skála se rozpadla. Vrátil se pak s ženou domů, matku vzal k sobě<sup>55</sup>.

Jako další varianta je v Súpisu uvedena slovenská pohádka B. Němcové O zakleté sestře, zde však již název ukazuje, že je základní situace jiná. U typu AaTh 554 / Zvířecí švagři / jde vůbec častěji o vysvobození sester.

Jedna česká varianta začíná motivem, který je znám z jiných typů. Dvanáct zakletých princezen může být osvobozeno, když se najde dvanáct bratří, kteří by s dívkami přespali, aniž by se jich dotkli. Jen nejmladší z bratří to vydržel, ale jeho princezna byla zanesena od černokněžníka

<sup>55</sup> Polívka, Súpis sloven. rozprávok II, 1929, s. 11-12.

do zámku za černým mořem. Ostatní bratři zkameněli a princezny zůstaly černé. Nejmladší se vydal za svou princeznu; cestou rozdělil mezi orla, lišku, kočku a komára zdechlého koně, mohl se pak v tato zvířata proměňovat. V podobě orla zaletěl k zámku, v podobě kočky se dostal dovnitř a ukrýval se pak ve škvíře jako komár. Dívka vyzvěděla, že černokněžník může být zabit, když bude v noci zastřelena bílá vrána, pak zadávána černá slepice, v kterou se vrána změní, pak myš ze slepice; myš se změní v kulku, tu je třeba nabít do ručnice a tou je pak možno černokněžníka zastřelit. Hrdina to všechno provedl v podobě osla, lišky a kočky<sup>56</sup>.

V německé pohádce z Opavska rozdělil řeznický tovaryš vola mezi obra, mravence, orla a psa a dostal pak od obra vlas, který mu dodával sedmdesateronásobnou sílu koňskou, od psa chlup, pomocí kterého se podle potřeby mohl pohybovat rychlostí střely, od orla pero, kterým se mohl měnit v ptáka a od mravence nožičku, kterou mohl dostat mravenčí podobu. Pomocí psího chlupu doručil králův list jeho bratrovi i odpověď od něho a dostal pak za ženu královu dceru. Drak princeznu náhle unesl / o zakázané místnosti se tu nemluví /, hrdina se dostal do drakovy paláce v podobě slavíka, v podobě mravence se skrýval v princezniných šatech. Princezna na drakovi vyzvěděla, jak by mohl být přemožen / musí být nejdříve zabita mořská obluda, která má sílu sedmdesáti koňů, chycen zajíc, který je v jejích vnitřnostech, zabita kachna, která je v zajíci, a vejce z kachny se musí rozbít drakovi o záda<sup>57</sup>.

Ve flámské variantě hrdina rozdělil skopce mezi psa, sokola a vydru a potom v podobě ptačí zanesl královo psaní do Španěl. Potom přemohl netvora « bez duše », který unesl princeznu / rozbil o netvorovu hlavu vejce, které bylo v holubu, ten v zajíci a zajíc ve lvu /<sup>58</sup>.

V ruské variantě, o níž V. J. Propp říká, že je v ruské tradici osamocena, je rozvedena epizoda o zabití draků; o únosu princezny a o jejím osvobození se mluví stručně, dějová souvislost je oslabena.

Jeden car měl tři syny. Jednou se vydali na lov, každý jiným směrem. Nejmladší zabloudil, přišel na louku, kde se přela zvířata o padlého koně. Požádala careviče, aby je podělil; zvířata dostala kosti, ptáci maso, hadi kůži, hlavu mravenci. Byl odměněn tím, že se mohl proměňovat podle potřeby v sokola nebo v mravence. Zaletěl potom do země, kde půl carství bylo zavlečeno do křišťálové hory. Dal se k carovi do služby; jednou si princezna vyžádala u otce, aby ji mladík doprovodil na křišťálovou horu. Když se tam rozběhl za zlatou horou a vrátil se, princezna už tam nebyla. Báł se vrátit, přestrojil se za starce a sloužil pak carovi jako pastýř. Car mu přikázal, aby dal drakovi, až se objeví, tolik krav, kolik má hlav. Přiletěl nejdříve tříhlavý, pak šestihlavý a nakonec dvanáctihlavý. Carevič jim postupně v podobě sokola uťal hlavy. Když zabil šestihlavého,

<sup>56</sup> V. Tille, *Soupis českých pohádek II*, 1, s. 119.

<sup>57</sup> A. Peter, *Volkstümliches aus Österreich-Schlesien*, Opava 1867, s. 145-150 / Polívka s. 553 /. Motiv únosu a osvobození princezny je i v jiných německých textech.

<sup>58</sup> I. Teirlinck, *Contes flamands*, Brussel b. r. s. 74 / Polívka s. 554 /.

proměnil se v mravence a skulinou vlezl do křišťálové hory. Tam našel unesenou princeznu, držel ji tam dvanáctihlavý drak. Řekla mu, že drak žije v jezeře, tam má ukrytu skříňku, v ní je zajíc, v zajíci kachna, v kachně vejce, ve vejci semínko, pomocí toho, když draka zabije, může mladík princeznu z křišťálové hory osvobodit. Carevič to udělal, princeznu osvobodil a dostal ji za ženu<sup>59</sup>.

V mezinárodním katalogu se u typu AaTh 554 / Vděčná zvířata / jako základní verze uvádí případ, kdy hrdina pomocí vděčných zvířat získává princeznu plněním zvláštních úkolů. Varianty s únosem a osvobozením princezny tvoří zde zvláštní skupinu. Mohla by být vydělena jako typ 554 B / 554 A by tvořily verze, v níž hrdina plní úkoly /. Varianty s netvorem « bez duše » by ovšem mohl být řazeny také k číslu 302 D.

Typy AaTh 302 C a 554 B mohou mít podobné zakončení, ale jen v případě, když netvor hyne po nalezení jeho duše (srdce). Nevyskytují se případy 554 B se zakončením « služba o koně ». To je pochopitelné: jakmile má hrdina možnost proměňovat se v různá zvířata, mohl by i na útěku od netvora toho použít. Příklad je tedy poučný i z hlediska sepětí jednotlivých složek syžetu.

Pozoruhodné je také, že typ AaTh 554 B má do značné míry jiné zeměpisné rozšíření než typ AaTh 302 C. Převahu má střední Evropě, pak následuje Evropa západní, v jihovýchodní a východní Evropě se vyskytuje typ 554 B jen sporadicky.

Výsledky srovnávacího rozboru Vukových pohádek č. 4 (Zlatna jubuka i devet paunica) a č. 51 (Baš - Čelik) lze stručně shrnout asi následujícím způsobem:

Jde o dosti stabilní pohádkový typ, rozšířený hlavně v střední, východní a jižní Evropě. Má tyto hlavní dějové složky:

1. (Úvody bývají různé, nejčastěji to bývá vyprávění o provdání tří sester za zvířecí nápadníky).
2. Hrdina získá za ženu krasavici, vstoupí do zakázané místnosti; najde tam spoutaného netvora, dá mu napít, netvor se uvolní a unese hrdinovu ženu.
3. Jde pak svou ženu hledat, pokouší se ji unést na obyčejném koni, je třikrát dostižen, po třetí zabit. (Oživen bývá nejčastěji od jedné ze svých sester nebo od jejího muže).

<sup>59</sup> A. N. Afanasjev, *Narodnyje russkije skazki I*, Moskva 1958, s. 392-4. č. 162. / Chrustal'naja gora /; v pozn. Proppova (s. 162) jsou odkazy na AaTh 554, 300 A, 302.



4a. Hrdina si jde vysloužit k čarodějnici pohádkového koně a na tom potom svou ženu od netvora unese.

4b. V druhé hlavní verzi vyzví žena na netvorovi, v čem spočívá jeho síla, a muž ho pak zabije (jako v typu AaTh 302 A).

Navrhuji tuto pohádku zařadit jako AaTh 302 C. Bylo by lépe řadit ji jako 302 B (zvláště se zakončením 4b), ale toto místo je již obsazeno tzv. východní verzí typu «Anup a Bata» (ta je v mezinárodním typu ještě jako č. AaTh 516 B).

Ve skupině východoslovanských a středoevropských variant získává hrdina za ženu bohatýrskou ženu, která předtím všechny své nápadníky a jejich vojska pobíjela, protože se jí a jejímu kouzelnému meči nikdo nevyrovnal. To připomíná situaci v některých variantách typu AaTh 302 B (516 B), ale nejde o přejetí. V typu AaTh 302 B si hrdina obyčejně kouzelný meč přináší již z domu, potom s bohatýrskou dívkou dlouho zápasí. V typu 302 C se většinou lstí zmocní jejího kouzelného meče a potom ji snadno přemůže. V některých variantách vůbec k utkání nedojde; někdy je hrdina krasavici uvězněn a získává ji pak pomocí kouzelných předmětů. Že se motiv bohatýrské dívky do typu 302 C nedostal z typu 302 B, ukazuje i okolnost, že se tyto typy zeměpisně téměř vůbec nepřekrývají. Typ 302 B se v Evropě vyskytuje jen na Balkáně (ojedinělá je varianta slovenská), typ 302 C jen ve střední a východní Evropě.

Balkánské podání typu AaTh 302 C je méně stabilní a méně kompaktní než podání středo a východoevropské. Dosti nápadné styčné rysy vykazují některé varianty z prostředí balkánských Slovanů, Řeků, Albánců a Turků, příbuzné jsou i některé varianty kavkazské.

Další, značně nejednotnou skupinu tvoří varianty z románského Středomoří.

Karel Horálek

## POČÁTKY ČESKÉ LITERARNÍ AVANTGARDY PO PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLCE

Vítězslav Nezval ve svých pamětech «Z mého života» napsal, že jsem byl «magnus parens» onoho údobí naší poválečné poesie, v jehož tónu napsal Jiří Wolker svého «Hosta do domu». A po něm opakoval tuto věc i Adolf Hoffmeister ve svých knižně dosud nevydaných vzpomínkách na léta dvacátá. Nezbývá tedy než se k tomuto otcovství, které bylo dlouho a dodnes namnoze je těmi, kdo líčí českou literární generaci po první světové válce, taktně i takticky zamlčováno, přiznati. Ale ne abych za to sklídl nějaké uznání, nýbrž abych vysvětlil, jak k tomuto mému otcovství došlo: že jsem to nebyl já sám, nýbrž činitelé mocnější a hlubší, kteří udali tón těchto let - abych ukázal skutečné kořeny tohoto prvního tvárného údobí mé generace a aspoň naznačil, jak toto údobí /tolikrát odsuzované pro svoji domnělou idyličnost/ dalo základy dalšímu rozvoji české literární avantgardy let dvacátých, který upoutal v poslední době dosti pozornosti jak v Československu, tak za hranicemi naší republiky.

Těsně před kapitulací starého Rakousko-Uherska v září 1918 začala vydávat skupinka studentů sedmácti až devatenáctiletých v Mladé Boleslavi studentský časopis. Studentských časopisů bylo před tím nás několik. Vynořovaly se a zase zanikaly. Ale tento mladoboleslavský časopis měl proti svým předchůdcům něco zvláštního. Nebyl řízen pány profesory, kteří chtěli ve formě dobře učesaného a do jisté vzornosti upraveného tisku pokračovati v pedagogické činnosti rozvíjené jinak na půdě rozličných gymnasií, reálek a jiných středoškolských ústavů. Naopak - chtěl býti prost jakéhokoli poručníkování a korektur se strany starších. Chtěl představovati - i když navazoval na některá známější literární jména generací předchozích, přinášeje dokonce i příspěvky tehdy osmdesátiletého druha Nerudova Adolfa Heyduka -

především novou generaci. Skupinka, která jej vytvořila, bvli mladí bouřliváci, kteří byli stiháni rakouskými vojenskými úřady pro svoje velezrádné styky s italskými důstojníky, internovanými v zajateckém táboře v Mladé Boleslavi. Vymkli se všem předpisům disciplinárního řádu tehdejších rakouských středoškolských ústavů, zavrhlí zákazy školských úřadů i rady tak zvaných rozšafných lidí a vytrhli s chocholem pyšného mládí do boje za nový život. A přece se tento časopis, jehož se zúčastnili - kromě mne - na př. Adolf Hoffmeister /pod pseudonymem Jan Watig/, pozdější vůdce brněnské větve "Devětsilu" Artuš Černík, prozaik Karel Štorch a další pozdější účastníci české literární avantgardy let dvacátých, jmenoval "Domov".

Myslím však, že právě v pochopení zdánlivého paradoxu slučujícího představu nespoutaného, odbojného mládí s představou poklidného životního prostředí domova, je klíč k pochopení celé generace, jejímž prvním samostatným výrazem mladoboleslavský « Domov » byl. Mladí lidé, kteří vystupovali v « Domově », přicházeli - možno říci - z války. Je pravda, že jen nejstarší z nich - my tehdy osmnácti-devatenáctiletí, ke kterým jsem patřil i já - prošli jsme skutečným válečným nebezpečím jako poslední ročník, který ještě byl nucen nastoupit do rakousko-uherské armády a odejít na frontu. Ale úzkost, kterou nebezpečí válečné, stále zpřítomňované transporty raněných, zprávami o padlých, hlášení nových úporných bojů na všech stranách atd., vyvolávalo ve válečném zázemí, zasáhla i ty, kdo ještě nenarukovali, k nimž se osudné vojenské odvody teprve blížily. V posledních měsících válečných veliká epidemie t. zv. španělské chřipky, která kosila mladé organismy, vyčerpané špatným stravováním a hladem zlých let po desítkách a po stovkách, její intenzitu, možno-li, ještě zvýšila. Je pochopitelné, že mladý člověk hledal před ní útočiště a co jiného mělo mu takové útočiště poskytnouti než domov, odkud čerpal všechny svoje dosavadní jistoty?

Je třeba při tom zdůraznit - i když se to snad bude zdáti malicherným - že « Domov » začal vycházeti ještě před vypuknutím revoluce, která smetla staré Rakousko-Uhersko. Myslím, že tím vynikne vnitřní relief slova, které si časopis zvolil jako svůj název, ještě výrazněji než snad v jiných souvislostech: Právě vědomí, že přichází doba hlubokých proměn, že celý svět, v kterém jsme až dotud byli vychováváni a jehož axiomata nám

byla předkládána jako nepochybné pravdy, se řítí, že vcházíme do doby, kdy bude třeba žít docela jinak, než jak jsme žili až dosud - vyvolávalo v nás potřebu zakotvit v pevné půdě - v domově. To nebylo - nehledíme-li k sovětskému Rusku, jehož život se v této době ocitl v nejprudším zvratu, a pak k některým nástupnickým státům, sdílejícím týž osud jako naše země - nikde jinde v současné Evropě. I když taková Francie, Itálie, Anglie a do jisté míry i Německo prožívaly konec veliké války jako nesmírný výdech, měly přece jen v sobě dost toho, co zůstávalo, jejich život se jevil do značné míry jako pokračování toho, co bylo před válkou. Naproti tomu u nás samy základy státu a společnosti v něm organisované byly vyvráceny, bylo třeba stavěti od základů všechno znovu a budoucnost se proto jevila v obrysech opravdu znepokojivě mlhavých a neurčitých. Vrhali jsme se kupředu s tím, že jdeme do neznáma. Nastupovali jsme cestu, o jejímž konečném cíli nemohl zatím nikdo pověděti nic bezpečného. A tento pocit naprosté nejistoty si živelně vyžadoval jistého vnitřního vyvážení. Představa domova, v níž jsme toto vyvážení instinktivně hledali, dolehla na nás daleko výrazněji než na soudobé Francouze, Italy, Angličany, Američany, Belgičany, Němce i jiné národy západní a střední Evropy.

Listujete-li mladoboleslavským « Domovem » i pak dalším studentským časopisem « Ruchem », který naň navázal v prvních měsících roku 1919 a v němž vystoupili další členové nové literární a umělecké generace: Jiří Wolker, A. M. Píša. K. Teige, Jiří Weil, Jos. Knap, Ivan Suk a j. - neujde vám jistě, jak hluboký zmatek ovládal mladé pokolení, které r. 1918 vstoupilo do českého literárního života. Na jedné straně vyznání zvichřeného, skoro do extrému dotaženého nacionalismu, v jehož jménu bylo bouráno staré Rakousko-Uhersko - na druhé straně výzvy k účasti na májových revolučních průvodech dělnictva, chvála anarchismu i obdiv k představitelům nacionální buržoasie, jako byl Dr. Kramář, a zase hesla, v nichž jako by se z dálky už ozývaly první ohlasy velké revoluční bouře ruské. Tomu pak odpovídala i literatura tu otiskovaná, jež ovšem nemohla býti vzhledem k mládí autorů než silně eklektická a kolísala v širokém rozpětí od J. S. Machara přes dekadentního Karla Hlaváčka, hymnického Otakara Březinu a ironického Viktora Dyka až k Fráňovi Šrámkovi, Františku Gellnerovi a S. K.



Neumannovi, poskytujíc odezvu tu tomu, tu zase onomu z těchto vzorů. Nebylo pevnější orientace v tomto tápání, nebylo určitější perspektivy v nové budoucnosti. Ale právě tento zmatek je příznačný a vysvětluje dobře *úzkost*, kterou jsme - přes všechna hlaholná a pyšná slova - před novým životem cítili a která musila na konec vyústit v touhu po nějakém *domově* ve vnitřním toho slova smyslu.

Byly při tom ovšem - a postupem času se vždy výrazněji jevily - určité rozdíly, rozrůznující zdánlivě jednotnou mladou generaci. Valná část mladých mužů a žen, kteří se přihlásili o slovo v časopiseckém a pak i v spolkovém ruchu nového československého života po roce 1918, pocházela z menších měst českých příp. slovenských. Tak Wolker, já, Píša, Svata Kadlec, Jar. Hůlka, Artuš Černík, K. Štorch, K. Konrád a j. Někteří přišli do velkého kulturního centra, vytvářejícího se v hlavním městě republiky, přímo z vesnice: tak Jos. Knap, Miloš Jirko, Vítězslav Nezval a další. U těch zmatek, vyvolaný střetnutím s novým životem celého českého prostředí, se přirozeně násobil, když stanuli tváří v tvář prudce pulsujícímu ruchu velkoměsta, a proto i tíhnutí zpět k domovu, vyvažující jeho závrať, bylo také velmi silné. Ale i ti, kdo patřili už od dětství k obyvatelům pražské metropole, jako byl K. Teige, Jiří Weil, Adolf Hoffmeister, Ivan Suk, Franta Němec, Jaroslav Seifert a další, byli vystaveni prudkým přílivům nových myšlenek, které je musily nemálo zneklidnit. Když jsme po prázdninách 1919 přišli na vysokoškolské studie do Prahy, seznámil jsem se tu hned v prvních týdnech říjnových toho roku se zajímavou společností mladých lidí, kteří se scházeli v známé, dnes už zbořené kavárně « Union » na nároží Národní třídy a ulice Na perštejně. Byla to společnost do značné míry už vyhraněná a vykryštalizovaná ve smyslu radikálně socialistickém. Jejím duchovým idolem byl tvůrce tak zvané civilní poesie whitmannovsko-verhaerenovského přídechu S. K. Neumann. Mladí lidé, kteří se v tomto okruhu setkávali, vydávali už také svoje první knížky: Suk, Němec a j. A přece přijít do jejich kruhu znamenalo přijít do prudkého myšlenkového víru, který se vybíjel v nekonečných diskusích nejen o otázkách politických, ale i o otázkách uměleckých, filosofických, sociologických, historických a dalších. Pod nejružnějšími myšlenkovými nárazy ze spisů

Marxových, Leninových, Plechanovových, Bakuninových, Kropotkinových, Bergsonových, Croceových, Comteových, Masarykových, Šaldových, Tainových a jiných autorů se zmítala tato mládež v prudkých nejistotách a polojistotách, mezi komunismem a anarchismem, mezi idealismem a materialismem, mezi ateismem a fideismem i dalšími úskalími, zvedajícími se z nekonečného moře současného duchového života evropského, který jí dlouholetá válka tak dlouho zavírala. Nic necharakterizuje tuto bouřliváckou mládež, z jejíhož středu vzešel i atentát na prvního ministerského předsedu československé republiky Dra Kramáře, a její nejasný neklid jako odznak, který si tito mladí lidé zvolili a který nosili na klopách svých kabátů: drobný medailon, vytvořený mladým sochařem Melkou, na kterém se svorně snášeli Marx a Bakunin. Jen právě v představách tak hluboce rozkolísaných, jako byly představy mladých intelektuálů z okruhu « Unionky », bylo možno tak spolu slučovat tyto dva bojovníky, jejichž cesty k socialismu se tak hluboce odlišovaly.

Je však charakteristické, že právě v tomto prudce zvrženém prostředí, které se ve svém nedočkavém radikalismu pokusilo předběhnouti vývoj událostí v československé sociální demokracii a její rozštěpení založením komunistické mládeže v Československu v únoru-březnu 1920, vznikají první určitější odezvy motivu « domova » v mladé české poesii po první světové válce. Máme-li proniknutí tohoto motivu v zdánlivě naprosto mu cizím, ba diametrálně vzdáleném prostředí, plném odporu k starému řádu, jímž reálný český domov žil, pochopiti, je třeba, tuším, se začísti poněkud hlouběji do listů, ve kterých zachytil toto prostředí Jiří Wolker z podzima 1919 a na jaře 1920. Wolker, který byl uveden do bouřliváckého prostředí « Unionky » mnou, píše matce 19. října 1919 s ironií, která se marně snaží zastříti rozpaky a nejistoty v něm vzniklé, o « pochmurné schůzce frakce anarchistické, která se pořádá v polozbořeném domku na nábreží « u křesťanů », odkud je báječný pohled na Hradčany [byly to první klubovní místnosti pražské YMCA na dnešním Alšově nábreží, kam nám otevřel přístup člen našeho okruhu Jaroslav Šimsa] » a s výsměchem, který nikoho nemůže klamat, dodává: « budeš mít syna bolševika ». Nemůže býti výmluvnějšího dokladu pro působení unionského prostředí na dorůstajícího básníka a odpory v něm se proti němu ozývající /jež jsem

ostatně vylíčil podrobně ve své vzpomínkové knize «Kamarád Wolker»/, než je tento útek k *matce*, představující motiv «domova» v ztělesnění nejvýraznějším.

Ale nebyl to Wolker, který první ztvárnil motiv «domova» ve své poesii. Jeho verše z této doby - z podzimu 1919 a z jara 1920 - pohybují se ještě v linii jeho literárních vzorů - především Fráni Šrámka - právě tak jako verše Sukovy, Franty Němce, Jaroslava Seiferta, Svaty Kadlece a jiných mladých, debutujících na stránkách Neumannova «Června», pohybovaly se ještě po linii poesie civilní nebo verše Jirkovy, Knapovy, Chalupovy a dalších po linii básnictví naturalistického, jak je zastupoval výrazně časopis «Cesta». Teprve v Neumannově časopisu «Kmen» ze 27. června 1920 se ozývá poprvé tón, který měl na mysli Nezval ve svých vzpomínkách, citovaných shora v úvodu a který představuje motiv «domova» v jeho vlastním, formálním ztvárnění. Otiskl jsem tu tehdy 3 krátké básně agitačního, skoro plakátového rázu. První z nich se jmenovala «Andělé», druhá «Zvěstování» a třetí «Vzkříšení». Básnický nejvíc upoutala první. Její verše:

« Na nebi jsou andělé  
jako stromy s větvemi čistými.  
Jeden anděl je dělník  
a pracuje u červených pecí  
a má modré šaty.  
Jeden anděl je dělník  
z továrny na secí stroje  
a jeden anděl je strojník  
nebeských hvězd ».

byly srovnávány s verši nadepsanými «La blanche neige» v Apollinairových «Alcools».

« Les anges les anges dans le ciel  
L'un est vêté en officier  
L'un est vêté en cuisinier  
Et les autres chantent.  
Bel officier couleur du ciel  
Le doux printemps longtemps après Noël  
Te médaillera d'un beau soleil  
D'un beau soleil »

A přece vyznění básně bylo docela jiné než u Apollinaire, neboť zatím co Apollinaireova «La blanche neige» uzavírá motivem amorosním

« Le cuisinier plume les oies  
Ah! tombe neige  
Tombe et que n'ai-je  
Ma bien aimée entre mes bras »

vyhrocují se moji «Andělé» v logickém uzavření shora citovaných veršů, apostrofujících v andělich dělníky, v pointu politickou:

« Všichni andělé jsou socialisté  
a činí dobré ubohým lidem,  
kteří potřebují pomoci ».

Takové politické pointování bylo cizí duchu Apollinaireovy poesie a odpovídalo spíše německému expresionismu, v jehož blízkosti jsem se v té době svými překlady z Ivana Golla ocitl. Hlavně pak odlišovala moje «Anděly» od Apollinaireovy «La blanche neige» základní intonace mých veršů, která odpovídala úzce mé osobní posici z této doby. Kdežto v básni Apollinaireově mluví zřetelně dospělý muž, který tu oslovuje svou milou, u mne lze mluvit o jakémsi umělém infantilismu, který vědomě a záměrně napodobuje řeč dítěte. To vynikne ještě více, čteme-li «Anděly» v souvislosti s ostatními dvěma básněmi, s nimiž byli v «Kmeni» otištěni a s nimiž tvoří i umělecky plnou jednotu. Travestice, již použil Apollinaire ve své «La blanche neige» se objevuje v mých «Andělich» jako součást představového světa dítěte - právě tak jako v «Zvěstování» se objevuje průvod apoštolů s rozžatými svícemi uprostřed bitvy a ve «Vzkříšení» zmrtvýchvstalý Kristus s rudým praporem vedle - živého tehdy ještě - Mikuláše Lenina.

Co však znamenal tento expresionistický infantilism, který - tím že bral slova a představy z roviny lidí dospělých a přenášel je do roviny dětské mysli - dodával jim větší výraznosti a zřetelnosti, blížíci se mluvě plakátu? Byl to útek domů - zcela přesně odpovídající tomu útěku domů, který jsme před chvílí postihli ve Wolkrově dopisu matce z října 1919. Nikoli Apollinaire - třebaš to bylo mnohokrát /naposled i Nezvalem a



Hoffmeistem/ opakováno - ale *základní situace*, se kterou jsem se vnitřně setkával já a nepochybně i většina mých současníků, to byla, která otevřela cestu do naší mladé poesie andělům a dalším motivům z duchové oblasti našeho *dětství* a vůbec naivně dětskému tónu, který pro nás představoval *domov* v jeho nejvlastnější podobě: domov ještě pod křídly ochrany otcovy a maminčiny, domov naprosto pevný, nedotčený ještě pochybnostmi a zvraty neklidných let našeho dospívání. Ostatně nebyl to jen Apollinaire, který pomohl vnějškově ve formování našeho expressionistického infantilismu, ale ještě řada dalších umělců, kteří svým primitivismem zasáhli náš nový, od předchozí generace nás ostře odlišující výrazový styl, z literátů na př. Francis Jammes a Albert Samain, z výtvarníků Paul Klee a hlavně malíř-celník Henri Rousseau, jehož básnivé malířství přenášel tehdy na naši půdu Jan Zrzavý.

Budiž mi dovoleno vzpomenouti, že v době, kdy jsem se rozletěl za svými anděly, apoštoly, Kristem a ostatními náboženskými motivy, s nimiž se setkává čtenář v mých prve citovaných básních, jsem nebyl nikterak člověk věřící nebo člověk náboženský. Naopak - právě v této periodě vyvrcholila moje horlivá činnost přednášková na schůzích Volné myšlenky a později - když jsem se s Volnou myšlenkou rozešel jako se polečností měšťáckou - na schůzích Svazu sociálnědemokratických bezvěrců. Nebyl jsem jen ateista, ale přímo *propagátor* ateismu. Náboženské motivy v mé poesii měly význam formální. Nebylo to přiznání k žádné konfesi, nýbrž pouze k prostředí, jež tyto motivy v mých vzpomínkách představovaly, k prostředí, kde andělé, svatí, Kristus, P. Maria a další představy toho druhu vytvářely nepostižitelnou hru poesie, zaplňovaly život pocitem bezpečné ochrany, dodávaly mu jasou a pevných obrysů - k prostředí staré benátské školy, v níž jsem prožil na začátku století svoje dětství. A stejně tomu bylo v podstatě i u Wolkra, který sice nepodleh tak prudce poválečnému ateismu jako já, přece však se dal svou matkou a mnou zlákat k tomu, aby vystoupil z církve, u Jaroslava Seiferta, u Adolfa Hoffmeistra a jiných výraznějších představitelů « andělské » poesie těchto let. Ale křivdil by nám, kdo by proto označil biblické obrazy v našich verších za pouhý ornament: rostly po pravdě plně z našeho nitra, inspirovány základními zážitky, kterým jsme tehdy byli vystaveni.

Někdy roku 1922 přijel do Prahy na návštěvu Marinetti, aby tu přednášel o futurismu a v Švandově divadle předvedl ukázkou z futuristické literární tvorby. Mladé nakladatelství Václava Petra, kde tehdy vycházely naše první knížky, vydalo také soubor jeho manifestů. A zdálo se, opravdu, že všechno je připraveno, aby futurismus u nás našel široký ohlas, neboť nebylo mezi mládeží, disgustovanou pozvolným návratem československé společnosti k stavu předválečnému a falešností hesel, ovládajících vůdčí kruhy první republiky, působivějšího lákadla než *épater le bourgeois* a nic ji nelákalo k prudšímu odporu než krotké umění měšťáckého realismu, jež se doporučelo s politickým programem Masarykovým. A přece zájezd Marinettiův a jeho provokace vyzněly v mladé české literatuře takřka bez ozvěny. Pár rozběhů v tomto směru utkvělo na docela vnější stránce futurismu a jedinou zřetelnější stopou návštěvy zůstaly různé grafické úpravy mladých básní a próz, jež od té doby pozorujeme v produkci nastupujícího pokolení. Jinak v produkci mladých naprosto suverénně převládly v té době verš i próza rozšumělé andělskými křídly a rozsvícené světlem dětských legend - infantilismus resp. primitivismus, o němž byla řeč prve. Stačí tu listovati prvním ročníkem « Orfea » nebo ještě spíše prvním ročníkem « Hosta » - časopisů, jimiž se nová generace ohlásila poprvé v náročnější podobě na veřejnosti: znovu a znovu se tu opakuje, zejména u slabších a opozdějších příslušníků mladého pokolení, motivika, o níž byla řeč před chvílí. Je to skutečná záplava andělů, svatých, starozákonních postav, biblických citací atd., která vždy povážlivěji a povážlivěji se blíží k jakési manýře. Ale pochopíme ji a pochopíme také, proč se přece jen u nás neujal Marinetti se svým futurismem, uvědomíme-li si, jak živelně splýval výrazový styl primitivistů se základní dispozicí české literární mládeže té doby.

Poněkud šíře zdála se tato mládež otevírati dvěma francouzským básníkům, kteří navštívili Prahu nedlouho před návštěvou Marinettiovou: Georgesu Duhamelovi a Charlesu Vildracovi. Celá řada mladých lidí, upozorněna bystrým pozorovatelem francouzské literatury současné Karlem Teigem, jala se překládati verše, dramata i prózy obou unanimistů: Artuš Černík, já, Jindřich Hořejší, J. Hrdinová a další. Podnikavé nakladatelství Otakara Štorcha-Mariena « Aventinum », sdružující pod svou

střechou generaci Čapků i generaci nejmladší, rozvrhlo dokonce plán souborného vydání všech spisů Duhamelových a Vildracových v českých překladech. Ale už v polou roku 1922 zmiňuje se moje korespondence s Ivanem Gollem o obou unanimistech jako o básnících buržoasních a odmítá je. Vstřebala-li naše poesie « domova » do sebe něco z oné chvějivé lásky k člověku, která se ozývala v jejich verších a prózách, nebyla naprosto ochotna přijmouti šedý tón této poesie, její nebarevnost, neboť ty byly v příliš příkrém rozporu s naším « domovem », který byl - jako všechny představy, dotčené dětstvím - koloristicky velmi živý, a byly by naprosto uhasily jeho živoucí teplo, na němž nám podstatně záleželo. V tom smyslu - jako protest proti jejich příliš střídmé, příliš nevzrušivé barevné škále je třeba chápati v tomto případě označení « buržoasní », které chce zdůraznit opatrnost, rozumnost a minimálnost jejich básnického koloritu, připomínající nám měšťácký český realismus z konce minulého století.

Nakonec daleko důležitějším pro formování primitivistického údobí naší literární avantgardy let dvacátých byl ruský básník Alexandr Blok, na jehož jméno literární historie, zmocňující se pomalu osudů mé generace a fascinovaná dnes znovu západními literaturami, ráda zapomíná. První překlady z Bloka - z jeho slavné revoluční epopoje « Dvanáct » - vyšly už na počátku roku 1921 v kulturním týdeníku « Den », jehož jsem byl redaktorem a v němž se dočasně soustředila valná část tehdejší mladé generace, a jejich původcem byl mladý, sovětským uměním nadšený filolog Jaro Bílek-Pospíšil. Po něm přeložil celou báseň a v « Komunistickém nakladatelství » ve formě letáčku vydal Jaroslav Seifert a překlad ten vyšel později ještě v jednom vydání. Pro nás měl Blok zejména ten význam, že zahlazoval jakékoli naše rozpaky, pokud šlo o inkongruenci mezi naší poezií « domova » s jejími náboženskými motivy a naším revolučním postojem, jehož výraznosti ani porážka prvního nástupu komunistických mas v generální stávce v prosinci 1920 nic neubrala: Či nebyl snad i v čele Blokových revolucionářů Kristus - ten Kristus, který se vracel znovu ve verších Wolkrových Seifertových, Fričových, mých a jiných představitelů mladé generace? Nebyla i u něho náboženská motivika těsně spojena a prolnta s jeho nadšením revolučním? Nezářila i v « Dvanácti » nad hlavami revolučních

dělníků záře, která znovu a znovu pronikala dětsky naivními básněmi našeho nového primitivismu ?

Ale i Apollinaire se vracel znovu a znovu jistými ohlasy ve verších české avantgardy z počátku let dvacátých. Nejvýraznější stopou toho je známá báseň Jiřího Wolkra « Svatý Kopeček ». Nevznikla přímou inspirací slavné skladby Apollinairovy « La zône », jak by se snad podle faktury jejich veršů na prvý pohled mohlo zdáti. Podnět k ní - jak ukazuje moje korespondence s Wolkrem - dala moje báseň « Růženec », kterou Wolker poznal z rukopisu a u níž působení básníka « Alcools » bylo přímější. Ale vyšla dříve než můj « Růženec », který jsem se později rozhodl potlačit, a vyvolala delší odezvu v básni Konstantina Biebla « Jeden den doma ». A už tato genealogie ukazuje velmi jasně, že tu nešlo jen o tvárný problém Wolkrův, nýbrž o problém Wolkrovy generace. Ve skutečnosti Wolker nepřijal z Apollinaira - ať už přímo či nepřímou - než jisté formální znaky druhotného řádu, a to ty, které odpovídaly našemu základnímu postavení, o němž jsem se zmínil výše. Ne celé pásmo života jako v Apollinairově « La zône » - jen jistý úsek jeho má « Svatý Kopeček » Wolkrův před očima, jen *dětství*, na něž se poutají Apollinairovy verše:

« Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant  
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc  
Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize » atd.

« Svatý Kopeček » je právě tak návratem do ztraceného ráje dětství jako verše Wolkrova « Hosta do domu » nebo verše mého « Ráje srdce », verše Seifertova « Města v slzách » a jiné verše mladých, psané v letech 1928-1921. Pokud i « La zône » byla takovým návratem, souznívá s ní, ale ne z nějaké básnickovy neschopnosti jít vlastní cestou, nýbrž především proto, že tak určovaly vnitřní dispoice, za nichž byl « Svatý Kopeček » psán. Nic nevadí, že « Svatý Kopeček » nezamířil k Wolkrovi rodišti a vlastnímu domovu Prostějovu, nýbrž k známému poutnímu místu nad nedalekou Olomoucí. Svatý Kopeček, kde býval Wolker u své babičky a u svého děda, znamenal pro něho nejkouzelnější léta jeho dětství, domov v nejhlubším slova smyslu - více než rodný Prostějov. Ostatně stejně výrazně jako tato báseň Wolkrova představuje se jako útěk *domů* i shora zmíněná literární prvotina



Konstantina Biebla, která je nadepsána charakteristicky « Jeden den doma », t.j. v básníkově Slavětíně u Loun.

Ale ještě jeden rys spojuje Wolkrův « Svatý Kopeček » s Apollinaireovou « La zône », odlišuje jej zároveň poněkud od mého « Růžence », který mu předcházal: v « La zône » je básník výrazně rozpolcen mezi dvě osoby: sebe v minulosti a sebe v přítomnosti. Zázitek času je tu vystupňován tak, že básník oslovuje sebe sama jako druhou osobu, někoho jiného, než je sám: « Tu en as assez vivre dans l'antiquité grecque et romaine », « Tu le lis les prospectus les catalogues », « Tu es très pieux » atd. A se stejným se setkáváme u Wolkra: Není tu sice onoho oslovování sebe sama rozrůznujícím « ty », ale vzdálenost mezi « tehdy » a « teď » je umocněna stejně jako u Apollinaira, Wolkrovi stejně jako Apollinairovi se zdá, že je hluboko oddělen od toho, čím žil v minulosti, místa jeho dětského okouzlení jsou sice skoro nezměněna, ale život, který se na « Svatém Kopečku » odehrává, je daleko vzdálen životu, ve kterém se rozvíjelo jeho dětství. « Svatý Kopeček » Wolkrův v jistém smyslu vyvrcholuje poesii, kterou jsem charakterisoval jako pokus o únik pod ochranná křídla domova - zároveň však už naznačuje - ve svém uvědomění času, uvědomění rozdílu mezi minulostí a přítomností - nový « leitmotiv » mladého básnictví českého z let dvacátých: úsilí o vymanění ze zajetí domova a o statečné vyrovnání s tou aktualitou, která nás zaháněla na půdu našeho dětství.

Toto úsilí se musilo víceméně zákonitě dostavit. Nebylo možno setrvati v zátiší svatých, obrazů Kristových a soch P. Marie, jež nám symbolisovaly domov, nebylo možno se zaposlouchávat do biblických obrazů, jež nám představovaly hluboké kořeny tohoto domova - jestliže se o naši pozornost vnější svět hlásil tak mocnými nárazy jako tomu bylo právě na počátku let dvacátých a jestliže jsme se tak zaníceně rozběhli vstříc budoucnosti, sníce o století socialismu a komunismu. To by byla bývala zbabělost a mládí není na žádnou jinou výtku tak citlivé jako na výtku zbabělosti. Zvláště Wolker - nikoli snivý mládenec, podlomený tuberkulosou, jak ho líčí neporozumivá legenda, nýbrž mladý člověk odchovaný sokolstvem a hlavně skautingem - prudce reagoval na pomýšlení, že jeho poesie není obrazem statečnosti a odvahy. A tak v těsné časové blízkosti jeho « Svatého Kopečku » vznikají první verše, které - zatím

víc vůlí než skutečným básnickým zážitkem - odvrhují všechno to, co charakterisovalo jeho dosavadní tvorbu. Uvědomuje si nejasně, že motivy svatých, andělů, maminky a vůbec domova měly svůj původ kdesi u mne, zaměřuje na mne škádlivým epigramem:

Jste-li už muži dospělí,  
nemilujte se s anděly.  
Andělé sic jak krásné ženy  
potulují se oblohou,  
však mají ňadra pouze z pěny  
a děti rodit nemohou.  
Tak hodí se jen pro mládence  
ke krytí jejich impotence

střílí po mně ve verších připsaných na pohlednici z Trenčanských Teplic a píše mi zase dlouhé dopisy o tom, jak sám u sebe hledí překonat epochu svého « Hosta do domu » a nastoupit novou dráhu tvůrčí.

V jakém směru směřovala či měla směřovati tato nová básnická dráha Wolkrova? Wolker sám to vyjádřil programově v úvodních verších své lyrické sbírky « Těžká hodina:

« Přišel jsem na svět,  
abych si postavil život  
podle obrazu srdce svého ».

Motiv domova, který charakterisoval verše jeho starší epochy, je tu zřejmě transponován do nové roviny: *Domov a svět*, jež byly dříve - vědomě či nevědomky - u něho postaveny do jistého protikladu, se mají nyní sloučit a prolnout, svět má býti přebudován podle obrazu srdce básníkovy, aby mu mohl býti domovem. A přebudování to se má státi ve jménu socialismu a komunismu. To byly fenomény, kterými se poválečný svět nejvíce hlásil o naši pozornost, za nimi jsme se nejprudčeji rozběhli ve svých snech - i není divu, že Wolker v nich vidí síly, jež mu pomohou přebudovati svět, odkud jsme musili utíkat na půdu dětského domova, v domov člověka dospělého, « člověka spravedlivého », jak praví závěrečné verše prve citované « Těžké hodiny ». V tom smyslu pak navazují na jeho « Těžkou hodinu » i jeho « Balady », zaměřené proti sociální nespravedlnosti a proti bezcitnosti sytých, proti pasivnímu snění

o lepší budoucnosti - i pozitivně k oslavě obětavé práce, která pomáhá druhým a staví aktivně nový, lepší svět. Je příznačné, že Wolker zvolil právě tuto formu pro svoji novou poesii. Epičnost balad vyhovovala jeho touze po činu, po aktivním budování, aktivní účasti na přestavbě jeho domova daleko více než lyričnost jeho předchozí tvorby /zaměřil k ní ostatně současně i ve svých povídkových prózách/ a také vážný, až chmurný ráz, který romantická balada, zazněvší naposled silně ve Wolkrem milované Wildeově «Baladě ze žaláře v Readingu», odkázala budoucnosti, byl zřejmě více v souhlasu s vážností, s níž se Wolker na problém přestavby světa v duchu socialistickém díval, než intonace jiné.

Leč cesta, kterou Wolker zvolil, aby unikl ze zajetí dětského domova, nebyla jediná, kterou bylo možno nastoupit. Avantgarda let dvacátých u nás - po krátkém celkem spočinutí v údobí t. zv. «proletářské poesie» /t. j. poesie zaměřené k přebudování světa, aby byl domovem i dotud vyděděnému proletariátu/, jak ji představuje právě druhé údobí tvorby Wolkrovy a s ním ještě řada dalších básníků i prozaiků mladé generace /Josef Hora, A. M. Píša, Jaroslav Hůlka, v prvním svém údobí Jaroslav Seifert a j./ - zabočila dokonce ve směru do značné míry odchylném od toho, kterým se rozhodl jíti básník «Těžké hodiny». Expresionistický primitivismus s motivy andělů, svatých a jinými emblemy domova představoval vlastně jakési spojení skutečnosti a snu: skutečnosti potud, pokud domov básníkův skutečně kdysi v minulosti existoval a byl jeho reálným zážitkem, snu pak, pokud tento domov už byl časem od básníka oddělen a stal se pouhým předmětem jeho vzpomínek. Z tohoto dilematu zvolil Wolker první část, skutečnost. «Zabij sen!» říká ústy mládence Jana ve své «Baladě o snu». Druhá větev avantgardy, se kterou se Wolker na krátko sešel na půdě uměleckého spolku «Devětsil» a jejímž teoretickým vůdcem byl Karel Teige, přichýlila se k složce *snové*. Třeba zdůraznit, že i ona - lidmi, jako byl Seifert, Nezval, já a jiní vyšla z představy «domova» /Nezval jí dal ve své prvotině «Most» poněkud jinou podobu, než jakou měla u expresionistických primitivistů, ale v podstatě i on utkvěl tu především na její půdě, v zajetí svého rodného západomoravského kraje/. Ale vnější svět, který Wolker chápal především jako konkrétní sociální realitu a

jako takovou promítal do své představy domova, proniká do světa těchto jeho souputníků, kteří sami přijali název «poetisté», především jako *sen*. Velmi živě to vystihl František Götze - vedoucí kritik druhého křídla avantgardy, seskupeného v «Literární Skupině» - v úvodu k mé lyrické sbírce «Vlajky», jejíž básně - aspoň svou časopiseckou publikací v shora již zmíněném «Hostu» - byly z prvních ukázek poetismu, srovnáváje dojem z jejích veršů s dojmem, který zanechává v člověku rychlík, mizící v dáli ztichlé podvečerní krajiny: jako tento rychlík prolamuje ticho takového usínajícího kraje do nekonečné dálky, tak i útržkovitě, v jakémsi spěchajícím proudu se valící asociace poetistických veršů otevírají svým echem v člověku pocit obrovského prostoru: výhled do exotů, vzdálených tisíce kilometrů od skutečnosti bezprostředně nás obklopující /odtud také místo o poetismu se mluví někdy v literární historii těchto let o exotismu/. Léta dvacátá, v nichž tato literatura vznikla, neznala ještě žádných tryskových létadel, jež dnes spojují vzájemně si odlehlé kontinenty, radius jejich cest byl celkem malý, bylo výpravou, kterou jsme jim všichni záviděli, odjížděl-li r. 1922 Wolker s Bieblem k Jaderskému moři, pronikl-li v touž dobu Josef Knap s Milošem Jirkou do severní Itálie nebo podíval-li se Karel Teige do Paříže. Jediná skutečně větší cesta, kterou v této době podnikl příslušník mladé generace u nás, byl zájezd Konstantina Biebla r. 1924 na Jávou, jehož odrazem byla Bieblova básnická sbírka «S lodí, jež dováží čaj a kávu» z r. 1928. A přece, čtete-li knihy, jako je Seifertova sbírka «Na vlnách TSF» z 1925, Nezvalovy «Básně na pohlednice» z 1929 /už názvy jsou jistě dosti charakteristické!/ a další knížky Bieblovy, Lendovy, Hradcovy, Holanovy a jiných poetistických lyriků, příp. prozaiků /z těch třeba vzpomenout aspoň Karla Schulze v druhé etapě jeho vývoje a také počátků Vladislava Vančury/, máte dojem jako byste se ocitli přímo ve víru dálek. Symboly andělů a svatých, jež zaplňovaly verše expresionistického primitivismu, zmíněné shora, ustoupily tu symbolům námořníka, cetovatele, transatlantického korábu a létadla, které pronikají jak v lyrice tak v próze let dvacátých v takovém přívalu, že jsme daleko blíže ještě manýře než v prvé vlně nové generace. Obrazy brané z bible jsou vystřídávány obrazy vzniklými na půdě dobrodružných románů Julesa Verne. Místo



barvotisků, jež připomínaly obrazy se svatými na stěnách našich prostých domovů, nastupují barvotisky s pohledy z Tichomoří, z Jižní Ameriky, z Afriky, z Arktidy i Antarktidy, z Číny a z krajů úplně neznámých.

Mohlo by se zdáti, že i tyto verše příp. prózy jsou v jistém smyslu návratem na půdu dětství, že jsme se tu vrátili k onomu snění více méně dobrodružného rázu, které je charakteristické pro léta předpubertální a pubertální, a že jde jen o o jakési nevelké posunutí věkové hranice, u níž se zastavil umělý infantilismus z počátku let dvacátých. Ale ironická nota, která se v českém poetismu let dvacátých místy projevuje a jejímž odrazem je silný kult Chaplinův a záliba ve verších Heinricha Heineho, v té době se projevující, ukazují, že přece jen tu šlo o víc než jen o pouhé prodloužení dětství, posunutí poesie « domova » o několik stupňů blíže k přítomnosti. Ve skutečnosti mělo toto snové zahledění do dalek znamenat právě tak *únik ze zajetí domova*, který neodpovídal « obrazu našeho srdce » jako Wolkrovo vykročení ve směru k socialismu a komunismu. Jestliže Wolker se pohyboval po linii obsahové, poetisté sledují linii formální. Ale i oni chtějí změnit svět, ve kterém žijí, udělají jej obyvatelnějším pro sebe ve smyslu duchovém, přizpůsobit jej sobě, aby jim byl více skutečným domovem, odpovídal více jejich představám a činil je šťastnějšími než to, co je obklopuje. I tato mládež je ještě ve své převážné většině komunistická a chce vidět ve své oslavě dobrodružnosti, v nadšení pro objevitele a dobyvatele nových světů, v zanícení pro kulturní hodnoty « necivilisovaných » národů a v jiných momentech, jež pronikají jejími verši a její prózou, pobídky na cestě do nové socialistické, příp. komunistické budoucnosti. I ona je krajně nespokojena s maloměstským prostředím, ve kterém roste, a daleko více než předchozí údobí je ochotna - formálními provokacemi, jako jsou neinterpunktované verše, křiklavé grafické úpravy, naprosto nezvyklé asociace představové a j. - « épater le bourgeois ».

Ale ani poetismem, jehož delší vývoj, uspívající na jedné straně k surrealismu, na druhé straně k neoklasicismu, bohužel, už nemůžeme dále sledovati, nebylo úsilí české avantgardy let dvacátých o překonání jejího vývojového východiska - « domova », v němž utvřela svými prvními verši a prózami - ještě plně vyčer-

páno. Asi v polou třetího desetiletí toho věku se začíná v literárním a vůbec duchovém životě českém formovati jako třetí proud, nastupující v dědictví první vlny literárního pokolení, skupina literátů *katolického zaměření*, jejímiž představiteli jsou Jan Zahradníček, Jan Čep, František Lazecký, Václav Renč, Bedřich Fučík a jiní. Pro tuto skupinu představy Krista, P. Marie, svatých, andělů a biblických postav, které v poesii « domova » z počátku let dvacátých byly, jak jsme pověděli, jen formálními znaky a symboly, připomínajícími jí ztracený ráj jejího dětství, nabývají daleko vážnějších obrysů, prohlubují se ve smyslu obsahovém jako skutečné znaky jistého náboženského života. Tato skupinka, jejíž příslušníci - s výjimkou V. Renče - se rekrutují vesměs z českého resp. moravského venkova, se rozhodně nechce vzdát kořenů, kterými tkví v domácí půdě. Daleko pevněji než předchozí vlny generace navazuje na literární zjevy minulého pokolení, jmenovitě na Otakara Březinu, Jakuba Demla a Josefa Floriana. A nejen literárně, i celým svým životem se snaží o tužší sepětí s půdou domova, jež se jí jeví jako souhrn jistých řádů životních, především jistých norem náboženských, odkazovaných minulostí. V tom smyslu se rozvíjí postupem času vždy zřetelněji k neskrývanému konservativismu na cestě, kterou, bohužel, již také nemůžeme dále podrobněji sledovati.

Ale bylo by omylem klásti tento duchový proud od počátku do nějakého výrazného protikladu proti převážně komunisticky orientovanému křídlu české avantgardy let dvacátých. Pro vzájemný poměr mezi oběma těmito skupinami je příznačné přátelství, které spojovalo v letech dvacátých největšího představitele poesie, vyrůstající z genealogie poetistické, Františka Halase s básnický nejvýznamnějším představitelem dědictví Březinova Janem Zahradníčkem. Zahradníček na ně vzpomínal ještě po desítiletích s nesmírnou srdečností, ukazující, že doba jeho společného bytí s Halasem mu utkvěla v mysli právě tak jako mně doba mého společného bytí s Jiřím Wolkerem. A že tu nešlo snad o zjev náhodný, daný osobními sklony a sympatiemi těchto básníků, svědčí obdobné přátelství, které připoutalo k sobě jiného komunistického básníka, navazujícího na poetistický rodokmen, Viléma Závadu s Bedřichem Fučíkem. Opravdu obě skupiny - aspoň z v začátcích, v době, o níž mluvíme,

spojoval velmi hluboce společný odpor k českému maloměšťákoví. Rozdíl byl jen v tom, že, zatím co komunisté jej potírali jako překážku dalšího sociálního vývoje, pro jeho kapitalistický egoismus - katolíci jej kritisovali pro jeho mělkost duchovní, jeho vnitřní neopravdovost, jeho liberalistickou laxnost a proměnlivost zásadovou. Pokud však tento maloměšťák ovládal vnitřně život t. zv. první republiky, určoval charakter českého « domova », byly oba proudy - katolíci i komunisté - samou zákonitostí svého vývoje úzkými spojenci, neboť oběma jim šlo o to, aby jejich domov byl tohoto zatížení prost, aby byl jiný, aby byl podle « obrazu srdce » poválečného básnického pokolení. Toto spojení bylo dokonce tak těsné, že dovolovalo, aby někteří autoři /Karel Schulz, já a j./ oscillovali mezi oběma proudy, aby komunista Vítěslav Nezval vydával svoje verše v katolickém nakladatelství Ladislava Kuncíře a katolický neofyta Alfred Fuchs svěřil svoje překlady z Heina oficiálnímu Komunistickému nakladatelství.

Zápas o « domov » byl opravdu nejcharakterističtějším rysem literární aktivity české generace po první světové válce. Třeba však říci, že to nebyl jen problém Čechů, usazených v Čechách a na Moravě, případně Slováků. V podstatě s touhou otázkou se setkáváme i u nejvýznačnějšího představitele německého expresionismu, vyrůstajícího ze stejných krajových kořenů jako my - u dnes vysoce oceňovaného Franze Kafky, případně u jeho soupeřů Franze Werfela, Maxe Broda a jiných. Otázka « odcizení », která je ústředním problémem tvorby Kafkovy, není než jakousi transposicí otázky « domova » u české avantgardy let dvacátých, jak jsme ji právě byli nastínili. U Kafky je pouze zesílena dalšími momenty, jejichž sledování vybočuje již z rámce naší úvahy. Při tom musím zdůraznit, že Kafku v době jeho života a v prvních letech po jeho smrti jsme my, česká avantgarda let dvacátých, skoro neznali. Přeložil jsem sice sám kus jeho povídky « Die Wandlung », která vyšla ve dvou svazcích v známé knihovně německých expresionistů « Der jüngste Tag », ale tento překlad zapadl tak dokonale v zapomenutí i u mne, že jsem jej v posledních letech ani nalézt nemohl. Jedinou výraznější stopu Kafkovy tvorby nalezneme v této době na straně katolického Josefa Floriana, o kterém jsem se zmínil prve a který přinesl větší ukázkou Kafkovy tvorby ve svých « Arších ». Spojovalo

nás však společné životní prostředí, které sice mladí Češi zažívali poněkud jinak a v jiných polohách než potomek pražské židovské rodiny, ale které přece jen v podstatě doléhalo stejnými zákony jak na mladého německo-židovského básníka, tak na lyriky a prozaiky české. Z něho plně organicky rostlo - jak jsem ukázal v úvodu - naše úporné hledání « domova », paradoxně se spojující s naší touhou po novém, jiném světě - ať už ve smyslu sociální reality nebo ve smyslu snovém - a z něho rostl i Kafkův pocit « odcizení », odpovídající na tytéž nárazy a podněty duchové a tryskající ze stejné nebo aspoň velmi podobné vnější a především vnitřní situace.

Zdeněk Kalista



## LO STRUMENTALE PREDICATIVO NELLE LINGUE SLAVE

### II

La storia che abbiamo tracciata può dare l'impressione di un circolo chiuso in cui, dopo un lungo alternare tra due tesi opposte, si ritorni alle posizioni di partenza. Questa impressione è però obiettivamente ingiustificata. In effetti nel loro costante riproporsi ciascuna delle tesi ha, dal punto di vista del metodo, acquisito un progressivo rigore per cui, abbandonando quanto di occasionale e di azzardoso era all'inizio nell'ambito e nella natura dei raffronti, ha organizzato con maggiore coerenza le proprie istanze. Gli stessi dati rilevanti dalle lingue slave hanno subito una notevole chiarificazione perché gradualmente si è posta in luce la differenza tra una convenzione intrattenuta dalle scuole e l'effettivo uso linguistico, che da principio eran confusi, ed è anche apparsa la carenza delle ricostruzioni sommarie, le quali non rendono conto di tutti i fatti ma solo delle tendenze dominanti. Sicché anche nella sostanza il problema è cambiato, e prima di procedere oltre è opportuno riepilogarne i termini oggettivi.

I tratti caratteristici del quadro possono essere schematizzati nella maniera seguente.

Lo strumentale predicativo si presenta in due strati, uno storico e uno protostorico.

Nel periodo storico, per quanto attestato anche nei documenti anteriori, prende sviluppo specialmente a partire dal XVI secolo in tutto l'ambito slavo, ma la sua diffusione in ciascuna lingua è proporzionale alla vitalità che in essa vi dimostra l'uso dello strumentale senza preposizione.

Nelle lingue in cui lo strumentale senza preposizione non accenna a nessuna regressività, lo strumentale predicativo arriva a concorrere con il nominativo corrispondente in una proporzione che va dal 90% (polacco) al 60-40% (russo, ucraino, russo bianco, slovacco, ceco).

In serbocroato, dove la regressività dello strumentale senza preposizione (come in generale anche quella degli altri casi senza preposizione) è maggiore, la proporzione si mantiene sotto il 40%.

In sorabo e in sloveno, nei quali l'uso dello strumentale senza preposizione è scomparso, anche lo strumentale predicativo non figura. In suo luogo esiste però una forma sintagmatica predicativa concorrente con il nominativo costituita dallo strumentale con *z* o dall'accusativo con *za*: sorabo *to jo z gřechom, byś sam knězom, je-li z wolu twojeju* (Khěrluše, 3. 2), *je za kapłana*; sloveno (prekmurščina) *z gospodaróm, z kńezom, z kralóm, z wudowu, z hospozu być*. Cioè quelle stesse strutture sintagmatiche che, marginalmente, si ritrovano in eguale funzione a concorrere con il nominativo anche in lingue in cui l'allotropo predicativo è di solito lo strumentale semplice: russo bianco, ucraino, ceco, polacco, serbocroato.

Per il bulgaro, in cui l'uso dei casi senza preposizione in generale ha ceduto all'uso di forme casuali determinate da preposizioni, non è possibile trarre conclusioni dirette. Ma il *Suprasliensis*, che rappresenta una redazione bulgara dello slavo ecclesiastico, ci attesta che anche il bulgaro non era rimasto estraneo a questo sviluppo: 421,11 не бжди иудож тоу никтоже, 237,18 дѣвицеѣ пакы быти, 237,16 и сиротоѣ дѣтиштѣ не бждетѣ, etc.

Solo lo slavo ecclesiastico di redazione macedone e più antica non mostra duplicità di struttura predicativa, benché certi giri di frase lascino presentirla: *Zogr. Marc. 9.43. дѣбрѣ ти ѣсть маломоштиѣ въ животѣ вѣнити*, etc.

Disposti in forma sinottica questi dati sono raffigurabili secondo la seguente tabella:

lingua	determinazione grammaticale del predicativo		
russo	<i>strum.</i>	<i>nom.</i>	
ucraino	<i>strum.</i>	<i>nom.</i>	( <i>za+acc., v+loc.</i> )
russo bianco	<i>strum.</i>	<i>nom.</i>	( <i>za+acc., v+acc., s+gen.</i> )
sorabo	<i>nom.</i>	<i>z+strum.</i>	( <i>za+acc.</i> )
polacco	<i>strum.</i>	<i>nom.</i>	( <i>za+acc.</i> )
ceco	<i>strum.</i>	<i>nom.</i>	( <i>za+acc.</i> )
slovacco	<i>strum.</i>	<i>nom.</i>	
sloveno	<i>nom.</i>	<i>z+strum.</i>	
serbocroato	<i>nom.</i>	<i>strum.</i>	( <i>za+acc.</i> )
macedone	<i>nom.</i>		
bulgaro	<i>nom.</i>		
sl. eccl.	{ di red. bulg. <i>nom.</i>	<i>strum.</i>	
	{ di red. maced. <i>nom.</i>		

Essa mette in rilievo due aree nettamente contrapposte. Una settentrionale (lingue slave occidentali e orientali), in cui il costruito con lo strumentale ha preso un notevole sviluppo; e una meridionale, dove esso mostra uno sviluppo ridotto. La differenza tra le due aree è da riportare a due ragioni, entrambe riferentesi all'area meridionale: la prima è cronologica, poiché i testi slavi ecclesiastici macedoni, nella lingua dei quali l'uso dei casi senza preposizioni è vitale, sono anteriori all'inizio della diffusione del costruito; la seconda è strutturale, poiché le altre lingue slave meridionali, che non si sono cristallizzate nella funzione di lingua ecclesiastica e dotta, hanno mostrato una tendenza a ridurre l'uso dello strumentale senza preposizione o, in generale, dei casi senza preposizione, tendenza che nel macedone e nel bulgaro moderni si è conclusa con la conversione in struttura analitica del sistema flessivo. Però anche nell'area meridionale lo strumentale predicativo appare nella misura in cui questi limiti lo permettono e in proporzione inversa



e all'antichità del documento (come nell'area settentrionale) e alla forza di evoluzione verso un sistema flessivo preposizionale.

Possiamo pertanto concludere che nel periodo storico la duplicità di struttura del sintagma predicativo può — entro i limiti indicati — considerarsi panslava e risulta documentata a partire dallo slavo ecclesiastico di redazione bulgara (1010).

Sul piano semantico nessuna differenza appare tra i due allotropi nella fase più antica poiché li troviamo concomitanti ed equivalenti negli stessi testi: *Sinod. spiska 1. Nov. Let.*, 75; жена грѣшници бѣ и баше была черницею; *Bibl. król. Zofii*, 106 b 20 *abich bil wasz bog*, *ibid.*, 88 b 11 *abich bil wam za boga (ut essem)*, *ibid.*, 294 b 29 *abich bil wodzem*, *ibid.* 180 a 33 *abich cyebye pomazal, abi bil krolem (ut ungerem te in regem)*; *Supr.*, 489. 9 дѣвоѣ бо бѣ еѣа, *ibid.*, 420. 10 не бжди никтоже зѣль; etc.

A partire dal XVIII sec. la permutabilità si mantiene in una sfera di classi lessicali che si fa progressivamente più ampia con l'estendersi dell'uso predicativo dello strumentale<sup>1</sup>. Nella sfera in cui una differenza di valore appare ammissibile, essa non si concreta in un tratto segnaletico fisso, elemento preciso della struttura sintattica, ma rimane connessa a quel più labile aspetto del segno linguistico la cui determinazione rileva dal contesto e quindi pertiene specialmente al dominio della stilistica<sup>2</sup>. In questo caso l'allotropia però non segna una opposizione ontologica tra qualità persistenti e qualità transeunti, ma diverse sfumature espressive relative alla maggiore (indicata con lo strumentale) o minore (indicata con il nominativo) accentuazione psicologica (come specialmente nel polacco) o occasionalità (come specialmente nel russo e nello slovacco). Il

<sup>1</sup> Per l'uso indifferenziato delle due forme nella fase più antica v. anche le conclusioni degli studi particolari su un autore o su un periodo segnalati nella prima parte. Per l'estensione dell'uso predicativo nel russo del XIX sec. v. anche *Очерки по исторической грамматике русского литературного языка* edit. a cura di V. V. Vinokur e N. Ju. Švedova, III, Mosca 1964, p. 20 e segg.

<sup>2</sup> Per la differenza tra elemento segnaletico e valore di segno nella lingua v. V. Kožinov, *Возможна ли структурная поэтика?* in « Вопросы литературы » n. 6 del 1965, p. 88 e segg.

fondo comune di queste coloriture è dato da una certa circostanzialità, segnata con lo strumentale, e dall'assenza del rilievo di circostanza, segnata col nominativo.

Per quanto riguarda il periodo protostorico, il predominio del nominativo predicativo nella fase più antica dell'epoca storica indica che questa forma del sintagma predicativo era vigente anche nell'età precedente. D'altra parte i costrutti stereotipi quali *asŭ sumŭ soboju* e le forme avverbiali del tipo russo *горю*, sorabo *radu*, bosy (strum. pl. indeclinabili), gli uni e le altre di diffusione panslava, suggeriscono per l'età protostorica pure l'esistenza di uno strumentale predicativo. Le categorie lessicali dei relitti che lo rappresentano, le strutture frastiche in cui sono fissati e la funzione che essi esercitano nella frase come predicati, attributi o avverbi convergono a definire il valore in epoca protostorica di questo strumentale quale segno di un predicato determinato in contrapposizione a quello del nominativo predicativo, segno della indeterminazione. Tali valori non mancano di analogia con quelli peculiari in età storica agli allotropi corrispondenti, perché il rilievo della determinazione risponde bene a quello della circostanzialità.

Tutti i dati concordano dunque nel mettere in risalto una duplicità di struttura del sintagma predicativo, costituitasi due volte nel corso della evoluzione linguistica, una prima volta in età protostorica a marcare l'opposizione di determinato / indeterminato e una seconda volta in età storica a marcare quella di circostanzialità / non circostanzialità.

\*

\*

\*

Tale processo dello slavo trova analogie nel dominio indoeuropeo e fuori di esso? Più specificamente: la restituzione di una duplice struttura predicativa, non che della sua funzione e dei suoi valori, ottiene conferma dalla comparazione indoeuropeistica e l'evoluzione avvenuta in età storica ha riscontro in evoluzioni parallele indoeuropee e no?

Sono questi i termini in cui si può riprendere, propria-

mente, la questione da cui siamo partiti e che, impostata sotto il profilo dello strumentale, non è, come abbiamo visto, pervenuta a conclusione.

Il problema del predicativo indoeuropeo è stato trattato con molto acume da O. Lagercrantz, *Indogermanisches Prädikativ*, 1933<sup>1</sup>. O. Lagercrantz prende in esame differenti fatti di difficile interpretazione dal punto di vista della grammatica tradizionale: l'uso invariabile degli infinitivi predicativi in -τεον, -tūrum (< \*teusom); la duplicità di forma dell'astratto che funge da plurale neutro: -ā soggetto (oggetto) νευρά, φυλή, πολία, δέλα, -ə predicato jánānsi γένεα, sánti έντα όντα; l'opposizione di accento in rapporto alla funzione di soggetto (accento avanzato) e a quella di predicato (accento retratto) αμρία άμβροτος, σιγή σίγα, μωρός μώρος, šaltà šált; il valore di sostantivo astratto del neutro degli aggettivi come jivám, mrtám, ίππικόν, uiaticum; l'infinito predicativo; la struttura strumentale di \*esmi (da un nominativo \*esom), \*égō, predicativo \*egō (da un nominativo \*eg oppure \*egh); finalmente lo strumentale predicativo.

Sulla base di essi mette in rilievo una peculiarità di struttura sintagmatica predicativa in cui il nome in funzione di predicato appare in forma diversa (con accento diverso) da quella che assume quando è in funzione di soggetto oppure sembra assoluto dalle regole dell'accordo grammaticale. I fatti rilevati da O. Lagercrantz non escludono tuttavia la concomitante esistenza di una struttura predicativa formalmente identica al soggetto, ché anzi il loro ambito circoscritto la presuppone; ma escludono che questa forma di predicato potesse esser l'unica. Essi quindi confermano per l'epoca più antica e per tutto l'ambito indoeuropeo una duplicità di costruzione del predicativo come lasciavano intendere anche i dati dello slavo protostorico. La funzione semantica di queste forme indo-europee è deducibile soprattutto dal valore delle forme in -τεον, -turum e da quello degli astratti verbali il cui strumentale si ritrova in funzione verbale, come in lettone orientale per gli astratti in -uma-<sup>2</sup>. Il significato comune è quello di diveni-

<sup>1</sup> In «Uppsala Universitets Årsskrift», 1933, III, Program N. 3.

<sup>2</sup> Cfr. K. Mühlénbach, *Das Suffix -uma- im Lettischen*, in «Indogermanische Forschungen», XVII (1904-1905), p. 402 e segg.

re, trasformazione, necessità, implicante una più intensa determinazione predicativa. Tale significato è confermato dall'uso dello strumentale con valore enfatico di identificazione e da quello analogo degli avverbi a determinazione strumentale: ved. tanvā, sanscr. ātmanā, serb. cr. da sam tobom; gr. χρύσω χρυσοτέρα, lat. candidior niue<sup>1</sup>; lett. baltum balts; etc. La concordanza con il protoslavo è dunque assoluta.

La distinzione di determinato e indeterminato nel predicato nominale che i fatti slavi e gli altri messi in rilievo da O. Lagercrantz presuppongono per l'indoeuropeo in età protostorica non si presenta, del resto, come un tratto isolato, ma trova corrispondenze nel sistema verbale, se è vero che la differenziazione aspettativa del verbo slavo insorta nel periodo slavo comune riposa su una precedente opposizione di determinazione, e nella struttura formale del sintagma soggettivo e del sintagma oggettivo.

Come H. Jacobi, *Compositum und Nebensatz*, 1897<sup>2</sup>, ha affermato ed è stato poi ripetuto nella discussione sui composti bahuvrihi, in particolare da Y. M. Biese, *Der spätleinische Akkusativus absolutus und Verwandtes*, 1928, e *Some Notes on the Origin of the Indo-European Nominative Singular*, 1950<sup>3</sup>, il nominativo sigmatico (cioè con l'aggiunta della particella deitica \*so) rappresenta un soggetto determinato di fronte al nominativo asigmatico che indica un soggetto indeterminato. Analoga funzione avrebbe avuto l'accusativo in -m rispetto allo accusativo senza desinenza<sup>4</sup>. L'opposizione sembra dunque aver investito tutto il sistema linguistico indoeuropeo più antico e averne costituito un elemento caratterizzatore.

Questa ipotesi, che è la sola ad offrire una spiegazione unitaria ad un insieme di fatti altrimenti mal comprensibili, avvicina in maniera maggiore la struttura più antica dell'indoeuropeo a quella delle lingue finnougliche e di altre lingue centroasiatiche<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Per il valore originario intensivo, non comparativo (così intensamente... come...) cfr. E. Löfstedt, *Syntactica*, I, 2. ediz. Lund 1942, p. 153 e segg. e bibliografia relativa.

<sup>2</sup> Bonn. p. 108 e segg.

<sup>3</sup> Entrambi in «Annales Academiae scientiarum Fennicae», B, rispettivamente XXII, N. 2 e LXIII, N. 5.

<sup>4</sup> Cfr. H. Jacobi, op. cit., p. 114.

<sup>5</sup> Il rilievo è già in H. Jacobi, op. cit., p. 114.



le quali, com'è noto, presentano specialmente nell'oggetto, ma anche nel predicato nominale e nel soggetto, una distinzione di determinato e indeterminato.

Se l'ipotesi è esatta c'è da attendersi che la rigenerazione che mostra lo slavo si presenti anche in altri gruppi indoeuropei non che in quelle altre lingue che hanno sviluppato in modo analogo la primitiva opposizione determinativa. Infatti la riviviscenza di una forma o di una funzione quiescente (che K. Brugmann chiama « Kreislauf » e Y. M. Biese « cyclic development ») è sempre possibile in una lingua e si è realizzata spesso nel corso storico. La causa, naturalmente, non è da vedere in quelle oscure tendenze, dette « glottogoniche », raffigurate come un destino immanente chiamato a presiedere allo sviluppo linguistico, che rappresentano uno dei tanti residui romantici della linguistica psicologica, ma nell'implicazione stessa che le locuzioni fisse e le cristallizzazioni lessicali costituiscono e che può svilupparsi per una ripresa analogica o per altre cause volta a volta diverse.

E in effetti in indoeuropeo, a parte il celtico che riproduce a suo modo e con altri mezzi una duplicità di struttura sintagmatica del predicativo, il processo osservato nello slavo si riforma anche nell'ario e nel baltico. Anche in armeno sembrerebbe che i rari esempi di strumentale predicativo possano considerarsi come l'inizio di un nuovo sviluppo di questo tipo sintagmatico piuttosto che la continuazione diretta della situazione protostorica, poiché sul piano sintattico una continuazione del genere è mal spiegabile quando resti limitata a casi sporadici. La sintassi infatti, a differenza della morfologia e del lessico, non presenta, tranne il caso di formule fisse, cristallizzazioni che non siano di natura modulare e quindi ripetibili nelle applicazioni concrete dell'uso della lingua. Pure il valore semantico coincide con quello del secondo sviluppo.

Nel dominio ario lo strumentale predicativo appare in vedico più di frequente che in armeno e anche più spesso di quanto non rilevino gli studi grammaticali che lo disseminano con nomi diversi anche sotto altre differenti rubriche: sociativo, qualitativo, di apparizione, etc.<sup>1</sup> Si tratta anche qui dell'inizio

<sup>1</sup> V. per esempio la dispersione che gli esempi trovano, fuori della rubrica del predicativo, in E. Wenzel, op. cit.

di un'innovazione perché in persiano antico il costrutto non si ritrova e in avestico si notano solo formule del tipo *ka'nīno kərpa* 'in forma di ragazza', *gaya jvāva* 'viver di vita', non che l'uso dello strumentale come caso del soggetto, dell'oggetto o vocativo<sup>1</sup> frequente con le parole *mazdā-* (con questa, in valore aggettivale, anche come caso del predicato), *aša-*, *vohu-*, *manah-*, *xšaθra-*, *ārmaiti-*, designanti qualità astratte (saggezza, giustizia, buon proponimento, potere, devozione) intese come aspetti di Ahura o come virtù umane<sup>2</sup>. L'innovazione si sviluppa solo più tardi nel sanscrito scientifico dove si diffonde l'uso dello strumentale dei nomi astratti in funzione di predicato dei verbi generici, come ha mostrato H. Jacobi, *Über den nominalen Stil des wissenschaftlichen Sanskrits*<sup>3</sup>.

In baltico - a parte l'antico prussiano che ha perduto lo strumentale e che mostra anche la tendenza ad impiegare l'accusativo come caso generale specie quando la determinazione grammaticale è già segnata nel sintagma dalla desinenza di un pronome, articolo (tema pronominale *sta-*), aggettivo o altro nome che preceda - il lettone, in particolare nella lingua popolare e nei proverbi, e soprattutto il lituano concordano con l'uso slavo. La rispondenza lituana è anzi così ampia che anche in questo caso si è voluto vedere, principalmente da I. Endzelin<sup>4</sup>, un'altra testimonianza di una primitiva unità baltoslava. L'ipotesi però non è sostenibile perché, se per un certo periodo la corrispondenza tra baltico e slavo in questo uso è perfetta, lo sviluppo del fenomeno ha un andamento diverso nei due gruppi linguistici, essendo

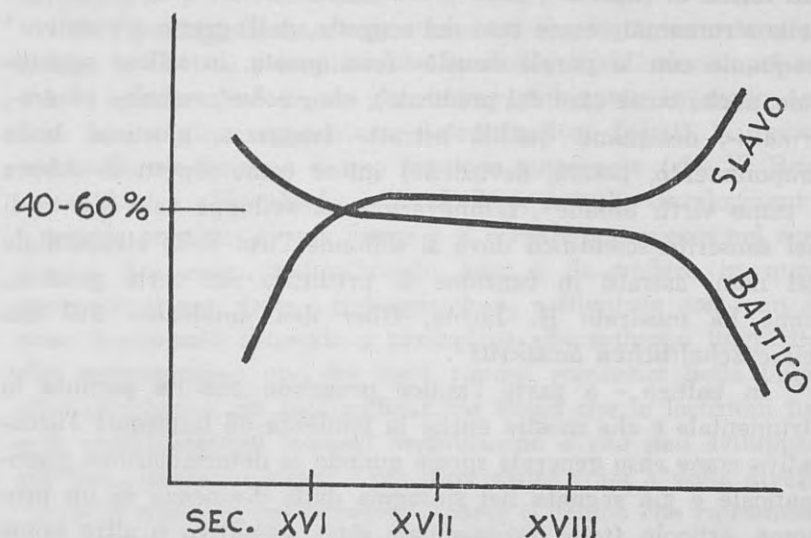
<sup>1</sup> L'uso vocativo è anch'esso in rapporto col valore intensivo e di determinazione e si ritrova anche altrove, cfr. lit., *Etn*, II, 12: *āk pūcīt, taviem smukiem bėrniūiem!* 'oh civetta, che bella prole!'

<sup>2</sup> Cfr. E. Schwyzer, *Die sog. missbräuchlichen Instrumental im Avesta*, in « Indogermanische Forschungen », XLII (1929), p. 218 e segg.; M. Wilkins Smith, *Studies in the Syntax of the Gathas of Zarathushtra together with Text, Translation, and Notes* (= « Language Dissertations » N. 4) Philadelphia 1929. Anche questo strumentale mi sembra da accostare agli usi qui considerati e non sono d'accordo con l'interpretazione comitativa di Chr. Bartholomae, *Studien zur indogermanische Sprachgeschichte*, II, Halle 1891, p. 124 nota 2 e p. 125.

<sup>3</sup> loco cit.

<sup>4</sup> I. Endzelin, op. cit., loco cit.

in età storica decrescente in baltico<sup>1</sup> e crescente in slavo, come mostra il grafico<sup>2</sup>:



Sicché si deve concludere anche qui per un parallelismo, simile a quello con l'ario ma solamente più esteso.

Fuori dell'indoeuropeo un predicato circostanziale si ritrova là dove non manca la tendenza a un'opposizione determinativa.

In finnougriaco l'ugriaco presenta solo moduli del tipo ungherese *miniszternek jó* 'fa il ministro', di attestazione antica: *Framm. di Königsberg* (XIV sec.) *tudyuc latiuc evt scuz leannac* (= *tudjuk látjuk öt szüz leánynak*) 'la sappiamo e vediamo vergine ragazza'. Il finnico baltico ha per il sintagma predicativo un sistema più complesso in cui la forma con il nominativo segna il determinato, quella con il partitivo l'indeterminato e quella con il traslativo (in estone) oppure l'essivo (in finlandese) indica il circostanziale e corrisponde allo strumentale predicativo

<sup>1</sup> Per il lituano cfr. A. Bezzemberger, *Beiträge zur Geschichte der litauischen Sprache*, Göttingen 1877, p. 240 e seg.

<sup>2</sup> Per chiarezza schematica la linea dello slavo indica l'andamento dominante (area settentrionale), con esclusione dei casi dovuti alla regressione dell'uso dello strumentale senza preposizione di cui a p. [3] non rilevanti ai fini del confronto con l'andamento in baltico.

indoeuropeo: finl. *huoneet ovat kylmät* 'le (= queste) stanze sono fredde', *huoneet ovat kylmiä* 'le (= in genere) stanze sono fredde', *huoneet ovat kylminä* 'le (= queste) stanze sono (ora) fredde, (*huoneissa on kylmä* 'nelle stanze [non altrove] fa freddo' risponde a un'altra struttura frastica). Anche in finnico l'opposizione semantica mostra la stessa labilità di quella delle formule predicative indoeuropee, come per l'estone riconosce espressamente la più recente sintassi pubblicata, sotto la redazione di K. Mihkla, dall'Istituto di lingua e letteratura dell'Accademia estone delle scienze: «Nõnda võime lause asemel *Jaak Eem oli peainsener* (Kangver VS V 1958 170) öelda ka *Jaak Eem oli peainseneriks*, ilma et lause mõttesisu eriliselt muutuks»<sup>1</sup>.

L'analogia non deve però spingere a illazioni illusorie. Un rapporto storico diretto tra l'uso indoeuropeo e quello finnougriaco, come ha postulato A. Meillet<sup>2</sup>, è infatti da escludere, perché, a parte la diversità dei mezzi grammaticali rilevante dal sistema linguistico, ciascuno dei moduli raffrontati si inserisce in una struttura del sintagma predicativo nel suo complesso differente, è inseparabile da essa e trova pieno chiarimento nonché più diretto confronto nell'ambito della propria famiglia linguistica.

Lo strumentale predicativo slavo rimane dunque un'innovazione autonoma che, se ha analogia con i fatti finnougriaci ricordati, ha però le sue radici e i suoi diretti paralleli nell'ambito indoeuropeo. La sua genesi deve considerarsi spontanea, cioè ricercarsi, al di fuori di ogni influenza esterna, nella tendenza tipica dello slavo a conservare e sviluppare mezzi espressivi antichi volgendoli tuttavia a funzioni nuove. Tendenza che abbiamo avuto più volte occasione di constatare e ultimamente in *La categoria del genere nelle lingue slave*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Tallinn 1964, p. 95. I grammatici finlandesi restano invece alla distinzione semantica tradizionale che abbiamo già conosciuta per lo slavo, cfr. per esempio Aa. Penttilä, *Suomen kielioppi*, Porvoo - Helsinki 1957, p. 350.

<sup>2</sup> A. Meillet, op. cit., loco cit.

<sup>3</sup> in «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli», Sez. slava, IV, 1 (1961), p. 23 e segg.



UNA VITA TRA NOSTALGIE ED IMPEGNI:  
NIKOLAJ PLATONVIČ OGARĚV

« Il sole tramontava, le cupole scintillavano, la città si stendeva nella sua sconfinata vastità sotto al poggio, un fresco venticello ci alitava attorno; noi ci appoggiavamo in piedi l'uno all'altro, ma d'improvviso, abbracciandoci, giurammo al cospetto di Mosca di sacrificare la nostra vita al cammino che avevamo prescelto. Questa scena può sembrare assai affettata, teatrale, ma dopo ventisei anni, ricordandola, sono commosso fino alle lacrime ».

È la breve ma famosissima descrizione fatta da Herzen in *Byloe i dumy* del giuramento compiuto da lui e da Ogarëv, ancora ragazzi: di seguire la via segnata dai decabristi per la libertà della Russia. Pochi anni prima, in Italia, a Genova, un altro giovinetto appena più anziano, aveva fatto un giuramento quasi analogo: il sedicenne Mazzini, scorgendo tra gli esuli un tale che chiedeva un obolo, sentì destarsi nel suo animo la voce del dovere, la volontà di combattere per una libera patria. Nell'indubbio colorito romantico, nella spontaneità dei gesti, i due episodi si somigliano. Anche i giovani ufficiali che avevan preparato la rivolta « decabrista » ci sembrano fratelli spirituali di Santorre di Santarosa e dei carbonari. Le loro mogli, rese famose dal Nekrasov nel suo poema *Russkie ženščiny* (Donne russe), impavide, abbandonaron gli agi dei loro palazzi per affrontare i geli della Siberia, le severe disposizioni dei governatori e dei gendarmi. C'è insomma tra le piccole élites russe dei primi decenni dell'Ottocento e le più vaste élites dell'Europa occidentale una sorprendente e commovente analogia di ideali, di stile, di gusti.

Due parole di rapida premessa. Nikolaj Platonovič Ogarëv, la cui figura è talvolta messa in ombra dal suo più noto compagno ed amico Alessandro Herzen, era nato nel 1813 ed aveva trascorso

un'infanzia tranquilla in un ambiente di tipico *ancien régime* che poteva forse vagamente ricordare il pigro mondo di Oblomov. Schiller, Byron, Puškin, Lermontov, Saint-Simon, Fourier, destarono in lui i primi fremiti e dubbi, i primi sogni di un mondo migliore: ma l'esempio ancora vicino e caldo dei decabristi e l'amicizia viva con Herzen furono i « modelli » che segnarono il suo sviluppo intellettuale e morale. Il ventenne conobbe già la prigione e poi un esilio che, pur essendo blando, lo aveva separato dagli amici. Nel Caucaso ebbe occasione di conoscere alcuni esiliati decabristi, di avvicinarsi cioè materialmente all'ideale dei suoi sogni. Il matrimonio con una donna diversa dai suoi gusti e dalle sue aspirazioni si rivelò presto infelice. Dopo il divorzio e dopo un soggiorno all'estero, egli tornò in Russia, dove volle emancipare i suoi contadini. Morta sua moglie, egli sposò Natalia Tučkova, donna assai meglio predisposta a intenderlo: con lei si recò all'estero, dove divenne attivo collaboratore di Herzen. I suoi ultimi anni furono piuttosto tristi: non pochi sogni e ideali erano tramontati; la salute malferma, la scarsità di mezzi, la solitudine lo tormentavano. Una anziana signora inglese si prese cura di lui negli ultimi anni della sua amara vita. Morì nel 1877 a Greenwich.

\*  
\*     \*

Questi brevissimi cenni biografici permettono forse di inquadrare meglio la sua complessa personalità di lottatore e di poeta, il carattere della sua attività in Russia e all'estero, infine il clima così differenziato dei regni di Nicola I e di Alessandro II.

La valutazione di Custine su Nicola I, pur dopo tanti anni, continua ad esser quella più correntemente accettata: un personaggio autoritario, inesorabile come uno spietato destino. Ma gli atteggiamenti duri di questo autocrate erano scaturiti in parte da remoti complessi di paura, da intense crisi nervose che si erano risolte in fissazioni di odio o di disprezzo: il « re borghese » in Francia, i decabristi, i polacchi... Questo « ispettore generale » del suo immenso impero provò sempre una mistica estasi dinanzi alle parate militari, durante le quali, come spesso è stato rilevato, sentiva quasi tangibile la presenza di quel Dio in cui credeva e

che concepiva come il primo anello di una « catena di comandi ». *Ortodossia, autocrazia, nazionalità* erano le parole d'ordine ufficiali: ma la « nazionalità » s'identificava con la devozione alla Chiesa ed all'imperatore. Soltanto così si spiega che, contro gli stessi interessi nazionali russi, lo zar stroncasse, a puro vantaggio degli Asburgo, la rivoluzione nazionale e liberale ungherese. Le sue formule di governo erano, in fondo, sbrigative e semplici, anche se non erano talvolta prive di aspetti teatrali o di cinica ironia. Basta pensare alla grazia concessa a Dostoevskij sotto al patibolo, all'acuto pensatore Čadaev dichiarato ufficialmente pazzo per i suoi giudizi negativi sulla storia russa. Tuttavia, con tutto il suo potente apparato poliziesco, l'*ancien régime* si limitava a divieti e non aveva un *credo* da imporre. Le sue proibizioni erano spesso assurde e ridicole. Esse non riuscirono, comunque, ad impedire che le giovani élites russe assorbissero molte idee « pericolose » provenienti dall'Occidente, in quegli strani « anni trenta e quaranta » di immobilità, attesa e preparazione, in cui si « bisbigliava » e sorgevano curiosi cenacoli « filosofici ».

Tutto diverso si fece il clima sotto Alessandro II. La Russia subì una metamorfosi. Basta ricordare l'intensa (anche se non lunga) commozione generale per l'abolizione della servitù della gleba. Ebbero origine più o meno libere amministrazioni locali, fu riformato l'esercito con relativa abolizione di punizioni brutali, ebbero incremento università, scuole, biblioteche popolari, i giurati furono introdotti nei tribunali, la stampa, con certi accorgimenti, poteva dir parecchio, anche se non proprio tutto. Sono cose note. È piuttosto il caso di spiegarci il fallimento di quelle grandi riforme. La soppressione della servitù della gleba aveva, come quasi sempre avviene con riforme affrettate e fatte a metà, scontentato proprietari e contadini, aveva visto sorgere nuovi ricchi e accaparratori. A sua volta, la Polonia non si accontentava di un « addolcito » dominio straniero, ma aspirava alla piena indipendenza nazionale. La rivoluzione polacca del '63 costrinse la Russia ad una vera guerra: non irrilevanti strati d'opinione pubblica ravvisavano la colpa di ciò nei cedimenti del governo. Intellettuali e studenti che non conoscevano sotto il regime zarista libere discussioni ed i freni ispirati dall'esperienza, erano inclini ad ottenere « molto di più » e « molto più presto ».



In concomitanza con le riforme che avrebbero dovuto placare gli animi, si sviluppò invece un clima in cui erano frequenti gli attentati e gl'incendi: infine, lo stesso zar ne fu la vittima. Non fu data una costituzione, nella quale il regime ravvisava un salto nel buio. Dominavano la « via di mezzo », l'incertezza, le speranze talvolta deluse, le « voci » i cedimenti seguiti da repressioni; le distanze sociali erano molto grandi e talvolta rese più impopolari dalla presenza di nuovi ricchi; l'autocrazia faceva ormai meno paura; chi governava doveva sommare gli svantaggi del regime autoritario e dei compromessi democratici; lo Stato vietava meno cose di prima, ma non aveva una sua fede o etica da imporre ai cittadini. C'erano insomma le condizioni ideali per una rivoluzione.

Attraverso l'*intelligencija*, è vero, si era creata una confluenza originale di strati diversi. C'era una notevole libertà nei reciproci rapporti tra questi strati, come anche nei rapporti sessuali. Basta pensare agli ambienti che si delineano attraverso i romanzi di Dostoevskij, cioè di uno scrittore che non era certo orientato favorevolmente verso progressisti e nichilisti: principi ed ubriachi, governatori e rivoluzionari, atei e credenti, mistici e viziosi, studenti, assassini e prostitute si incontrano e parlano con una indifferenza così marcata per le rispettive « posizioni sociali », che si riscontra difficilmente qualcosa di simile in paesi più liberi e « progrediti ».

L'intima fusione dei valori e dei caratteri originali russi con le idee più avanzate dell'Occidente, crearono la straordinaria peculiarità della vita russa e contribuirono forse in buona misura alla grandiosa fioritura letteraria. Eppure, nonostante la viva e interessante presenza di questi valori, non era forse difficile notare una certa assenza d'equilibrio, un indefinibile insieme di inquietanti presentimenti.

\*  
\*      \*

Il nome di Ogarëv è inseparabilmente legato a quello di Herzen. Da ragazzi abbandonaron spiritualmente la « cupa riva » di coloro che avevan approvato la repressione della rivolta decabrista. Insieme si eran commossi ai drammi di Schiller, alle poesie

del decabrista Ryleev e di Puškin, più o meno clandestinamente circolanti. Più tardi continuarono, in sostanza, la stessa lotta in terra straniera. Dai decabristi ebbero in retaggio un senso spontaneo di rispetto per la dignità umana. Intravidero nell'Occidente la civiltà ed il pensiero libero, ma, signori di nascita e socialisti per sentimento, sentirono un fastidio (forse anche estetico) per lo « spirito borghese » che, dopo gli avvenimenti del 1848-49, sembrò loro l'*état adulte* dell'Europa. Ripiegarono allora sulla « Russia del futuro », ebbero fede nella *obščina*, nei resti (russi e slavi) del collettivismo agrario, sperando quindi, in grandi linee, che la Russia avrebbe potuto giungere al socialismo saltando la « fase borghese », che lo sviluppo russo si sarebbe svolto insomma secondo leggi proprie.

Quali differenze o quali sfumature separarono tra di loro i due amici e compagni di lotte? Sarebbe difficile fissare una risposta in formule precise. Ogarëv, poeta di meste nostalgie sullo sfondo di paesaggi russi, fu sul piano politico più « estremista » di Herzen, nel quale la fede in un libero socialismo russo può apparirci talvolta come velata da istanti di pessimismo sugli sviluppi della Storia, da dubbi fugaci sul progresso e sulla vittoria finale del « Bene ». Giunto a Londra nella primavera del '56, Ogarëv sentì poi indubbiamente, più che Herzen, la parola del Bakunin. Non a torto ci sembra che la critica liberale e liberaleggiante russa del secolo scorso attribuisse ad Ogarëv la diminuita « presa sui lettori » del giornale *Kolokol*. E, d'altra parte, forse non a torto, la critica sovietica sottolinea con insistenza che, nei momenti di dubbio di Alessandro Herzen, l'amico Ogarëv lo spingeva verso posizioni radicali.

\*  
\*      \*

C'è, nel graduale sviluppo del pensiero di Ogarëv, una evoluzione da stati d'animo che chiameremmo « schilleriani », verso un pensiero democratico e riformistico, infine verso posizioni indubbiamente socialiste. Molto resta vago, con l'impronta dell'incompiuto, nei tentativi di riforme introdotte nelle sue terre e infine nelle sue ideologie politiche. Piuttosto vaghi ed incompiuti restano pure i suoi tentativi un po' prolissi e farraginosi di

formulare un sistema filosofico, nel quale, al di fuori di ogni organicità, ci sembra che coesistano elementi di evolucionismo, agnanciamenti tra fatti naturali ed eventi storici, formulazioni razionalistiche e materialistiche, residui vagamente idealistici dei « kružki » russi di un tempo. Del resto, per la valutazione della sua personalità e dell'opera da lui svolta, ha ben maggiore importanza la sua capacità umana di attrarre a sé la gente, di destare interessi spirituali, quesiti di giustizia, problemi morali.

In un suo scritto degl'incipienti « anni sessanta »<sup>1</sup>, parlando della sua infanzia, Ogarëv afferma che Schiller era per lui « tutto », la « sua filosofia », il « suo senso di civismo », la sua « vita ». Herzen gli procurò il *Contrat social*, che egli lesse di nascosto. I ragazzi leggevano spesso nella stessa stanza: fuori splendeva un astro luminoso che i giovani lettori chiamavano « la nostra stella »<sup>2</sup>. Nella *Confessione di un uomo inutile*<sup>3</sup>, richiamandosi a queste lontane esperienze spirituali, a un mondo ancor quasi infantile di segreti, di speranze e di affetti, egli cerca di fissare i tratti caratteristici di quel piccolo, intimo mondo, i legami con l'infelice e gloriosa pattuglia dei decabristi ed infine l'affacciarsi di idee del Saint-Simon e del Fourier: « Ricordo una stanzetta di circa cinque aršin, il letto, una seggiola, un tavolo con una candela di sego. Là, in tre, noi figli dei decabristi e discepoli del nuovo mondo, di Fourier e di Saint-Simon, giurammo di consacrare tutta la vita al popolo ed alla sua liberazione ».

Possiamo pienamente concordare col Venturi<sup>4</sup> che è assai arduo stabilire che cosa effettivamente quei ragazzi russi entusiasti conoscessero in profondità dell'opera e del pensiero dei due innovatori francesi. Forse, in Saint-Simon li attraeva un po' genericamente il concetto di un'età religiosa ed organica in procinto di cominciare, forse nel Fourier, più che i progetti di falansteri e di formicai umani, li attraeva un vago accento poetico di rinnovellata « età dell'oro », che alita attraverso alcune delle sue pagine. Ci sembra tuttavia opportuno ricordare quanto Ogarëv scrisse nel racconto autobiografico *Acque del Caucaso*<sup>5</sup>, in cui

<sup>1</sup> *Moja ispoved'*. Cfr. N. P. Ogarëv, *Izbrannye proizvedenija*, II, Mosca 1956, p. 392 segg.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 416.

<sup>3</sup> *Ispoved' lišnego čeloveka* (del 1858 o '59).

<sup>4</sup> F. Venturi, *Il populismo russo*, I, Torino 1952, p. 20.

<sup>5</sup> *Kavkazskie vody* (del 1860 o '61).

rievocava gli anni della prima giovinezza: sembrerebbe insomma, se la rievocazione è esatta, che fin dagli anni giovani egli sentisse in Saint-Simon un certo quale dualismo tra i « misteri dell'anima » e la *réhabilitation de la chair*.

Caratteristico per lo stato d'animo umanitario e romantico dei cenacoletti colti russi degli « anni trenta » è senza dubbio un frammento in prosa di Ogarëv intitolato *La folla*<sup>6</sup>, a lungo attribuito a Herzen. È il sogno di una società armonica, in cui il lavoro diverrebbe una gioia e nessuno avrebbe più da temere i ricchi ed i forti. Due giovani, Leonid e Vol'demar si incontrano. Essi osservano una folla di borghesucci e di mercanti. Leonid afferma: « Ecco un migliaio di persone che non sono ispirate da nessuna idea, da nessuna aspirazione in comune... Vorrei vedere un'umanità bella, vigorosa, fiera della propria dignità, protesa verso il bene, impegnata con tutte le sue capacità al vantaggio comune ». Vorrebbe insomma accender tra gli uomini la scintilla della vita fraterna, di una comune attività in cui scomparisse la cupidigia, in cui nessuno si trovasse nella necessità di strisciare di fronte ai ricchi ed ai prepotenti, in cui il « bene comune » fosse davvero l'unica meta.

\*  
\*       \*  
\*

Se Schiller, Rousseau e Byron, Saint-Simon e Fourier avevano in più o meno parallela o contrastante misura agito sul giovanile animo di Ogarëv, l'esempio vivo che egli avuto dinanzi agli occhi fu, lo ripetiamo, quello dei decabristi. Nell'estate del 1838, il giovane poeta aveva potuto recarsi nel Caucaso e la conoscenza di alcuni decabristi deportati (in particolare quella dell'Odoevskij), produsse su lui un'impressione profonda. A distanza di tempo, ricorda ancora l'episodio in *Acque del Caucaso* ed afferma che di fronte a Odoevskij si sentiva come il discepolo di fronte al maestro. In una poesia giovanile<sup>7</sup>, dedicata ai decabristi, salutava quegli uomini di salda fede che avevano sopportato tremendi geli ed il peso di duri lavori. Rievocando ancora

<sup>6</sup> *Tolpa* (del 1833 o '34).

<sup>7</sup> *Ja videl vas* (1838).



più tardi quegli'incontri nel Caucaso<sup>8</sup>, salutava quei « precursori della libertà », che avevan plasmato il suo pensiero negli anni giovanili.

Per quanto fluttuante e non preciso ci possa apparire nei suoi progetti e programmi, Ogarëv intuì assai acutamente i lineamenti fondamentali del pensiero decabrista. Nella prefazione alle *Dumy* del poeta Ryleev<sup>9</sup> ne diede una interessante esposizione. In un'epoca in cui il liberalismo misticheggiante di Alessandro I era entrato in una fase di involuzione, i decabristi avrebbero cercato di fondere ideali costituzionali, monarchici e repubblicani, d'impronta inglese e francese, con gl' « istinti socialisti » del contadino russo. Egli alludeva evidentemente agl'ideali connessi con i residui della collettività agraria. Acuta era anche una sua breve conclusione: « La Russia ha vissuto in termini di tempo raccorciati tutte le epoche della civiltà europea ».

Uomini di questa tempra sentono, a differenza dei retori e degli opportunisti, il bisogno di trasformare il pensiero in azione o, in altre parole, percepiscono la vergogna di vivere in modo contrastante con i propri ideali. Dopo la disgraziata vicenda coniugale ed alcuni suoi soggiorni all'estero, Ogarëv si stabilì nella proprietà di Staroe Akšeno. Era, come abbiamo detto, pungolato dall'esigenza etica di cancellare la contraddizione tra i suoi ideali sociali e la sua posizione di benestante proprietario terriero. Non è tuttavia inutile mettere in rilievo come negli « anni quaranta » l'ideale sociale e pratico di Ogarëv non si agganciasse ancora alle possibilità di sviluppo socialista della *obščina*: egli cercava se mai, in grandi linee, di creare un equilibrio fra interessi individuali e collettivi<sup>10</sup>.

Fu una battaglia dura, deludente, spesso amara. Contro di lui si ergevano l'avversione e l'ironia di altri proprietari e la ostilità di sua moglie. La « liberazione » non diede i risultati attesi. Si formarono nuovi ricchi, le condizioni di molti contadini peggiorarono<sup>11</sup>. Parecchi suoi sogni giovanili evaporavano

<sup>8</sup> *I esli b mne prišlos'* (del 1860 o '61).

<sup>9</sup> *Predislovie k Duman Ryleeva* (1860).

<sup>10</sup> Cfr. a questo proposito: M. O. Geršenzon, *Istorija Molodoj Rossii*, Gosizdat 1923, p. 277.

<sup>11</sup> Cfr.: *Literaturnoe nasledstvo. Gercen i Ogarëv*, Mosca 1953, p. 719 segg.

di fronte alla realtà che toccava con mano. Certi contadini diffidavano del « libero lavoro » che sostituiva le pur dure *corvées*. Qualche officina da lui creata diede dubbi risultati a causa di una scarsa capacità amministrativa o per fortuiti danni dovuti al fuoco. Questa attività « industriale » richiedeva molto denaro. In nome del suo ideale morale, ritenendo un dovere assoluto che i fatti corrispondessero alle parole, Ogarëv spese somme ingenti e si vide costretto a chiedere un grosso prestito a Herzen. La poesia *Derevnja* (Il villaggio) è un riflesso dei suoi audaci tentativi, di sforzi coraggiosi, di insuccessi. Con tristezza egli afferma, volgendosi indietro: « Speravo di sostituire le vergognose *corvées* con il libero lavoro e che i contadini avrebbero facilmente capito gli equi calcoli dei patti »<sup>12</sup>. Ogarëv aveva anche tentato uno sforzo degno di apprezzamento per organizzare scuole allo scopo di incrementare le « nozioni tecniche » e le « coscienze ». Egli si inseriva così in quelle tendenze riformatrici della parte più generosa della nobiltà, dai tempi di Alessandro I a quelli di Leone Tolstoj vecchio.

\*  
\*       \*  
\*

Ormai all'estero, definitivamente esule dalla Russia, il contributo di Ogarëv all'opera di Herzen fu, come è ben noto, davvero importante. Collaborò con i suoi scritti al *Kolokol* e raccolse quanto più poté della letteratura « clandestina » russa, specialmente di quella dei decabristi. Fu fedele amico degli esuli e combattenti polacchi e ricordò più di una volta nei suoi scritti Worcell, che tra i democratici polacchi dell'emigrazione polacca era particolarmente in vista. Nei suoi versi lo ricorda calmo, fiero e tenace, già alquanto grigio, con lo sguardo triste, con la fronte alta<sup>13</sup>. Respinse in pieno i sogni panslavi in tutte le loro sfumature<sup>14</sup>. Scrisse dei versi in onore di Karakozov, condannato a morte per un attentato contro Alessandro II: pur dichiarando assurdo (*nelepyj*) l'attentato, mostrava una indubbia sim-

<sup>12</sup> Cfr.: N. P. Ogarëv, *Izbrannye proizvedenija*, II, Mosca 1956, p. 84.

<sup>13</sup> *Noč'* (1857).

<sup>14</sup> Cfr. tra l'altro, *Vostočnyj vopros o panorame* (1869).

patia per il giovane rivoluzionario<sup>15</sup>. Alcuni suoi versi trovaron rapida e larghissima risonanza fra le correnti rivoluzionarie russe. Tra quei versi, va menzionato *Lo studente*<sup>16</sup>, in ricordo della morte di S. I. Astrakov, amico di Ogarëv: ma, per influsso del Bakunin egli finì per dedicarli al terrorista Nečaev. Con quella dedica, infatti, la poesia fu stampata a Ginevra e diffusa in Russia. Dostoevskij ne fece la nota parodia nei *Demoni*. Ma, al di là di queste manifestazioni in versi, recenti ricerche fatte in Russia hanno messo in luce i legami intercorrenti tra Ogarëv ed il raggruppamento rivoluzionario *Zemlja i volja*<sup>17</sup>.

Citazioni dai suoi testi, da lettere, da poesie varie, pongono dunque Ogarëv, in certo modo, a sinistra di Herzen. Ma ciò non cambia che ben poco al fatto che, in un senso più ampio, Ogarëv si trovi a fianco di Herzen di fronte a quella generazione che, seguendo la nota espressione di Turgenev, gran parte della Russia e dell'Occidente, chiamò a torto o a ragione « nichilista ». Era una nuova generazione di provenienza non nobiliare, in buona parte prodotto delle riforme di Alessandro II, che, attraverso formule sorte in Occidente, semplificate ma di forte e facile presa, professava una vera e propria « nuova fede » ed era potenzialmente portata a ravvisare degli eretici o degli oscurantisti in chi non accettasse il nuovo vero.

Ogarëv aveva evidentemente contribuito, forse più di Herzen, al sorgere di questa generazione. Ma poteva identificarsi con essa? Nel 1858, egli aveva sintetizzato così il senso della sua vita e delle sue battaglie: « Quando ero un calmo e tenero fanciullo, quando ero un giovane appassionatamente ribelle, negli anni maturi ed anziani, per tutta la vita, sempre di nuovo mi echeggiava un'immutabile parola: libertà »<sup>18</sup>. Egli respingeva, nell'eclettismo di cui non era certo pienamente conscio, ogni forma di « dottrinarismo », anche il dogmatismo nelle scienze. A fianco di Herzen, sostenne l'opinione di uno sviluppo « peculiare » della Russia, di un suo « tessuto originale » diverso dagli aspetti capitalistici e proletari dell'Occidente, richiamandosi so-

<sup>15</sup> *Osuzdennomu* (1866).

<sup>16</sup> *Student* (del 1867 o '68).

<sup>17</sup> Cfr. tra l'altro, la prefazione di V. Putincev, in *Izbrannye proizvedenija* ecc., p. 20.

<sup>18</sup> *Svoboda*.

prattutto ai valori della *obščina*. Prescindendo dall'assai discutibile terminologia che usa e che assegna sensi o sfumature diverse a parole che per noi hanno da tempo un senso preciso e diverso, la critica sovietica ha la sua buona parte di ragione nel ravvisare in Ogarëv un « idealista » in quanto interprete della Storia, in quanto fiducioso nella ragione e nella cultura (e non soltanto in forze economiche)<sup>19</sup>.

\*  
\*      \*

Il grande secolo della letteratura russa poteva trascurare parecchi poeti pur abbastanza notevoli, tra i quali vogliamo mettere Ogarëv. Eppure singoli critici di rilievo non mancarono di interessarsene.

Sulla sua poesia si sono venute contrapponendo, in grandi linee, due tesi nettamente opposte. I critici anteriori alla rivoluzione ed anche qualche critico piuttosto indipendente dei primi anni del nuovo regime, come il Geršenzon, osservavano e sottolineavano nei versi di Ogarëv una nota malinconica, intima, nostalgica verso l'infanzia, pessimista. La critica marxista ha ravvisato invece in lui un poeta fortemente impegnato nell'ideali della rivoluzione. A questo riguardo, è forse necessario di fare una duplice osservazione. Esistono, insomma, due periodi, almeno in grandi linee, nell'opera poetica di Ogarëv. Soltanto nel secondo di questi periodi si può parlare con una certa concretezza di un « impegno ». Non meno importante, detto questo, è di distinguere, tra i versi di Ogarëv ciò che è poesia e non poesia.

Se vogliamo dunque parlare della *poesia* di Ogarëv, non possiamo fare a meno di osservare che essa si ispira in gran parte a solitudini dell'anima ed a atmosfere di profonda malinconia. Il fascino, tuttora abbastanza vivo, della sua lirica sgorga insomma da ricordi, da tentativi di far rivivere vecchie etmosfere.

Triste è il succedersi dei giorni, simili a cieli grigi. Il cam-

<sup>19</sup> Cfr.: *Bol'saja Sovetskaja Enciklopedija*, alla voce *Ogarëv* e V. Putincev, Op. cit., p. 22 (con la bibliografia ed i richiami).



mino del poeta sembra procedere verso nebbie ed incertezze. Nella vita ci sono torbidi momenti di dubbio, pesanti come piombo. Il poeta, romanticamente, procede tra mezzo a tombe: invano si domanda che cosa sia la polve e che cosa sia lo spirito; il dubbio è eterno e non ci è dato di infrangerlo<sup>20</sup>. Come un sogno è passato il vecchio anno; anche il recente cadavere ha trovato pace tra i morti e non resta che vivere tra ricordi. Vento gelido, foglie che cadono, amarezza per dover lasciare un angolo amato, incertezza per l'avvenire. Nebbie e freddo: sono soltanto restati i corvi; gli uccellini hanno raggiunto terre calde, ma il cuore triste invano cerca caldo e luce<sup>1</sup>. Qualche volta la silenziosa e misteriosa intimità della stanzetta calda è contrapposta al vento che ulula ed all'anima oppressa da un recondito dolore. Poi, ricordi d'infanzia, di uno stagno silenzioso su cui si riflette la luna, di istanti felici scomparsi come in un sogno. In città, egli rivede la vecchia casa dove era vissuto Herzen fanciullo: ragnatele, foglie secche, pioggia; eppure là s'era svolta una calda amicizia; al poeta sembra di trovarsi in un cimitero e di evocare invano i defunti<sup>22</sup>. Alcune liriche sembrano quasi evocare vecchie fiabe: passa il guardiano notturno, nel gelo e nella neve; la sua malinconica cantilena desta nell'animo l'angoscia della solitudine. Poi, di nuovo, nebbie sul fiume e rimpianto di sogni primaverili<sup>23</sup>. « Siamo entrati nella vita con una bella speranza », cioè con un desiderio di verità e di amore, ma i sogni non si sono realizzati e pare di star in un cimitero. Poi ancora versi tutti pervasi di musicalità, in cui si sente fruscio di canne e sciabordio di acque. Infine lo assale l'amara *chandrà* russa: la gioia e la tristezza gli ripugnano ugualmente, la noia e l'angoscia fanno soltanto trasformarsi in notturne insonnie<sup>24</sup>. Il lungo giorno trascorse inerte e indolente, la vita dà uno strano senso di ristrettezza, la gente è molesta e nell'anima stanca c'è una tristezza irrequieta. Il cuore cerca ancora disperatamente l'amore, ma esso somiglia

<sup>20</sup> *Prochodit den'; K družjam; Smutnye mgnovenija; Sredi mogil* (tutte poesie fra il 1837 e '38).

<sup>21</sup> *Novyj god; S polunoči veter; Osennee čuvstvo* (1839).

<sup>22</sup> *Noč'; Želanie pokoja; Staryj dom* (fra il 1839 e '40).

<sup>23</sup> *Derevenskij storož; Tuman nad tuskloj rekoj* (1840).

<sup>24</sup> *Družjam; Fantazija; Chandra* (poesie dell'inizio degli « anni 40 »).

ad una casa in cui sia morto il padrone e tutto sia deserto ed oscuro<sup>25</sup>.

Un riassunto di spunti sia pure caratteristici, non rende ovviamente la poesia. Ma abbiamo fatto queste citazioni un po' lunghe per dimostrare l'aspetto caratteristico della poesia di Ogarëv negli « anni trenta e quaranta ». Qualche poesia piuttosto « polemica », sparsa qua e là, appare piuttosto fiacca sul piano artistico: per esempio i versi in morte di Puškin (1837), nonostante la calda sincerità dei sentimenti esposti.

\*  
\*       \*  
\*

Assai all'ingrosso, con l'inizio degli « anni cinquanta » dello scorso secolo, la poesia di Ogarëv si va facendo più « impegnata ». Ecco, per esempio, dei versi contro la poetessa Rostopčina, che aveva abbandonato i suoi ideali giovanili, ecco invece una esaltazione di Michail Larionovič Michajlov, amico di Černyševskij e Dobroljubov, mandato in Siberia<sup>26</sup>. Al principe Vjazemskij viene rivolto il rimprovero di aver abbandonato le idee liberali di gioventù. Una imitazione della famosa « ninna-nanna » di Lermontov è rivolta ad un pargolo la cui madre danza e si diverte, mentre il padre, governatore, è naturalmente un ladro. Altrove si delinea, per esempio, Maria Maddalena, cui appare Cristo: ella era stata una peccatrice, ma aveva saputo molto amare; un vago accento populistico non basta tuttavia a sostituire la fede ed a infonder vita al poemetto<sup>27</sup>.

Ma anche negli anni in cui la più spontanea ed autentica vena poetica di Ogarëv aveva spesso ceduto il suo posto a passioni di diversa natura, non mancano singoli istanti di autentico lirismo. In un profondo silenzio, lungo la strada, si drizzano alberi alti ed oscuri, tra le nubi risplende qualche stella ed il cuore, per quanto provato, chiede « un nuovo inganno ». Poi ancora risorge l'infanzia e risorgono paesaggi che sembrano

<sup>25</sup> *Dlinnyj den'* (1843); *Eščë ljubvi* (1844).

<sup>26</sup> *Otstupnice* (1857); *Michajlovu* (1862).

<sup>27</sup> *Otvet' knjaz'ju Vjazemskomu; Pesni russkoj njan'ki; Marja Magdalina* (di epoche diverse).

avere l'odore della terra russa<sup>28</sup>. Sono paesaggi che talvolta commossero lo stesso Turgenev: aria gelata, mucchi di neve ammassati dal vento, capanne dove i ceppi ardono nella stufa, un villaggio di legno incendiato, ricordi estivi d'infanzia che si ridestano in mezzo alla burrasca di neve<sup>29</sup>. Ma anche l'ispirazione politica si è qualche volta risolta in poesia e basterebbe ricordare i versi dedicati al poeta decabrista Ryleev: una vigorosa generazione è passata spargendo i suoi semi; essi sono caduti tra mezzo a giovani; dovunque si bisbiglia e circolano versi manoscritti che i ragazzi, in segreto, imparano a memoria<sup>30</sup>.

\*  
\*   \*  
\*

Non intendiamo far la storia della fortuna poetica di Ogarëv in Russia. Ci limitiamo a mettere brevemente in rilievo che, in genere, la critica russa anteriore alla rivoluzione ravvisava in lui uno dei caratteristici poeti del *Weltschmerz*, un lirico tutto preso dalle sue riflessioni, dalle sue nostalgie, da quello che i tedeschi chiamerebbero *Grübeleien*. Il suo tratto peculiare veniva ravvisato in una notevole musicalità, poggiante, per così dire, su un alto livello di cultura spirituale. L'autentica individualità poetica di Ogarëv era insomma da ricercarsi fuori delle ideologie, fuori di tentativi di più vaste prospettive poetiche, là dove egli si abbandonava alla lirica pura, alle reminiscenze e tristezze del suo cuore. Il Botkin osservava che i versi di Ogarëv, simili a melodie, parlavano soltanto al sentimento e non al raziocinio, con il suo immancabile codazzo di analisi. Il Grigorjev, amico di Dostoevskij, caratterizzò Ogarëv quale poeta del cuore triste. Si potrebbero allineare molti giudizi piuttosto analoghi. Il Mendel'son, in un suo studio apparso nel 1910, in una collana di tendenza certo non conservatrice<sup>31</sup>, affermava anche lui che la poesia politica di Ogarëv doveva,

<sup>28</sup> *Po krajam dorogi* (1851); *Vospominanija detstva* (fine degli «anni 50»)

<sup>29</sup> *Zimnij put'* (poemetto del 1854 o '55).

<sup>30</sup> *Pamjati Ryleeva* (1859).

<sup>31</sup> *Istorija russkoj lit. XIX veka*, sotto la redazione di N. Ovsjaniko-Kulikovskij, Mosca 1910.

senza dubbio, esser presa pienamente in considerazione per uno studio storico sull'epoca in cui egli era vissuto, ma che bisognava metterla da parte per una valutazione estetica. Nei versi di Ogarëv segnalava singole immagini di viva modernità: un bianco cadavere sulla fredda terra, una madre folle col fanciullo morto in braccio, l'angoscia di un cimitero in cui si spengono ricordi e speranze. Il Geršenzon, fine e sensibile studioso della poesia di Ogarëv, affermava ancora nei primi anni del regime sovietico<sup>32</sup> concetti fundamentalmente non molto dissimili da quelli del Mendel'son. Volle sintetizzare la poesia di Ogarëv nel verso: «L'anima è triste anelando e bramando». Scorgeva insomma in lui il poeta del desiderio: desiderio che può sgorgare da un'improvvisa melodia, da una vecchia casa densa di ricordi, da un'immagine della natura russa, da una ignota che al finestrino d'una diligenza gli rievocava un volto, lontano nel tempo, che gli era stato caro. Vuole colmare il vuoto dell'anima facendo rivivere il ricordo di spente beatitudini. Il passato sembra sostituire un amore che è stato troppo fugace, troppo deludente, ma quel passato si risolve, a nostro parere, nella *Schmsucht* vana, è insomma quasi interamente privo di tratti concreti, di forme tangibili. Nebbie, stati d'animo, lineamenti vaghi...

La critica sovietica ha impostato la sua valutazione della poesia di Ogarëv su basi diverse, sottolineando in pieno, per così dire, quanto la precedente critica aveva visto come marginale dal punto di vista di una valutazione artistica. Bisogna tuttavia tener presente che già il Černyševskij aveva assegnato alla poesia di Ogarëv o, più esattamente ai suoi versi d'ispirazione rivoluzionaria, un posto d'onore nella letteratura russa. Si trattava di uno dei massimi esponenti della *intelligencija* rivoluzionaria. I critici di ispirazione marxista sostengono che Ogarëv si è affermato come voce di un ideale civico, anzi, del più avanzato per la sua epoca. Si è voluto perfino ravvisare in lui un precursore della poesia sociale di Nekrasov<sup>33</sup>. Si può infatti riallacciare il racconto in versi di Ogarëv, intitolato *Gospodin*, con il famoso poemetto *Saša* del Nekrasov. La malinconica no-

<sup>32</sup> M. O. Geršenzon, *Istorija molodoj Rossii*, Gosizdat 1923.

<sup>33</sup> Lo sottolinea, tra altri, il Putincev, nella sua prefazione alle *Izbrannye proizvedenija* dell'Ogarëv, I, Mosca 1956, p. 5.



stalgia di Ogarëv dei primi tempi sarebbe da spiegarsi, più che per una naturale predisposizione dell'animo, con il fatto che negli «anni trenta e quaranta» egli non sentiva attorno a sé la presenza di forze rivoluzionarie<sup>34</sup>. La poesia di Ogarëv, infine, si caratterizzerebbe in modo sintomatico, per il frequente uso del messaggio, della confessione, della narrazione. Esaminata infine nel suo complesso, essa si rivelerebbe insomma quale ottimistica accettazione della vita<sup>35</sup>.

\*  
\*      \*

Ogarëv non formulò mai una sua estetica in modo sistematico. Tuttavia sfiorò con un certo impegno e con parecchio calore questo argomento in uno scritto dedicato all'artista Ivanov, il quale si trovava a Londra, tormentato da una intensa crisi religiosa, dilaniato come era tra fede e dubbio<sup>36</sup>. Nel corso di questo scritto, Ogarëv fa una dichiarazione categorica: «La teoria dell'arte per l'arte poteva affermarsi soltanto in un'epoca di decadimento della società»<sup>37</sup>. Segue poi una curiosa contrapposizione fra lo scrittore romantico Hoffmann, sganciato dalla vita sociale del suo tempo, i cui racconti gli sembravano ormai «poco letti o letti con difficoltà», e la figura di Michelangelo, «uomo intero», nello stesso tempo edificatore di chiese, costruttore di gagliarde fortezze, scultore di figure potenti. Cerchiamo d'intendere lo strano confronto. L'ideale di un artista che fosse nello stesso tempo cittadino e lottatore tendeva insomma, coscientemente o no, a mettere in silenzio la voce spontanea della sua anima, grigiori e tristezze d'ogni giorno, amarezze, sogni e dubbi che non potevan trovare l'accesso in formulazioni politiche, in appelli alla lotta. Egli credeva forse di aver trovato una soluzione abbastanza facile al divario tra la sua poesia soggettiva, mesta, nostalgica, e la sua partecipazione ideologica e morale alla lotta per la giustizia, affermando nella prefazione alle *Dumy* di Ryleev che, presso quel poeta decabrista, si poteva ri-

<sup>34</sup> Id., pag. Cfr. anche la *Bol'saja Sov. Encikl.*, alla voce Ogarëv.

<sup>45</sup> Cfr.: Putincev, Op. cit., p. 26.

<sup>36</sup> *Pamjati chudožnika* (1859), *passim*.

<sup>37</sup> *Izbrannye proizvedenija*, ed. cit., p. 439 segg.

scontrare la sintesi felice di poesia e di civismo<sup>38</sup>. Può apparire ad ogni modo assai sintomatico il fatto che Ogarëv sia stato traduttore di Heine, scegliendo attraverso alla sua vasta opera proprio le liriche che parlano più direttamente al cuore.

\*  
\*      \*

Gli «anni trenta e quaranta», ai quali appartengono le migliori produzioni liriche di Ogarëv, sono anni in cui in Russia domina il genio di Puškin e quello di Lermontov.

Nelle sue rievocazioni dell'infanzia e di sogni amaramente svaniti, infine nella sua poesia politica ispirata agli ideali del populismo, Ogarëv si rivela ben lontano da chi, come Puškin, aveva il congenito dono di saper guardare (anche attraverso amarezze) la vita dall'alto. È stato più di una volta messo in rilievo come singole battute poetiche, forse singole frasi, momentanee melodie di qualche verso, potessero, dalle pagine di Ogarëv, richiamare la vicina presenza di Puškin: né poteva forse esser diversamente in quel particolare clima; ma al di là di qualche evidente e poco importante «impronta», la personalità, la poesia, gli sdegni, gli affetti, le battaglie di Ogarëv si svolsero su un piano ben diverso da quello del massimo poeta russo.

Può essere interessante metter in rilievo ciò che lo stesso Ogarëv, in un suo scritto senza dubbio impegnativo, affermò a proposito di Puškin<sup>39</sup>. Una fine sensibilità, l'attitudine ad assorbire le manifestazioni più diverse della vita e dello spirito, stanno, secondo Ogarëv, alla base della poesia e del genio di Puškin. Dai suoi anni giovanili seppe conservare il «luminoso scetticismo» del Settecento, poi assorbì con sensibilità russa il più grigio, tormentato genio nordico, byroniano, romantico. Seppe sentire e rendere artisticamente vive figure prese da tutti i ceti della nazione russa. Certi versi irrequieti, satirici, ribelli di Puškin fecero presto presa sulla gioventù più viva del suo tempo, ma purtroppo il grande poeta si è poi fatto prendere nelle

<sup>38</sup> *Predislovie k Dumam Ryleeva* (1860), *passim*.

<sup>39</sup> *Predislovie k sborniku «Russkaja potaennaja literatura»* (1861), in *Izbrannye proizvedenija*, II, p. 460 segg.

«reti della corte». Da ciò un profondo dualismo, una costante incertezza. Infatti, quasi contemporaneamente, Puškin ha scritto nobili versi in onore dei decabristi deportati e meno nobili versi in onore dell'autocrate Nicola I, arrivando ad una dura condanna contro la Polonia oppressa.

Questa valutazione di Ogarëv è senza dubbio assai equilibrata. Essa mette senza dubbio in pieno rilievo la distanza che separava Ogarëv dalla cosiddetta « distruzione dell'estetica » e dalla famosa « detronizzazione di Puškin » espressa dal Pisarev ed accettata con ingenuo entusiasmo da non pochi suoi giovani seguaci.

Ma più spesso si è voluto tracciare qualche avvicinamento tra la poesia di Lermontov e quella più o meno contemporanea di Ogarëv. Ci sono anche qui singole « impronte » abbastanza evidenti, c'è forse in Ogarëv qualche vaga analogia poetica col tipo lermontoviano di Pečorin, in altre parole, con spunti di una epoca byroniana. Ma crediamo che si tratti di elementi di scarso conto. Non sentiamo in Ogarëv il verso permeato di amarezza e di fiele, non c'è l'atteggiamento così frequente di sfida individuale e tanto meno la certezza di essere in possesso di una *gordaja sila*, cioè di una forza orgogliosa.

È vero che l'infanzia di Ogarëv, come quella di Lermontov, si era svolta tra mezzo a donne e che nei due poeti si poteva notare un precoce e piuttosto torbido risveglio dei sensi. Ogarëv ce ne parla abbastanza chiaramente in *La mia confessione*<sup>40</sup>. Ma presso Lermontov, quel precoce risveglio si aggancia ai capricci del signorino abituato a comandare ai servi, a momenti di una più o meno cosciente, giovanile crudeltà. Ogarëv sembra nato con l'attitudine dell'«umanitario»: nei giuochi con i compagni voleva infatti essere il servo e non il padrone. Un suo amore giovanile è una nota sentimentale e poetica che conserverà per tutta la vita un dolce fascino. Lermontov passò i suoi guai con la polizia per alcuni versi « ribelli », germogliati da sdegni e disgusti di singoli momenti, ma il giovane aristocratico è ancora estraneo al mondo dell'*intelligencija* ed a programmi di poesia « impegnata ».

Pure su Lermontov, Ogarëv espresse un giudizio degno

<sup>40</sup> *Moja ispoved'* (dell'inizio degli «anni sessanta»).

d'attenzione<sup>41</sup>. Gli sembrava un personaggio convinto di essere inutile, così come la sua generazione, un poeta tormentato in diversi modi da un nascosto demone, un giovane gentiluomo fugacemente ribelle, incapace di amare, con il volto contratto allo scherzo, alla risata, alla beffa, ma con una intima ripugnanza verso il genere umano. L'amore, in Lermontov, sembrava al più umanitario Ogarëv un miscuglio di gioia e di ebbrezza per la « conquista », e di sofferenze dinanzi alle quali, peraltro, non fuggiva. In conclusione, Lermontov sarebbe stato uno scettico senza essere un teorico dello scetticismo, un viandante triste che si poneva l'interrogativo del senso della vita, indifferente nel suo fondo per la risposta al quesito. In altra occasione, Ogarëv espresse su Lermontov qualche espressione forse più polemica<sup>42</sup>: la vita del giovane poeta gli sembrava una vita senza scopo, protesa verso la morte, con una maledizione sulle labbra, una vita fortemente marcata da tratti di voluttà e di crudeltà, che peraltro non attenuavano le sue amarezze e la sua grandezza di poeta.

Tuttavia, Lermontov e Ogarëv, nei fugaci istanti della *blagodatnaja tišina*, di santa, misteriosa, benedetta quiete, intravidero forse nel fondo della loro anima come l'immagine di una patria celeste, di una patria perduta e probabilmente non recuperabile. Lermontov cantò l'angelo che teneva in braccio la giovane anima « per il mondo della tristezza e delle lacrime » e il cui canto rimase impresso, « senza parole, ma vivo », nell'anima condotta sulla terra da una volontà misteriosa. Ogarëv si era rivolto alle lontanissime stelle, compagne della vita triste, che, pur fra le tenebre ed il male, gli ricordavano le *zaoblačnaja otčizna*, la patria al di sopra delle nubi, la patria celeste.

Erano peraltro fugaci istanti d'incontro fra nature diverse.

\*

\* \*

L'Italia è presente nella poesia, come negli interessi politici ed umani di Ogarëv. I suoi versi sull'Italia, che risalgono all'ingrosso al periodo degli «anni quaranta», riflettono tuttavia

<sup>41</sup> Cfr.: *Predislovie*, ecc., Op. cit., p. 484 segg.

<sup>42</sup> In uno scritto non terminato: *S utra do noči*, in *Izbrannye proizvedenija*, II, p. 503 segg.



schemi ed immagini piuttosto correnti dell'epoca romantica. Non v'è insomma in essi molto di vivo e di originale: v'è, anzi, talvolta qualcosa di freddamente letterario.

C'è, naturalmente, la gioia per il cielo azzurro, per notti profumate, per rovine stupende, per donne belle, per la terra dei canti. A Firenze, nella chiesa dell'Annunziata, il poeta vede una figura femminile scolpita in marmo, che gli ricorda una fanciulla amata nella prima giovinezza. Egli osserva Pisa nel silenzio notturno e prova un improvviso senso d'angosciosa solitudine. A Livorno butta rapidamente giù un bozzetto sul mare in burrasca e sugli improvvisi, rapidi passaggi della luce di un faro. A Roma, il fruscio delle fontane, il solenne allinearsi delle colonne, l'immane luna sul Colosseo deserto, non riescono a soffocare in lui il ricordo di un lontano amore. In una tiepida giornata tutta avvolta dall'alito della primavera, girovagando pigramente per le strade di Roma, è preso da una forte nostalgia per la primavera russa... In onore di Napoli scrive un tipico bozzetto ottocentesco, con battito di dolci onde, con folla spensierata e vivace, col pennacchio sul Vesuvio, con immagini piacevoli del dolce far niente, con una fanciulla innamorata che prega in chiesa, il tutto ravvivato da senso per i colori, durante uno stupendo tramonto sul golfo<sup>43</sup>. In Italia, come altri « signori » russi colti del suo tempo, si appassionò per l'arte, abbozzò disegni davanti alle statue del Vaticano, s'interessò per Raffaello e per Rubens. In un suo « Commiato dall'Italia »<sup>44</sup>, non uscì dagli schemi convenzionali: mare placido, cielo azzurro, profumo dei giardini di Sorrento. C'era tuttavia un'aggiunta: « Ancora nei miei orecchi echeggiano i canti del meridione, ma la vita della tua gente, o Italia, è vuota... Dovunque mute rovine, la morte e la muffa ». Aveva scritto quei versi nel 1843, ma non li volle ristampare nell'edizioni di Londra, perché nel frattempo c'era stato il '48 e da allora l'Italia non gli sembrò davvero più la terra dei morti.

Assai più tardi, dal giornale italiano *Gioventù*, era giunta ad Ogarëv la richiesta di scrivere dei versi in onore di Dante.

<sup>43</sup> *Ja po Florencii brodil; Zasnula Pisa; Livorno spit; Včera byl teplyj den'; Neapol'.*

<sup>44</sup> *Proščanie s Italiej.*

Da Ginevra, il 15 maggio 1865, egli rispose al giornale ed inviò la richiesta poesia. Nella lettera d'accompagnamento, affermava che si sentiva in dovere di *faire arriver à la fête du grand Dante une voix russe, quelque faible qu'elle soit, pourvu qu'elle puisse dire toute la sympathie que nous avons pour l'Italie et toute la foi que nous avons dans son avenir*<sup>45</sup>. Si trattava di una composizione di tipo accademico, che rivelava, ben lungi da atteggiamenti ribelli o « audaci », toni di cultura letteraria e rispetto per i grandi valori della tradizione. Egli chiamava l'Italia « fiore del paradiso terrestre », « terra di grandi tradizioni e speranze »; poi, ricordando le sue dolci reminiscenze di paesaggi italiani, augurava alla nostra patria la fine dei suoi travagli e un fulgido avvenire di libertà. Insomma versi d'occasione, nella cornice di un amore indubbiamente sincero per l'Italia.

\*  
\*     \*

Ma al di fuori delle frasi convenzionali, Ogarëv aveva composto un poema in onore di Felice Orsini<sup>46</sup>. Qui non si trattava più di cielo azzurro, di Dante, di antichità e di musei, ma di un impegno ben netto. Come è noto, il 14 gennaio 1858, l'Orsini, di propria iniziativa ma con alcuni complici, aveva attentato alla vita di Napoleone III. Il 13 marzo, un telegramma informava l'opinione pubblica mondiale che l'Orsini ed il suo complice Pieri erano stati giustiziati. Ogarëv volle descrivere la lugubre scena nello stile di un antico canto epico. Rullano i tamburi, passano vessilli ornati da aquile « rapaci ». Avanzano scalzi i due condannati che avevan voluto colpire « Cesare » Essi salgono sul patibolo ed esclamano: « Evviva la nostra patria e l'altra nazione tanto amata ». Poi cadono due teste. Il poeta aggiunge in tono commosso: « Il mio canto non è una leggenda. Il mio canto è un pianto funebre per uomini morti per la patria, per l'amore dell'umana libertà ».

Con questo poema, con questa valutazione dell'attentato,

<sup>45</sup> Cfr.: *Literaturnoe nasledstvo. Herzen i Ogarëv*, Mosca 1953, nella parte riferentesi ad Ogarëv.

<sup>46</sup> *S togo berega* (1858).

Ogarëv si poneva senza dubbio su una posizione più estrema di quella del Mazzini. Ma, sotto questo specifico riguardo, vengono a rappresentare dei documenti davvero interessanti due abbozzi non terminati e non spediti di lettere di Ogarëv al genovese<sup>47</sup>. Nel primo abbozzo di lettera c'è un riferimento ad uno scritto del Mazzini in polemica contro il *Sillabo*. Il testo è stato vergato tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo del 1865. Ogarëv afferma di aver avuto il desiderio d'inviare a Mazzini *une série de lettres faisant un livre*, ma di aver invano cercato una cornice in cui inserirle. Egli voleva infatti chiarire certi suoi concetti e voleva inviarli *au seul individu que j'aime et que j'estime parmi les hommes théoriquement opposés à mes convictions*. Poco dopo, sia pure in forma riguardosa, egli sottolinea un punto fondamentale del suo disaccordo col genovese: « *Tout en ayant reconnu l'insuffisance de l'esprit mort, vous n'avez pas reconnu l'esprit nouveau* ». Mazzini avrebbe insomma identificato il male con il materialismo e la virtù con lo spiritualismo: « *Vous vous êtes efforcés de haïr la matière, qui n'est qu'un mot et d'adorer l'esprit, qui n'est qu'un mot* ». Ogarëv chiarisce di non nutrir amore per la materia né odio per lo spirito, ma esprime il suo dolore osservando « *que l'homme politique qui est le seul que j'aime et j'estime parmi les hommes de ce monde, tout en brisant la vieille église, s'efforce à mettre à sa place des idées indéterminées* ».

La confusione che Ogarëv scorgeva nel Mazzini, si trovava forse in maggior misura nella sua mente, scarsamente filosofica. In fondo, l'avversione di Ogarëv per le « religioni storiche » e ormai anche per l'« idealismo », scaturiva non tanto da una chiara impostazione filosofica, ma dal fatto che egli sentiva ormai sul primo piano dei problemi di giustizia sociale.

Il secondo abbozzo di lettera appartiene alla primavera del 1865. Nel frattempo, Ogarëv aveva tuttavia incontrato Mazzini: « *Vous m'avez témoigné tant d'amitié dans notre dernière entrevue, que je tiens plus que jamais à vous dédier un travail qui n'a pas encore de forme* ». Egli afferma d'aver preparato in precedenza un'altra lettera, peraltro non spedita, nel timore che essa potesse mettere *du froid entre nous*. Poi aggiunge: « *Je*

<sup>47</sup> *Literaturnoe nasledstvo. Gercen i Ogarëv*, Mosca 1953, p. 899 segg.

*vous demande sincèrement pardon pour cette pensée... C'était mal de ma part d'avoir eu cette pensée malade. Plus je vous connais, plus je sens que nous ne pouvons différer dans nos tendances pratiques* ».

Al di là di ogni differenza ideologica, Ogarëv mostrava di fronte a Mazzini un'amicizia profonda ed un grande rispetto. In fondo, egli stesso, senza pienamente accorgersene, metteva in rilievo le incertezze del proprio pensiero, affermando che, sul piano pratico, non differiva dal Mazzini, il che, in realtà, non era esatto. Viene quasi ovvio di fare un confronto di stile e di sostanza con il duro attacco di un rivoluzionario russo della « giovane generazione » al conte di Cavour<sup>48</sup>.

\*  
\*       \*  
\*

Proprio con quest'ultima affermazione, siamo giunti al momento di concludere. Ogarëv, come Herzen, fu assai presto dimenticato, o, per usare un termine forse più esatto, « superato » dalla battagliera e robusta generazione dei *raznočincy*, da quella generazione di origine non nobile e di assai diverse provenienze, che, cresciuta per lo più nella fede cristiana ortodossa, capovolve bruscamente sui banchi della scuola o dell'università il suo fondo di ascetismo bizantino nella fede nelle scene esatte, in una ripulsa verso la religione, l'idealismo, l'estetica, per quello che arricchisce la vita dei « privilegiati » e che quindi allontana le menti dai problemi immediati della giustizia sociale.

Già al tempo dei tentativi di emancipazione dei suoi contadini, pare che Ogarëv avesse affermato: « Per essere in pieno un uomo devo diventare un proletario » (lo ha recentemente messo in rilievo Laura Satta Boschian in *Mosca e il magnifico decennio*, Vallardi 1965, p. 118). A quanto pare, Ogarëv non rifugiava dal proclamare e dal mettere in atto i suoi generosi progetti di emancipazione contadina, centellinando una coppa di *champagne*, in un atteggiamento tipico da gran signore. Ma il Geršenzon<sup>49</sup>, spirito acuto e indipendente, ha messo giustamente

<sup>48</sup> Cfr.: *Il pensiero democratico russo*, ecc., Sansoni 1950, p. 209.

<sup>49</sup> Op. cit., p. 315.



mente in rilievo, al di là di questi insignificanti e forse dubbi particolari, il coraggio di Ogarëv e la sua attitudine a pagar di persona, sia con i propri denari, sia col confino, sia con l'esilio. Questa attitudine, questo altruismo insomma, la sua mente protesa sempre verso un ideale, gli diedero la possibilità di sopportare dure prove, amarezze coniugali, crollo di speranze, perdita di ricchezze e di benessere, nonché della felicità familiare.

\*

\*      \*

Černyševskij aveva lodato l'opera poetica di Ogarëv per la sua parte sociale o, con altra parola, « impegnata ». Ma egli aveva anche formulato una riserva che può sembrare non priva di significato: « Forse molti di noi sono disposti adesso a udire altri discorsi, nei quali echeggi meno il tormento di una lotta interna, ... discorsi di chi si voglia mettere alla testa del movimento storico con forze fresche »<sup>50</sup>.

Il populismo, nei suoi primi esponenti nobiliari, più che in una dottrina, in una organizzazione rivoluzionaria, in « nuove certezze » da sostituire alla « vecchia fede », si era infatti espresso attraverso vite interessanti, complesse, movimentate, come quelle di Herzen e di Ogarëv, attraverso vite di personaggi ad un tempo profondamente russi e cittadini dell'universo, si era espresso nelle pagine di *Passato e pensieri*, in cui ci sfilava dinanzi la giovane Russia, la Francia tra la rivoluzione del '48 e il dominio di Napoleone III, il Risorgimento italiano, ungherese, polacco, si era espresso nelle poesie meste e nostalgiche ed anche nell'impetuosi ribelli di Ogarëv.

La certezza nella « Scienza », la nuova fede e il nuovo metodo che si richiamavano alla necessità degli esperimenti, ma li sottoponevano poi, coscientemente o no, a dogmi (almeno in parte) già accettati prima che gli esperimenti avvenissero, la fiducia di poter estirpare dal mondo le ingiustizie e tutto quello che sembra « irragionevole » con le teorie contenute in quattro o cinque libri, l'esigenza di chiedere alla religione ciò che essa

<sup>50</sup> Lo mette in pieno rilievo il Putincev, nella citata prefazione a *Izbrannye proizvedenija*, ecc.

non può dare, cioè il miraggio di un paradiso trasportato sulla terra, ma forse e soprattutto il predominio della *disciplina* e della *solidarietà* fra gli « uomini nuovi » sull'*intelligenza* e sulla *libera ricerca*, sono atteggiamenti che non si riscontrano, o si riscontrano solo assai marginalmente, nell'opera di Herzen e di Ogarëv, nella loro vita straordinariamente indipendente e libera.

Wolf Giusti

SUL PAGANESIMO DEGLI ANTICHI SLAVI  
(LE « CONTINAE » E LA « BRATČINA »)

I cronisti tedeschi e i biografi di Ottone che nell' XI e XII secolo hanno tramandato notizia dell'idolatria di alcune tribù degli Slavi occidentali, chiamano latinamente i loro templi « fana », « aedes » o « aedificia demonum », « domus idolorum », « templa » o « delubra ». Solo Herbord e il Monachus Prieflingensis, forse copiando l'uno dall'altro, danno a quelli di Stettino il nome indigeno di « continae », nome che sembra antico: « continas dixere priores » (Monachus Prieflingensis, II, 11); « In hanc aedem ex prisca patrum consuetudine... » (Herbord, II, 32). Forse edifici del genere esistevano anche a Karentia (Garz) perché il villaggio andava famoso per tre templi principali (« Insignis hic vicus trium prepollentium fanorum aedificiis erat » — Saxo, XIV, p. 128), ciò che fa supporre che ve ne fossero di secondari.

Delle quattro « continae » di Stettino, una, la principale, costruita con cura particolare, conteneva l'idolo tricipite di Triglaus, un'altra, forse, la sella del Dio (Monachus Priefl., II, 11) e il suo cavallo (Herbord, II, 33). « Tres aliae continae (riferisce Herbord) minus venerationis habebant minusque ornatae fuerant. Sedilia tantum intus in circuitu extracta erant et mensae, quia ibi conciliabula et conventus suos habere soliti erant. Nam sive potare sive ludere sive seria sua tractare vellent, in eadem aedes certis diebus conveniebant et horis » (Herbord, II, 32).

Secondo il Monachus Prieflingensis, le « continae » sorgevano tutte nello stesso luogo e non lontane l'una dall'altra: « Haud grandi ab invicem intervallo distabant » (Monachus Priefl. II, 11). Anche queste « continae » tuttavia erano considerate edifici sacri perché, quando Herbord descrive la loro di-



struzione, parla di « fana » e di « continae »: « simulacra et continas illas aggrediar », « continas aggrediuntur et fana... », « Et omnes illae continae numero 4 mira celeritate confractae sunt et diruptae » (Herbord, II, 30).

Quanto agli idoli, ve n'erano di grandi e di piccoli (« idola maiora et minora », Herbord, II, 26), e anche di penati o domestici (« praeter penates et ydola », Helmold, I, 80; « domesticos colunt deos », Thietmar, VIII, 69). Nei templi le statue potevano avere proporzioni tali da non poter essere rimosse che da molte paia di buoi (« quae multa boum paria vix movere poterant », Ebbo, III, 10) e altre così piccole da poter essere trafugata dai devoti al momento della distruzione (« statunculae », Herbord, III, 26; « modicae idolorum... statucae clam furati », Ebbo, III, 10).

I tre idoli di Karentia erano di venerazione privata, ma godevano di una reputazione pari a quella dell'idolo pubblico di Svantevit ad Arcona: « Iis tantum pene veneracionis privatorum deorum dignitas conciliaverant, quantum Arconenses publici numini auctoritas possidebat » (Saxo, XIV). Lo Svantevit di Rugia aveva ottenuto un tale primato (« Adeo... ut Zuantevith... intra omnia numina Slavorum primatum obtinuerit ») da essere venerato « ab omni natione Slavorum » (Helmold, II, 108), come Zuarasici o Radigast a Rethra: « quorum primus Zuarasici dicitur, et pre caeteris e cunctis gentilibus honoratur et colitur » (Thietmar, VI, 22); « templum ibi magnum constructum est demonibus, quorum princeps est Redigast » (Adamus Bremensis, II, 21). Questi Dei si erano resi famosi per le vittorie militari concesse ai loro devoti o per l'efficacia dei loro responsi (« clarior in victoriis, efficacior in responsis », Helmold, II, 108; « Propter responsa », Helmold, I, 21), ma solo la loro fama e potenza li distingueva dagli altri Dei privati e domestici. I cronisti non fanno fra loro differenza di natura.

La cerimonia dei responsi non aveva una celebrazione regolare. Previa un'offerta, i responsi venivano dati a chi li chiedeva, sia pubblicamente che privatamente. Le grandi festività invece erano periodiche e annuali: « annuae solutiones » (Helmold, I, 6); « et annuos sacrificiorum impensiones » (Helmold, I, 21); « annuatim litare consueverant » (Helmold, I, 52); « Semel quotannis post lectas fruges » (Saxo, XIV). Il popolo si radunava

davanti al tempio (« ante aedem simulacri », « pre foris », Saxo, XIV), senza distinzione di sesso e di età (« conveniunt viri et mulieres cum parvulis », Helmold I, 51), conducendo con sé come animali da sacrificio buoi e agnelli (« mactantque diis suis hostias de bobus et ovibus », Helmold, ibid.). Il sacerdote ripuliva il sacello del tempio con la scopa. Il giorno seguente (« postero die », Saxo, XIV) traeva pubblicamente gli auspici sulla abbondanza o la scarsità del futuro raccolto. Seguiva l'uccisione degli animali consacrati agli Dei e il festino o banchetto religioso: « Litatis pecudum hostiis, solemne epulum religionis nomine celebrant » (Saxo, XIV). Talvolta il numero degli animali sacrificati era così grande che a stento si riusciva a consumare tutte le carni. Ma bisognava farlo: « in quo epulo sobrietatem violare pium aestimatum est, servare nefas habitum » (Saxo, XIV); « consecratas numini victimas intemperancie sue seruire cogentes » (Saxo, XIV).

Herbord, che giunge a Pirissa (Pyritz) durante una tale festa, vede dall'alto circa 4000 persone dedite a celebrarla, e ne rimane sorpreso: « Erat enim nescio quis festus dies paganorum, quem lusu, luxu cantuque gens vesana celebrans, vociferatione alta nos reddidit attonitos » (Herbord, II, 14). A Julin, in Pomerania, la festa si accompagnava a giochi e danze (« ludis et saltationibus paganico more omni populo occupato », Ebbo, III, 1), a Stettino anche a rappresentazioni drammatiche: « videres interea per totam civitatem ludos scenicos agere, clamore ac strepitu omnia commisceri » (Monachus Priefi., II, 17). La festa durava più di un giorno, generalmente tre.

Il sacrificio e il banchetto sono gli atti principali del culto degli Slavi occidentali. Partiremo dunque dal banchetto per risalire alla « continae » che si trovano al centro della festività e costituiscono la chiave per decifrare la natura di queste manifestazioni religiose.

L'uccisione rituale e periodica di uno o più animali e la consumazione comune delle loro carni è un'usanza che si è conservata fino ai nostri giorni in Grande-Russia, in Serbia e in Bulgaria.

Resti di questi costumi sono stati osservati anche presso gli Slavi occidentali. Sebbene tale uccisione avvenga in occasione della festa del patrono del villaggio o della ricorrenza di qualche

santo, il clero non vi partecipa, o molto raramente, anche quando essa torna in qualche modo a vantaggio materiale della chiesa, anzi in Russia e nel Montenegro ha cercato di combatterla e probabilmente in molti luoghi è riuscito a estirparla. In certe località della Bulgaria è detta « sbor », riunione, e la si celebra in onore di un santo patrono del quale talora si ignora il nome. Si festeggia lo « sbor » e non il santo. Senza « sbor » non c'è villaggio, scrive il Marinov, ciò che denota, secondo il Markov, l'origine pagana della festa<sup>1</sup>.

Nello « sbor » o « zborove » la vittima può essere anche solo un montone che viene fatto bollire con le interiora<sup>2</sup>.

A Beleško, presso Debār, l'uccisione di un bue nel giorno di S. Elia è detta con parola turca « kurban », vittima. Le carni venivano bollite in una caldaia comunitaria e divise tra le famiglie. Secondo il Volkov non vi è dubbio che si tratti di un'usanza precristiana perché il cristianesimo non ammette l'uccisione di animali di sacrificio e la benedizione delle carni non viene impartita dal pope, ma dall'uomo più anziano del villaggio<sup>3</sup>. Anche in Serbia chi presiede nella cerimonia di Pentecoste all'uccisione di agnelli e lattinzoli, mangiati poi in un banchetto comune su un grande prato, è il « Sippenälteste », il più anziano della parentela<sup>4</sup>. In Grande-Russia questo banchetto collettivo con le carni di un animale o con vivande raccolte a colletta da tutta la comunità e preparate in comune, si chiamava « bratčina » ed è certo un ricordo dei sacrifici pagani « eine Erinnerung an alte

<sup>1</sup> L. V. Markov, *Sel'skaja obščina u Bolgar v XIX v.*, Slavjanskij etnogr. sbornik, Trudy Instituta Etnografii. N.S. LXII, 1960, pp. 89-79. Le citazioni dei testi medievali, quando non portano indicazione diversa, sono desunte da: A. Brückner, *Mitologia slava*, Bologna, 1923; C. H. Meyer, *Fontes Historiae Religionis slavicae*, Berolini, 1931.

ABBREVIAZIONI: EO - Etnografičeskoe Obozrenie; FFC - Folklore Fellows Communications; IoAIE KU - Izvestija obščestva archeologii, istorii i etnografii pri Kazanskom universitete; KSIMK - Kratkie soobščeniija Instituta istorii kul'tury material'noj; MGH SS - Monumenta Germaniae historica Scriptores; RWE - Vasmer Russisches etymologisches Wörterbuch; SeZb - Srpski etnografski zbornik; Sovetn. - Sovetskaja etnografija; UdG - Schmidt W Ursprung der Gottesidee; ZbNž - Zbornik za narodni život i običaje; ZfE - Zeitschrift für Ethnologie; ZGO OE - Zapiski geografičeskago obščestva po otdeleniju etnografii; Živst. - Živaja Starina.

<sup>2</sup> A. Strausz, *Die Bulgaren*, Leipzig, 1898, pp. 378-379.

<sup>3</sup> F. Volkov, *Svadebnye obrjady v Bolgarii*, EO. XXVIII, pp. 54-55.

<sup>4</sup> G. A. Küppers, *Rosalienfest und Trancetänze in Duboka, Pfingstbräuche im ostserbische Bergland*, ZfE. LXXIX, 1954, pp. 213-215.

heidnische Opfer, Ueberbleibsel der alten Opfer, die einst die ganze Gemeinde darbrachte »<sup>5</sup>.

A Tetovo, in Serbia, il festino collettivo si chiama « chram »<sup>6</sup>, in Ucraina, presso Černigov, « chramovščina »<sup>7</sup>. Un altro nome comune nel serbo e al russo per designarlo è quello di « molitva » e di « mol'ba », da « molit' », che in bulgaro e in russo ha il significato sia di preghiera che di uccisione di un animale di sacrificio e di preparazione di vivande rituali<sup>8</sup>.

Lo Zelenin distingue la « bratčina » dalla « mol'ba » perché nella prima si uccide effettivamente uno o più animali, mentre nella seconda ci si limita a preparare il malto e il luppolo raccolto a colletta per una birra che viene bevuta in comune da tutto il villaggio<sup>9</sup>. Da certi divieti del XVIII secolo pare che in Siberia si distinguano le « bratčiny » dai « kanuny » per proibirli ambedue; « čtoby kanonov i bratčin otnjud ne bylo »<sup>10</sup>. L'usanza di questi banchetti era diffusa nel secolo scorso nei gov. di Olonec, di Vologda, di Kostroma e di Vjatka<sup>11</sup>, anticamente e in età pagana anche in quello di Novgorod<sup>12</sup>. In questi festini (« prestol'ny » o « obeščanye » se erano votivi) si dava fondo a tutte le riserve « e per alcuni mesi si era costretti a lasciare i denti in riposo »<sup>13</sup>. Nella regione dell'Onega ci si preparava con un digiuno volontario<sup>14</sup>. Anticamente la partecipazione di tutti gli abitanti era obbligatoria, ed erano così dispendiosi che le « gramoty » li vietavano<sup>15</sup>.

In Russia settentrionale si chiamavano « kanuny » i banchetti sociali (comuni o del « mir », « mirskie obedy ») che per

<sup>5</sup> D. Zelenin, *Russ. Volkskunde*, Berlin, 1927, pp. 357-359.

<sup>6</sup> E. Schneeweis, *Grundriss des Volksglaubens und Volksbrauchs der Serbokroaten*, Celje, 1933, p. 210.

<sup>7</sup> M. N. Kosič, *Litviny-Belorusy Černigovskoj gubernii*, « Živst. », XI, 1-2, 1901, p. 34.

<sup>8</sup> E. Schneeweis, op. loc. cit.; *Daľ, Slovar'*; F. Ščerbin, *Sol'vyčegodskaja zemel'naja obščina*, « Oteč. Zapiski », 1879, 7-8, in: E. Jakuškin, *Obyčnoe pravo III*, Moskva, 1908, p. 168.

<sup>9</sup> D. Zelenin, *Russ. Volkskunde*, pp. 358.

<sup>10</sup> A. Makarenko, *Kanun po sibirskim selenjach*, « Živst. », XVI, 1907, p. 181 seg.

<sup>11</sup> D. Zelenin, *Russ. Volkskunde*, pp. 357-358.

<sup>12</sup> D. V. Sedov, *Juridičeskaja bratčina v drevnym Novgorode*, KSIMK. LXV, 1956.

<sup>13</sup> A. V. Balov, *Očerki Pošechon'ja*, EO. XI, 40-41, 1899, pp. 216-217.

<sup>14</sup> G. I. Kulikovskij, *Pochoronnyje obrjady Obonežskago kraja*, EO. 1890, 2, p. 60.

<sup>15</sup> A. Tereščenko, *Byt russkago naroda*, Moskva, 1848, V, p. 151.



la festa del profeta Elia e della Natività della Vergine comportavano l'uccisione di buoi e montoni<sup>16</sup>. Nella regione di Kadnikovo i banchetti in cui si beveva la birra comunitaria erano detti « guljanja », divertimenti<sup>17</sup>, a Tjumen, al di là degli Urali, « gostinye prazdniki », feste conviviali<sup>18</sup>.

Talora il trattamento comune di bevande viene fatto da un privato per scioglimento di un voto, come si canta in Belorussia:

Nad mnoju mama plakat' stala  
Moljas', Mikole obeščala  
Sveču spravljac i varic pivo

« La mamma cominciò a piangere su di me, / pregando, promise a Nicola, / di preparare una candela e di far bollire la birra »<sup>19</sup>. Se il voto era pubblico, la festa della birra prendeva a Smolensk il nome di « obrok », adempimento, taglia<sup>20</sup>. In Serbia la festa per voto privato o pubblico si chiamava « zavečina » (voto, giuramento), termine passato a significare sagra in generale<sup>21</sup>.

Anche le « continae » trovano buona documentazione nell'etnografia: in tre villaggi del distretto di Maklakov (Siberia occidentale) esisteva una cucina pubblica (povarnja) per la preparazione della birra comunitaria. Era un'izba senza camino, con una stufa di sassi, che sorgeva isolata dalle abitazioni. La birra era forte, « pivo bylo p'janoe »<sup>22</sup>. Ci si radunava spesso presso una chiesa o davanti a una cappella<sup>23</sup> o dentro la cappella stessa<sup>24</sup>. Nel gov. di Vologda gli animali, prima di essere macellati, venivano introdotti in chiesa<sup>25</sup>. Le carni bollite, portate davanti le icone della cappella, venivano incensate con le

<sup>16</sup> S. A. Prikloŋskij, *Narodnaja žizn' na severe*, Moskva, 1884, in: Jakuškin E., *Obyčnoe pravo*, III, p. 382.

<sup>17</sup> A. Pustikov, *Troičina Kadnikovskago uezda*, « Živst ». II, 3, 1892, p. 111.

<sup>18</sup> F. Zobnin, *Iz goda v god, opisanie krugovorota krest'janskoj žizni v g. Ust'-Nicynskom, Tjumenskogo uezda*, « Živst ». IV, 1, 1894, p. 41.

<sup>19</sup> I. I. Nosovič, *Belorusskija pesni*, ZGO OE. V, 1873, p. 124.

<sup>20</sup> V. N. Dobrovol'skij, *Smolenskij etnografičeskij sbornik*, Č IV, ZGO OE. XXVII, 1903, p. 692.

<sup>21</sup> Je. M. Pavlovič, op. cit. SeZb. XXII, 1921, p. 94; Vuk, Lex.

<sup>22</sup> A. Makarenko, *Kanun po sibirskim selenjach*, « Živst ». LXVI, 197, p. 192.

<sup>23</sup> D. Zelenin, *Russ. Volkskunde*, p. 357.

<sup>24</sup> A. Makarenko, op. cit. p. 185.

<sup>25</sup> EO. III, 3, 1891, p. 216; F. Volkov, *Svadebnye obrjady*, p. 55.

bragi che erano servite a cuocerle<sup>26</sup>. In Russia, in Bulgaria e in Serbia il banchetto era seguito da canti e danze della gioventù. In Belorussia, nei distretti di Vil'na, Minsk, Orša, Mstislav, Kričev e altrove la preparazione della birra (si diceva « varit' med » perché la birra era dolcificata con miele) era opera di un'associazione o confraternita il cui simbolo di unione era una candela fatta con cera raccolta dalle case di tutti gli associati. La confraternita, detta della candela (svečane obščestvo) si radunava nella « casa sociale » (obščestvennyi dom) se si trattava di festeggiare lo scioglimento di un voto pubblico, o nella casa di uno degli associati se il voto era privato<sup>27</sup>. Gli associati o « bratčini » avevano il compito, oltre che di provvedere ai bisogni della chiesa, di soccorrere i poveri, di seppellire gli indigenti e di sorvegliare la moralità del villaggio punendo i peccati carnali (ljubodejanija). Ancora nel 1873 ci si radunava in una « particolare casa di legno presso la chiesa » (bratskij derevjannyj dom, bogadel'na pri cerkvi) dove una stanza senza focolare (čistaja komnata) era abbastanza spaziosa per accogliere gli invitati di tre famiglie e il clero. Vi si conservano anche gli standardi del « bratstvo » che si chiamavano essi stessi « bratstva »<sup>28</sup>.

In una « braterskaja chata » si radunavano anche gli associati del villaggio di Čagova (distr. di Lipovec, gov. di Kiev). Un tempo edifici del genere esistevano in tutta la regione. Ci si riuniva per deliberare sugli aiuti alla chiesa, sul soccorso ai poveri, sulla disobbedienza dei figli, la composizione delle liti e la punizione di atti immorali che non cadevano sotto le sanzioni padronali o penali. La « braterskaja chata » era anche luogo di raccolta per i banchetti pubblici nelle grandi feste<sup>29</sup>.

La « chata » sociale del villaggio di Jurev'iči in Belorussia (distr. di Rečica, gov. di Minsk) apparteneva invece a una società di pellegrini questuanti (stary) che vi si riunivano tre volte all'anno per banchettare e bere idromele e acquavite col rica-

<sup>26</sup> O. Schrader, *Die Indogermanen*, 3<sup>a</sup>, Leipzig, 1919, p. 108.

<sup>27</sup> I. I. Nosovič, *Belorusskija pesni*, ZGO OE. V, 1873, p. 65-66.

<sup>28</sup> I. Berman, *Kalendar' po narodnym predanijam v Voložinskom uezde*, ZGO OE. V, 183, p. 27.

<sup>29</sup> L. Kisilevič protoierej, *Vymirajuščie tipy ukraïnskoj derevni*, « Kievskaja starina », 1884, 8, in: E. Jakuškin, *Obyčnoe pravo*, II, Jaroslavl', 1896, p. 324.

vato di offerte fatte loro dai devoti per la commemorazione dei morti<sup>30</sup>.

Strette analogie con gli edifici belorussi e ucraini ha la « bracka kuća » delle Bocche di Cattaro, nella quale si radunavano i capi-famiglia di una « kneživa » o « nahija » (circondario amministrativo) per provvedere alla manutenzione della chiesa di strade e ponti, alla protezione degli orfani, al divieto di vendita di beni a stranieri e al giudizio e punizione di « delitti e peccati » (pristupe i pogreške). L'edificio sorgeva presso la chiesa e serviva anche di scuola<sup>31</sup>.

Nelle località della Dalmazia dove la chiesa godeva del reddito di un vigneto che era lavorato da un uomo per ogni casata, esisteva una « bratska kuća » dove ci si radunava a bere vino e acquavite. Non esisteva altro luogo di riunione e il nome di « bratska kuća » è antico<sup>32</sup>. Un'analogia istituzione pare essere esistita in Slovenia<sup>33</sup>.

Se si mettono in relazione questi edifici con le « bratčiny » e con la preparazione delle bevande comunitarie (v. le « povarnija » e le « pivovarny » in Russia) e si tiene conto degli scopi in parte religiosi e in parte sociali delle loro riunioni vengono spontaneamente alla memoria le « continae » di Stettino, coi loro banchi-fissi e tavoli (sedilia tantum intus in circuitu et mensae), dove « sive ludere sive potare sive seria sua tractare vellent certis diebus conveniunt et horis (Helmold, II, 32).

Edifici di « continae » sono sopravvissuti solo in Belorussia, Ucraina, Montenegro, Dalmazia e forse Slovenia. In Belorussia e in Ucraina sembrano essere opera e proprietà di confraternite laiche che sorgono senza iniziativa da parte del clero e fuori del suo controllo, per coadiuvare la chiesa nelle spese del culto e nella sorveglianza della moralità.

Il nome di « braterskaja chata » pare in relazione sia con quello della « bratčina » (banchetto pubblico) che di « bratstvo » come fratria religiosa. Ma nelle Bocche di Cattaro e in Dalmazia non si ha notizia di associazioni religiose di laici, e tuttavia

<sup>30</sup> EO. III, 1891, pp. 150-152.

<sup>31</sup> S. Nakićenović, *Boka*, SeZb. XX, 1913, p. 335 seg.

<sup>32</sup> Vl. Ardalić, *Privatno pravo u Bukovici*, Dalmacija, ZbNž. XV, 1910, p. 259.

<sup>33</sup> Jo. Dular, *Soseske zidanice v vzhodni Beli Krajini*, « Slovenski Etnograf » XVI-XVII, 1963-64, pp. 35-55.

esistono « bratske kuće » nelle quali non degli associati, ma tutti i capi-famiglia o un uomo per ogni casata bevono insieme, discutono degli aiuti della chiesa, di questioni amministrative e di pubblica moralità. Qui il nome di « bratske » dato a queste case comunitarie è certamente in relazione con « bratstvo » come « rod » o « sebra », non come confraternita. Due villaggi delle Bocche di Cattaro, Gorni Stoliv e Doni Stoliv, (Stoliv Alto e Stoliv Basso) si riunivano alla vigilia di s. Anna per comperare a spese comuni una o due pecore che poi mangiavano in un banchetto che durava tutta la notte. Gli abitanti di Doni Stoliv provengono da Gorni Stoliv dove alcuni hanno dei parenti. Questi banchetti erano, secondo il Drobnjaković, l'occasione « kada še vršila kao neka smotra nekadašnjih bratstava », in cui si incontravano in qualche modo gli antichi, « bratstva »<sup>34</sup>. Non si capisce, del resto, come in Belorussia e in Ucraina delle semplici associazioni private, sia pure di ispirazione religiosa, avrebbero potuto sentirsi autorizzate a prendere misure giudiziarie e punitive nei confronti degli abitanti del villaggio se non fossero state costituite in modo rappresentativo e riconosciute dal villaggio stesso.

Si tratta certamente di resti di antiche associazioni di vicinato (sebra) o di tribù (pleme).

In Russia avviene che due villaggi, invece di unirsi per il banchetto comune come i due Stoliv delle Bocche di Cattaro, festeggino il giorno di S. Elia un anno in un villaggio e un anno nell'altro, alternandosi in modo che l'icona del santo si trovi nel villaggio che celebra la festa<sup>35</sup>. Nel gov. di Orel tre villaggi danno a turno la festa di S. Elia e del Salvatore<sup>36</sup>. In Belorussia più famiglie potevano associarsi in una festa intorno a una candela detta « mirskaja » o « obščinaja sveča ». I padroni di casa, chiamati padroni-affratellati (chozjaevy-bratčiki) si accordavano sull'ordine in cui la candela doveva passare di casa in casa. La consegna della candela si accompagnava a una particolare cerimonia<sup>37</sup>.

Questi villaggi e queste famiglie erano evidentemente unite

<sup>34</sup> B. Drobnjaković, *Etnografija naroda Jugoslavije*, Beograd, 1960, p. 223.

<sup>35</sup> A. Pustikov, *Troičina*, « Živst ». II, 3, 1892, p. 111.

<sup>36</sup> E. Jakuškin, *Obyčnoe pravo*, II, 1896, p. 328.

<sup>37</sup> I. I. Nosovič, *Belorusskija pesni*, ZGO OE. V, 1873, pp. 45-67.



da legami di reciprocità più sociale che religiosa o da vincoli che risalgono ad un'epoca in cui il sociale era indistinguibile dal religioso.

L'influsso religioso ha separato le «continae» degli Slavi dal gruppo sociale, anche dove il gruppo sociale ha continuato a sussistere. L'antico nesso appare vagamente solo in Montenegro. Sono i Finni del Volga che, ancora una volta, presentano l'istituto della «contina» nella primitiva concretezza, e anche da loro non dappertutto.

I Mordvini chiamano «kudo» l'edificio del culto, i Votjaki «kuala», i Permiani «kola», i Finni «kota», voce di provenienza iranica come la «chata» ucraina e polacca. Il «kudo» mordvino sorgeva in un luogo appartato del villaggio e lo si usava per uccidere animali minuti che venivano mangiati in comune. Per celebrare questo banchetto i Mordvini «si dividevano in gruppi parentali»<sup>38</sup>. Oppure a Pasqua ogni clan mordvino si raccoglieva in casa di un membro del clan, a turno, intorno alla candela «atjan štatol», candela degli antenati. Ogni clan aveva una sola candela, e non più di una, che veniva accesa in occasione della festa<sup>39</sup>. Le 162 abitazioni di Valgapino (distr. di Krasnoslobodsk, gov. di Penza) erano raggruppate in undici fratrie o clan i cui membri si consideravano legati tra loro da una candela del clan, «Wachskerze des Geschlechtes», custodita a turno nella casa di un membro del clan.

A Kutmis (distr. di Gorodišče) la candela doveva ardere una sola volta all'anno nella «Dorfstube» o stanza del villaggio<sup>40</sup>. I Mordvini mokša dispongono per la festa del «keremet» (la parola è čuvassa) di una propria capanna, circondata a una certa distanza da una siepe. Ogni anno una puledra veniva uccisa dentro il recinto. È la casa-madre del clan, lo «Stammhaus der Sippe». Il villaggio mordvino di Večkanovo era diviso in sei quartieri (Dorfteil) ognuno dei quali aveva la sua «pivarna» o «Bierküche», cioè un particolare edificio per la preparazione della birra rituale<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> I. N. Smirnov, *Mordva, Pribavlenija*, IoAIE KU. XII, 4, 1895, p. 335.

<sup>39</sup> I. N., Smirnov, *Mordva*, IoAIE KU. XI, 6, 1894, pp. 558-559.

<sup>40</sup> U. Harva, *Die religiöse Vorstellungen der Mordwinen*, FFC 142, 1952, p. 384.

<sup>41</sup> U. Harva, *Die religiöse Vorstellungen der Mordwinen*, FFC 142, 1952, pp. 107, 314-315, 411.



Fig. 1 - Un «kuala» dei Votjaki (da Holmberg).

Secondo una descrizione del Pallas, per la celebrazione annuale del « keremet » i Ceremissi « per lo più scelgono la foresta remota dove fanno una specie di piazza, alzando in mezzo ad essa una baracca in cui mettono un tavolo e delle sedie... Alcune famiglie hanno due o tre di questi keremeti; ma ogni villaggio ne ha uno grande e pubblico, in cui si celebra ogni anno la grande solennità<sup>42</sup>. Nella regione di Ufa esistevano quattro « kudo » per la festa del « keremet »<sup>43</sup>.

Presso i Mordvini e i Ceremissi i culti di clan sono poco sviluppati e dove manca il « kudo », ci si riunisce in un'abitazione di un membro del clan. Ma per il Votjaki il « kua » o « kual » è una vera istituzione. Si tratta di una piccola capanna a Blockbau, senza finestre e senza camino, con un focolare di sassi al centro e banchi fissi lungo le pareti, che sorge nell'aia di ogni contadino. In un angolo un panierino di corteccia contiene le stoviglie del banchetto. Ma oltre a questo « kua » familiare, esiste un « budzim kua » che appartiene alla stirpe, sebbene non si distingua in nulla a quello familiare. Il rito del « kua » consiste nella cottura all'aperto di animali offerti e sacrificati ogni anno dalla famiglia o dalla stirpe, o anche da singole persone (v. fig. 1).

Il bosco sacro in cui sorge il « kua » e la festa stessa è detta « keremet » o con parola indigena « lud ». Vi sono villaggi che hanno un solo « keremet » comune a tutti, e altri che hanno « keremet » che sono proprietà solo di certe tribù. Nel villaggio di Juške in un « keremet » si radunano le tribù (clan) Im'ez, Juš e Koksja, in un altro la tribù Pos'ka. Nel villaggio di Purgu vi erano due « lud », uno della tribù Mun'g, l'altro della tribù Bod'ja; in quello di Aksaka le tre tribù Egra, Bigra e Omga hanno ciascuna un proprio « lud »<sup>44</sup>.

Secondo Vereščagin ogni tribù votjaka della regione di Sosnovo venera un proprio Dio. La fine dei raccolti richiede un sacrificio che consiste in un banchetto. Ogni banchetto pub-

<sup>42</sup> Pallas, *Viaggi*, Milano, 1816, T.V., pp. 27-28.

<sup>43</sup> P. Eruslanov, *Kratkij očerok o poezdke u Čeremisach Ufimskoj gubernii, letom 1896*, EO. XXIX-XXX, 1896, pp. 327-328.

<sup>44</sup> N. M. Bogaevskij, *Očerok religioznych predstavlenij Votjakov*, EO. 1890, i, pp. 138, 159-160.



blico è un'offerta religiosa e ogni offerta religiosa un banchetto<sup>45</sup>.

La tribù votjaka di cui parlano il Bogaevskij e il Vereščagin è il «vyži», cioè il clan-sib.

Il «kuala» («la» è suffisso) può essere di una famiglia o del «vyži», e allora si chiama «budzim-kuala». In ogni villaggio vi sono tanti «budzim-kuala» quanti sono i «vyži» presenti nel villaggio<sup>46</sup>.

Il Ränk rileva che, secondo tutte le apparenze, i Votjaki si dividevano in stirpi esogamiche che, almeno in età storica, erano patrilinee<sup>47</sup>. La vita religiosa era regolata in modo che ognuna di esse aveva una propria capanna delle offerte. Tale capanna era, in questo modo, anche il simbolo della loro vita sociale. Le stirpi erano denominate da questa capanna poiché il nome della capanna, «voršud», equivale a stirpe. Le parole «voršud» o «mudor» non vanno intese come una divinità comune a tutti i Votjaki. Ogni stirpe venerava nella capanna un proprio spirito.

Vi sono presso gli Ugri e gli Uralici divinità venerate nello stesso tempo sia da una famiglia che da una stirpe o da una intera comunità territoriale, come il  $\text{To}\eta\chi$  che è la divinità principale degli Ostjaki e una divinità familiare dei Jurak<sup>48</sup>.

Gli idoli ostjaki sono conservati in una jurta sacra e rappresentano il Dio protettore (Schutzgott) di una tribù, di una stirpe o di una singola famiglia. Gli idoli ereditati dal passato sono reputati tanto più potenti quanto più antichi<sup>49</sup>. Quelli di stirpe sono ornati con vesti, perle e placche metalliche<sup>50</sup>.

Le offerte che gli Ugri presentano agli spiriti possono essere individuali, di una famiglia o di più famiglie, cioè private, o comuni e pubbliche. Quelle pubbliche sono presentate a

<sup>45</sup> G. Vereščagin, *Votjaki Sosnovkago kraja*, ZGO OE. XIV, 2, 1886, pp. 33-34, 47.

<sup>46</sup> S. A. Tokarev, *Etnografija narodov SSSR*, Moskva, 1958, pp. 159-160.

<sup>47</sup> Tuttavia secondo il Wasiliev nei gov. di Vjatka e di Kazan' l'appartenenza alla tribù (clan) era mutevole e calcolata sulla linea della nonna paterna.

<sup>48</sup> D. Ränk, *Die heilige Hinterecke*, FFC 137, 1949, pp. 95-96, 132-133.

<sup>49</sup> M. A. Castrén, *Vorlesungen über finnische Mythologie*, SPb. 1853, pp. 218-219.

<sup>50</sup> A. G. Voronov, *Juridičeskie obyčaji Ostiakov Zapadnoj Sibiri i Samoe-dov Tomskoj gubernii*, ZGO OE. XVIII, 1900, p. 4.

spiriti che godono di più grande considerazione, ma «in linea di principio» non esiste nessuna differenza tra offerte private e pubbliche se non per la qualità e il valore dei doni. Ogni santuario è reputato proprietà di uno spirito particolare»<sup>51</sup>.

Saxo parlava degli Dei di Karentia come di dei privati, in contrapposto col Dio Pubblico di Arcona. Thede Palm trova oscura questa distinzione: «Es ist aber nicht ganz klar, was Saxo mit den Gegensatz privatus-publicus gemeint hat»<sup>51 bis</sup>. Secondo Brückner, si tratta di una pura invenzione di Saxo: «Se Saxo chiama queste tre divinità «private» in contrapposizione a Swiatovit «pubblico, io considero tale distinzione come una invenzione sua» (Mitol. slava, p. 200 nota 1). Saxo invece non ha inventato nulla e non si vede perché lo avrebbe fatto su questo punto.

Le «continae» di Stettino, come i «kudo» e i «kuala» dei Finni, erano edifici sacri proprietà di una «sebra». Per questo potevano essere quattro e sorgere anche vicine tra loro. La costruzione di quattro edifici di culto, non grandi e nel medesimo luogo, non si spiega che con la necessità di provvedere ai bisogni del culto di quattro distinti gruppi di parentele, ciascuno dei quali venerava nella propria «contina» una divinità o uno spirito diverso da quelli venerati nelle altre «continae»; che poi una di queste «continae» fosse più spaziosa e più ornata e contenesse un grande idolo, come il Triglav, non significa che anche essa non appartenesse a una particolare «sebra», ma solo che il Dio o spirito particolare di questa «continae» godeva di un particolare prestigio e si era imposto alla venerazione di un più grande numero di devoti.

In Lituania divinità gentilizie particolari esistevano ancora nel XVI secolo: «Sunt etiam quaedam veteres nobilium familiarum quae peculiare colunt deos... Sunt certis agris quemadmodum nobiliorum familiis singulares Dei»<sup>52</sup>. Presso gli Altaici il culto particolare praticato da una stirpe non è una costruzione artificiale, ma il fondamento di tutta la vita sociale. Gli

<sup>51</sup> K. F. Karjalainen, *Die Religion der Jugra-Völker*, III, FFC 63, 1927, pp. 70-72.

<sup>51 bis</sup> Th. Palm, *Wendische Kultstädten*, Lund, 1937, p. 125.

<sup>52</sup> Lasicii *De Diis Samagitarum*, v. Grienberg Chr., Archiv f. Slav. Philol. XVIII, 1896, pp. 28, 41.

Dei di clan (Sippengötter) degli Altaici, come dei Teleuti, sono la manifestazione più importante della vita sociale: come ogni stirpe («sök», osso) ha un antenato comune, così deve avere Dei comuni. Si definisce la differenza del «sök» soprattutto dal Dio che l'una o l'altra parentela ha in comune<sup>53</sup>. Allo stesso modo i Votjaki distinguevano i loro «vyži» secondo il «voršud» o edificio di culto. Avviene la medesima cosa in Montenegro: ogni bratstvo-sebra festeggia nella cosiddetta «slava» il proprio santo patrono. Vi sono «bratstva» popolosi e dispersi in villaggi diversi i cui membri si riconoscono come componenti del medesimo «bratstvo» dal santo della «slava». Non ci si sposa tra persone che celebrano il medesimo santo. La separazione esogamica comporta una separazione di culti e la diversità del culto diviene indice della separazione. Lo «jerech» dei Čuvassi è un antenato che porta il nome di colui che per primo era giunto nella regione, talora di un santo cristiano o musulmano. Il suo culto, come quello della «slava» serba, è di clan e ereditario<sup>54</sup>.

Nell'«Encyklopedia staropolska» del 1938 il Brückner si era molto avvicinato alla reale situazione del paganesimo degli Slavi occidentali, quando sotto la voce «rod» scriveva: «Członkowie rodu czcili te same bóstwa domowe, tych samych przodków», — i membri del «rod» veneravano le medesime divinità domestiche, i medesimi antenati —. Naturalmente, gli Dei comuni del «rod» non potevano essere domestici (domowe) perché gli spiriti domestici erano strettamente locali e legati agli edifici, ma Dei di «rod» (rodowe), e inoltre indiscernibili dagli antenati o «przodki». Resta il fatto che, secondo lo stesso Brückner, il «rod» aveva proprie divinità e propri antenati, diversi dalle divinità e dagli antenati di un altro «rod». Questa diversità è il fondamento della religione degli Slavi nella fase finale del paganesimo e ne rispecchia la struttura sociale

La «slava» serba non è che la forma cristiana di un culto pagano degli antenati, «svojih predaka»<sup>55</sup>. La candela che si accende in quell'occasione, il pane, il piatto di frumento bollito

<sup>53</sup> D. Ränk, *Die heil. Hinterecke*, p. 150; D. Zelenin, *Le culte des idoles en Sibérie*, Paris, 1952, p. 29 seg.

<sup>54</sup> D. Zelenin, *Le culte des idoles*, pp. 266-267.

<sup>55</sup> S. Trojanović, *Glavni srpski žrtveni običaji*, SeZb. XVII, 1911, pp. 92-93.

(koljivo), la preghiera per i morti e qua e là la visita alle tombe ne sono indizi così palesi che nessun ricercatore ne ha mai dubitato. Il banchetto sociale sotto l'albero dello «zapis» non è che la «slava» di villaggio, come il «kurban» bulgaro con l'uccisione di un animale «in onore dei morti e per chiedere aiuto a Dio»<sup>56</sup>. Poco importa che il banchetto, l'idromele e la birra fossero preparati per la sagra del villaggio, cioè per la ricorrenza della festa del santo al quale era dedicata la chiesa o al quale si era votato il villaggio. Nei pressi di Černigov il «miele fraterno» (brašnyj med) era preparato alla vigilia della «chramoščina»<sup>57</sup>. Il «kanun», cioè il miele e la birra sociale poteva essere preparato, secondo la definizione del Dal' «k prazniku ili na pamjat' usopšago», per una festa o in memoria di un morto (Dal', Slovar'). Anche il santo protettore del villaggio, come il patrono della «slava», è un morto e i Serbi lo sanno così bene che, quando si tratta di festeggiare la «slava» di S. Elia o di S. Arcangelo, non preparano il piatto dei morti, il «koljivo», perché S. Elia e S. Arcangelo non sono morti<sup>58</sup>. In Belorussia si augura ai morti «che essi siano coi santi e ci mandino pane e sale»<sup>59</sup>. I morti sono coi santi, e i santi coi morti, ma è dai propri morti che si attende aiuto, non dai santi. I banchetti annui o «pominki» della regione dell'Onega, che potevano raccogliere intorno a una cappella nel bosco fino a trenta villaggi, avvenivano alla vigilia della Troica, cioè di una commemorazione stagionale dei defunti<sup>60</sup>. Altrettanto si dica dei «Bože obiadi» o colazioni di Dio, all'aperto, della piccola nobiltà polacca, che duravano anche tre giorni, con la partecipazione di tutti i parenti, di invitati e di poveri<sup>61</sup>. Le agapi dei Ceremissi avevano luogo in onore «predok i bogov», degli antenati e degli Dei<sup>62</sup>, quelle dei Votjaki «in onore degli Dei pagani e anche degli antenati»<sup>63</sup>.

<sup>56</sup> A. Strausz, *Die Bulgaren*, Leipzig, 1898, p. 379.

<sup>57</sup> M. N. Kosič, *Litviny-Belorusy Černigovskoj gub.*, «Živst». XI, 2, 1901, II, p. 37.

<sup>58</sup> E. Schneeweis, *Grundriss*, p. 211.

<sup>59</sup> P. N. Šejn, *Belorusskija pesni*, ZGO OE. V, 1873, p. 659.

<sup>60</sup> G. G. Kulikovskij, *Pochoronnye obrjady Obonežskago kraja*, EO. 1890, 2, p. 60.

<sup>61</sup> A. Pleszczyński, *Wochy i Kozjary*, «Wista», VII, 1893, pp. 731-732.

<sup>62</sup> I. N. Smirnov, *Čeremisy*, Kazan', 1889, pp. 33, 103.

<sup>63</sup> I. Syrnev, *Christianstvo u Votjakov so vremeni pervych istoričeskich izvestij o nich v XIX veka*, SPb. 1899, v. «Živst». X, 1-2, 1900, p. 281.



Gli Dei e gli spiriti sono talora associati ai morti e pregati insieme a loro, e vi sono agapi celebrate solo per gli Dei. Ma è molto più frequente che la festa autunnale alla fine dei raccolti sia riservata ai morti, come la « milamala » dei Trobriandesi<sup>64</sup>, il « keruk » dei Digueño<sup>65</sup> o la celebrazione annuale degli Xosa nel Sud-Africa, con uccisione di bovini e distribuzione di birra<sup>66</sup>. Alla fine della mietitura i Kaceni di Birmania banchettano per tre giorni in onore dei morti e solo al terzo giorno rivolgono preghiere agli Dei<sup>67</sup>. È solo ai morti che dedicano il loro banchetto annuale i presinidi Miao. Radunandosi in piazza o incontrandosi si dicono l'un l'altro: « La gente viene nella piazza, anche gli spiriti vengono nella piazza »<sup>68</sup>, come i Mordvini che, credendo che i morti in quel giorno ritornino al villaggio, dopo le preghiere vanno a passeggiare per le vie « come se loro stessi fossero gli antenati »<sup>69</sup>.

In certe ricorrenze i Bulgari fanno una buca nella cenere del focolare e vi versano il sangue di un pollo sgozzato in onore dello « stopan », padrone, termine che ancora oggi designa il capo elettivo di una grande-famiglia. Chi viene in tal modo venerato è uno dei capi defunti, distintosi in vita per il suo valore o per motivi apparentemente futili, come la bravura nel canto o nel suono del flauto<sup>70</sup>. Vi è anche uno « stopan » del villaggio e ogni villaggio ha il proprio che protegge dalle malattie. Si dice che dimori in un albero cavo<sup>71</sup>. Finché dura la festa dello « stopan », nessun forestiero deve mettere piede nel villaggio<sup>72</sup>. Questa figura di « padre del villaggio » è conosciuta anche ai Mordvini che, come i Bulgari, la mettono in relazione

<sup>64</sup> Br. Malinowski, *La vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie*, Paris, 1930, pp. 241-243, 329.

<sup>65</sup> R. Pettazzoni, *Miti e Leggende*, II, Torino, 1953, p. 206, nota 3.

<sup>66</sup> W. Blohm, *Das Opfer und dessen Sinn bei den Xosa in Südafrika*, Archiv f. Anthropologie, NF. XXIII, 1935, pp. 150-153.

<sup>67</sup> R. Leach, *Political Systems of Highland Burma*, Cambridge Mass., 1954, pp. 172-175.

<sup>68</sup> E. F. Its., *Miao*, Vostočno-aziatskij sbornik, Trudy Inst. Etnogr. NS. LX, 1960, p. 101.

<sup>69</sup> U. Harva, *Mordwinen*, p. 94.

<sup>70</sup> K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Kraków, 1934, II, 1, pp. 671-672.

<sup>71</sup> E. M. Kieslinger, *Die irdische Aufenthalt und di Erscheinungsformen der Toten in europäischen Volksglauben*, Archiv f. Anthropol., NF. XXIII, 1935, p. 124.

<sup>72</sup> A. Strausz, *Di Bulgaren*, p. 200.

coi culti domestici. Il « padre del villaggio » viene pregato di proteggere l'abitato dal fuoco e dai malvagi, di far crescere le messi e di dare salute<sup>73</sup>.

Il culto degli Dei può essere oscurato e travolto da uno sviluppo eccessivo di quello dei Mani, ma le « bratčiny » continueranno ad essere celebrate e acquisteranno anzi maggiore solennità poiché il manismo spinge le stirpi a raccogliersi in banchetti comuni.

Rilevanti sono anche le tracce raccolte dallo Harva di partizioni binarie per clan e quartieri presso i Mordvini per la celebrazione di queste feste, più caratteristiche nelle località in cui i quartieri sono due e la festività è celebrata per metà-villaggio<sup>74</sup>.

Divisioni tradizionali per « moieties » sono state osservate presso i Voguli e gli Ostjaki dal Karjalainen e dal Patkanov<sup>75</sup>. Nelle commemorazioni funebri dei Votjaki di Vjatka e Kazan' i figli sono considerati appartenenti al clan della madre<sup>76</sup>.

Si deve presumere che gli idoli presenti nelle « continae » degli Slavi del Baltico raffigurassero entità non diverse da quelle del santo della « slava » serba o dello « stopan » bulgaro. Nelle « continae » si conservavano come reliquie selle di cavalieri, stendardi di guerra e armi di ogni genere, come la spada « conspicuae granditatis » di Svantevit ad Arcona (Saxo, XIV), lo scudo di Gerovitus ad Hologasta (Helmold, III, 6), la lancia di Giulio Cesare a Julin (Ebbo, III, 1; Herbord, III, 26), gli elmi, le corazze, le spade « et omnia armorum genera » di Karentia (Knytlingasaga).

Queste armi non erano finte e di parata, ma autentiche e vetuste. Si credeva che fossero state impugnate da guerrieri valorosi e che potessero venire usate ancora magicamente dagli spiriti dei loro antichi proprietari che montavano invisibili in sella a destrieri allevati nei recinti dei templi per condurre le

<sup>73</sup> U. Harva, *Mordwinen*, pp. 295-296.

<sup>74</sup> U. Harva, *Mordwinen*, pp. 90, 204, 296, 353, 385, 386.

<sup>75</sup> S. Patkanov, *Starodavnaja žizn' Ostjakov i ich bogatyri po bylinam i skazanijam*, « Živst ». III, 1891, pp. 86, 102.

<sup>76</sup> J. Wasiliev, *Uebersicht über die heidnischen Gebräuche, Aberglauben und Religion der Votjaken in den Gouv. Wiatka und Kasan*, Mémoires de la Soc. Finno-ougrienne, XVIII, 1902, p. 40.

schiere dei fedeli alla vittoria. A Julin la lancia cosiddetta di Giulio Cesare « ob memoriam eius infixata servabatur », e Giulio Cesare (non importa chi abbia creato tale leggenda) era il fondatore e l'eponimo della città (« a Julio Cesare condita et nominata », Ebbo, III, 1). La lancia era così arrugginita che non valeva più nemmeno il metallo della fusione (« quam ita rubigo consumpserat ut ipsa ferri materies nullis jam usibus erat profutura », Monachus Priefl., II, 6). E tuttavia quando il vescovo offre cinquanta talenti per comperarla, « pagani vero... vehementer abnuere, lanceam diviniore esse naturae... in qua praesidium sui, patriae munimentum et insigne victoriae esse constabat » (Monachus Priefl. *ibid.*).

Le armi dunque erano appartenute a degli antenati vittoriosi ed erano pegno di vittoria e forse anche mezzo per mettersi in comunicazione coi loro spiriti, come le armi conservate a tale scopo nelle Indie olandesi<sup>77</sup>. Dopo il battesimo, il vescovo Ottone si rivolge ai neofiti di Julin dicendo: Moneo ut nec Julium ipsum nec Julii hastam... ullo modo colatis denuo » (Herbord, III, 26).

In tal modo a Julin si venerava non un Dio, ma lo spirito locale di un guerriero vittorioso, fondatore della città. La circostanza è sicura.

Le cose non stavano in modo sostanzialmente diverso per lo Svantevit di Arcona. È noto che, secondo Helmold e Saxo, Svantevit non era che il S. Vito che era stato assegnato come patrono ai Rugiani da Ludovico il Pio. Ribelli al cristianesimo, i Rugiani conservarono il santo, paganizzandolo in Svantevit.

Le parole con le quali Helmold riferisce questa tradizione sono misurate. Egli non la dà per sicura: « Tenuis autem fama commemorat » (Helmold, II, 12). Secondo l'anonimo degli *Annales corveiensis*, Lotario aveva affidato nell'844 « in perpetuum » l'isola di Rügen ai benedettini di Corvey « ob victoriam per intercessionem S. Viti, Martyris nostri, impetratam »<sup>78</sup>. Non appare sicuro se fin da quella data o quanto più tardi i be-

<sup>77</sup> B. H. Meijer, *Das Alarmsystem der javanischen Dorfpolizei*, « Archiv f. Anthropologie », NF. XIII, 1925, p. 290.

<sup>78</sup> Anonymi Monachi Annales Corveiensis, Paullini Chr. Fr. *Theatrum illustrium virorum Corveiae*, Jena, 1686, p. 161; nell'813 invece secondo Wetzler und Welte's, *Kirchenlex.*, Freiburg i. Br. 1901, T.X. p. 1351.

nedettini abbiano intrapreso l'evangelizzazione dell'isola, e se l'abbiano mai del tutto compiuta.

Secondo la tradizione raccolta da Helmold e dal Monachus Prieflingensis, i benedettini costruirono nell'isola un oratorio dedicato a S. Vito: « Inde egressi predicatorum gentem Rugianorum sive Ranorum ad fidem convertisse feruntur illicque oratorium fundasse in honore Viti martyris, cuius venerationi provincia consignata est » (Helmold, II, 12); « ... ubi etiam oratorium fundaverunt in honorem domini et salvatoris nostri Jesu Christi et in commemoratione sancti Viti, qui est patronus Corbeiae » (Helmold, I, 6).

Se mai in quegli anni i benedettini posero piede nell'isola, è molto probabile che vi abbiano costruito una cappella poiché l'erezione di una chiesa è uno dei primi atti che si compiono in terra di missione. Probabile è anche che la chiesa fosse dedicata al santo della loro abbazia.

Ritirati o espulsi da una rivolta pagana, i benedettini non vi ritornarono che nell'estate del 1168, dopo l'espugnazione di Arcona per opera del re danese Valdemaro e non la lasciarono che nel 1648 dopo che da molto tempo Rügen era stata incorporata ecclesiasticamente alla Pomerania.

Nonostante l'incertezza delle date, è sicuro che i benedettini di Corvey furono presenti a Rügen in età slavo-pagana ed è possibile che vi fossero penetrati anteriormente alla conquista danese. Non vi è nulla di inverosimile, dunque nella tradizione che un Sanctus Vitus abbia preceduto nell'isola lo Svantevit pagano, anche ammettendo che il nome slavo dell'idolo non abbia nulla in comune con quello del santo. Per accogliere l'ipotesi che il pagano Svantevit sia vicino al cristiano S. Vito è sufficiente accogliere la tradizione dell'esistenza di una cappella dedicata al santo in terra rugiana.

Anche il movente, per nulla religioso, della rivolta slava contro i missionari cristiani, come lo riferisce Saxo, si presenta come attendibile. Secondo Saxo, i Rugiani avrebbero conservato al tempio pagano di Svantevit il tributo di capitazione istituito a suo tempo dai monaci a profitto della chiesa di S. Vito: « Nummus ab unoquoque vel mare vel femina annuatim... » Ribelli alla decima ecclesiastica, « Rugiani, quondam a Karolo Cesare expugnati, sanctum Vitum convergiensem, religiosa nece insi-



gnem, tributis colere iussi, defuncto victore, libertatem reposcere cupientes, seruitutem superstitione mutarunt, insistenti domi simulacro, quod sancti Viti uocabulo censuerunt; ad cuius cultum, contemptis Coruegiensibus, pensionis summam transferre ceperunt, affirmantes, domestico Vito contentos externo obsequi non oportere » (Saxo, XIV). Il primo atto della rivolta slava contro il clero tedesco sarebbe dunque consistito nell'opposizione al trasferimento della decima di S. Vito al cenobio di Corvey, e non era che una mezza rivolta perché essi si giustificarono dicendo di continuare a pagarla, ma al S. Vito « domestico » anziché a un S. Vito « esterno ».

Che i tributi abbiano rappresentato una parte importante (forse la più importante) nel risentimento degli Slavi, è dimostrato da un colloquio tra il vescovo Geroldo e il principe Pribislao. Il principe si lagnava col vescovo che agli Slavi venissero imposti tributi ingiusti e schiaccianti per cui essi erano costretti a fuggire e ad abbandonare le case o a darsi al banditismo per pagarli. Geroldo gli spiegò allora che, essendo gli Slavi pagani, i Sassoni non si facevano scrupolo di sfruttarli. Pribislao replicò: « Si domno duci et tibi placet ut nobis cum comite eadem sit cultura ratio, dentur nobis iura Saxonum in prediis et redditibus, et libenter erimus cristiani, edificabimus ecclesias et dabimus decimas nostra » (Helmold, MGH SS. I, 83, p. 76). C'era dunque tra i tedeschi chi traeva vantaggio dal paganesimo degli Slavi e non aveva interesse a convertirli e chi tra gli Slavi anelava al battesimo per ottenere un alleggerimento dei tributi. Fino allo episcopato di Erico, gli Slavi « manserunt in fide et pace etiam sub tributo », ma quando i monaci affidarono a secolari l'appalto dell'imposta, « ob tributa nimis severe exacta sanctum Christianissimi nomen fere extinctum, certe exosum et maledictum erat »<sup>79</sup>.

Dall'epoca dal loro primo contatto col cristianesimo fino a quell'estate del 1168 quando, alla vigilia della festa di S. Vito, il re Valdemaro esprese la sua fiducia di riuscire nell'espugnazione di Arcona perché il Vito cristiano non avrebbe mancato di vincere il Vito pagano, erano passati molti anni durante i quali

<sup>79</sup> Chr. Fr. Paullini, op. cit. p. 371.

generazioni di Slavi, cristiani prima e tornati pagani poi, avevano annualmente celebrato la loro antica « bratčina » pagana davanti a quell'oratorio di S. Vito. Possiamo ritenere per certo che l'abbiano fatto perché lo facevano in quegli stessi anni davanti alle « continae » pagane di Stettino e continuano a farlo ai nostri giorni, dopo ottocento anni, i contadini serbi, bulgari e russi in onore dei loro santi patroni.

Compiuta la rivolta, i Rugiani avrebbero dovuto ricusare il santo cristiano e sostituirlo con una qualche divinità o spirito pagano. Ma perché avrebbero dovuto farlo? La loro religione non era una religione statale in concorrenza con un'altra religione, ma un insieme di credenze labili e adattabili a teologie diverse. Non era contro il santo che essi si erano ribellati. S. Vito non era per loro più cristiano di quello che lo siano ai nostri giorni il S. Elia o il S. Arcangelo della « slava » dei Serbi, anzi, lo era certo molto meno. Il santo della « slava » non appartiene a nessuna confessione religiosa. In Serbia lo venerano anche gli Slavi mussulmani e abbiamo veduto i Čuvassi continuare a venerare il loro « jerech » pagano sotto il nome di un santo pagano o mussulmano. Non è il nome che conta. Si può anche ignorarlo del tutto, come nel caso dello « sbor » bulgaro. La conservazione del S. Vito cristiano da parte dei Rugiani non è per nulla in disaccordo con la loro condizione di cristiani « relapsi » e si dimostra in armonia coi culti della « bratčina » e della « slava » come è celebrata ai nostri giorni. Ma quando si constatò che il nome di Svantevit poteva essere interamente inteso e spiegato come slavo, senza ricorrere a un Sanctus Vitus, si commise l'errore di gettare il discredito su tutta la tradizione che meritava invece di essere illuminata e non respinta.

Abbia o meno S. Vito preceduto Svantevit, è sicuro che il prefisso del nome dell'idolo slavo (pol. *święty*) significa santo poiché la voce ha il preciso significato di santo in lituano (*šveñtas*) e in avestico (*spənta -*, *spanah -*, v. Brückner A., *Słow. etym e Vasmer, REW*). Il suffisso *-vit* compare in altri nomi di persona, (si noti, di persona) ma nessuna divinità o spirito del paganesimo slavo, al di fuori di Svantevit, porta il titolo di santo. Resta dunque possibile che, tornando al paganesimo, gli Slavi abbiano creato un loro Svantevit orecchiando il nome di Sanctus Vitus o che perfino chiamassero con questo nome il santo cristiano.

Ciò che conta è quello che essi vedevano in lui e che non mutò per mutare di tempi e di confessioni.

Salvo il nome, S. Antonio abate ha attraversato in Lettonia una vicenda analoga a quella di S. Vito ad Arcona. Come protettore degli animali domestici, e soprattutto dei maiali, S. Antonio eremita aveva goduto di grande popolarità in Lettonia. La Riforma non riuscì ad estirparne il culto, ma il santo finì per perdere ogni impronta cristiana e divenne un irriconoscibile *Tenis* o *Taniss* nel quale i gesuiti di Dünaburg nel 1725 non vedevano che uno dei « caetera monstra deorum » dell'antico paganesimo<sup>80</sup>. Se del *Tenis* i Lettoni avessero fatto delle statue o degli idoli, come i Setukeesi del Peko, i gesuiti non avrebbero esitato a ordinarne la distruzione, come fecero i Danesi dello Svantevit di Arcona.

Eppure Svantevit era forse S. Vito, come *Tenis* era S. Antonio.

I prelati tedeschi si rivolgevano agli Slavi per mezzo di interpreti. La conoscenza di una delle due lingue da parte di questi interpreti era, a quanto pare, mediocre. Tra gli interlocutori indiretti nascevano frequenti « qui pro quo » che si possono correggere solo per via di congetture. Eccone un esempio: secondo Saxo e la *Knytlingasaga* gli Dei di Karentia punivano uomini e donne che osassero congiungersi nel recinto dei templi impedendo loro di separarsi e costringendoli a mostrarsi pubblicamente in un nesso ridicolo « more canum »: « Siquidem mares in ea urbe cum feminis in cuncubitum adcitis canum exemplo coherere solebant, nec ab ipsis morando divellere poterant » (Saxo); « Sed haec idola tanta miracula fecerant, ut illico, si quis concubitum ageret intra oppidum, cohaerent ut canes, nec prius disgiungerentur, quam extra oppidum delati erant » (*Knytlingasaga*).

Il Brückner prende i due cronisti alla lettera per deriderne la « straordinaria credulità » e il gusto di « pettegolezzi da commessi viaggiatori » col quale viene riferito questo « osceno episodio »<sup>81</sup>. Ma la « bruttura del miracolo » che accresceva il prestigio degli Dei di Karentia (« ea miraculi feditate solemnibus cultus accessit », Saxo) non era che una delle tante pan-

<sup>80</sup> A. Johansons, *Der Schirmherr des Hofes im Volksglauben der Letten*, Stockholm, 1964, pp. 187-180.

<sup>81</sup> A. Brückner, *Mitol. slava*, Bologna, 1923, p. 200, nota 1.



Fig. 2 - Le « nozze del cane » delle donne setukeesi (da Loorits).



tomime o « ludi scenici » come venivano rappresentati anche a Stettino. Come gli Slavi, anche i Mordvini e i Voguli eseguivano nella prima luna dopo il raccolto danze e giochi osceni che Harva e Karjalainen ricusano di descrivere<sup>82</sup>. Nella Kamčatka le donne si rifiutarono di rappresentare davanti a Ditmar la scena delle cosiddette « nozze dell'orso ». Di solito le parti femminili erano sostenute da uomini travestiti da donna<sup>83</sup>.

Ancora ai nostri giorni in Estonia le donne setukesi, dopo la mietitura, rappresentano la scena delle nozze del cane o di « come i cani sono tra loro »: due donne si legano insieme con una cintura dorso a dorso e fingono di non potersi separare<sup>84</sup>.

La « bratčina » annuale e la distribuzione delle carni era un'occasione per il censimento dei membri del clan. I Votjaki si preoccupavano se vedevano che una tribù non aveva accresciuto il numero dei suoi componenti<sup>85</sup>. Gli atti simulati davanti alla « continae » invitavano gli astanti a promuovere l'incremento demografico del gruppo. La rappresentazione aveva luogo al cospetto compiaciuto degli antenati<sup>86</sup>.

L'equivoco degli interpreti può prodursi in argomento più grave come quando, per esempio, sarà lo stesso Enrico XII di Sassonia, detto il Leone, a rivolgere un discorso agli Abotriti. L'incredibile episodio è riferito da Helmold: « Tunc adhortante episcopo (Geroldo), dux habuit verbum ad Sclavos de christiannitate. Ad quem Niclotus regulus Obotritorum ait: — Sit deus, qui in celis est, deus tuus, esto tu deus noster, et sufficis nobis — » (Helmold, II, 83).

La risposta di Niclotus è assurda. Mai gli Slavi avrebbero

<sup>82</sup> U. Harva, *Mordwinen*, pp. 212, 305, 327-328; E. G. Karjalainen, *Jugra-Völker*, FFC 63, 1927, pp. 138, 161, 214.

<sup>83</sup> Kv. Ditmar, *Reise und Aufenthalt im Kamtschatka in den Jahre, 1851-1855*, I, Bd. VII, S. Petersburg, 1890, v. Smirnov I., IoAIE KU. XI, 2, 1893, p. 211.

<sup>84</sup> U. Harva, *Mordwinen*, p. 303; O. Loorits, *Grundzüge des estnischen Volksglaubens*, Lund, 1951, II, 1, pp. 96-98.

<sup>85</sup> G. Vereščagin, *Votjaki Sosnovskago Kraja*, ZGO OE. XIV, 2, 1886, p. 47.

<sup>86</sup> Danze e giochi di genere sessuale vengono eseguiti dai Korjaki, in Indonesia e presso i pellirosse Nutka, per lo più con effetto umoristico, come nel Baltico (O. München-Helfen, *Analecta et additamenta*, « Anthropos », XXX, 1935, pp. 554-557). Ancora ai nostri giorni nel Montenegro, al centro di una catena di danzatori, due solisti simulano gli amori di un gallo con le galline.

consentito ad adorare come Dio una persona vivente (la loro costituzione sociale paritaria li avrebbero preservati in ogni caso da un tale errore) e tanto meno proposto a una qualsiasi persona di divenire il loro Dio. La risposta di Niclotus doveva suonare in modo del tutto diverso: poiché il duca Enrico era soprannominato il Leone e il leone era (pare) attribuito di S. Vito, Niclotus potrebbe avere detto: — Se tu ti chiami Leone, « tu es deus noster » perché noi veneriamo già il leone nel nostro S. Vito, e non abbiamo bisogno di altri Dei, « et sufficit nobis », — risposta che sarebbe del tutto conforme a quella dei Rugiani riferita da Saxo: « affirmantes domestico Vito contentos, externo obsequi non oportere »<sup>87</sup>.

Abbiamo fatto su Svantevit delle congetture, ma le « continae » e le « bratčiny » sono dei fatti. Se si vorrà rileggere l'Omiliario di Opatoviz (del secolo X o XI e attribuito a Ermanno, vescovo di Praga) al lume di queste considerazioni, il suo testo apparirà ben altrimenti concreto e specifico di quello che sia apparso finora: « Alia vero quaecumque pro deo homines colunt, fallente et seducente diabolo ad suam quique perniciem faciunt, quia non perpedunt nec recogitant, quod ipsi dii, quos colunt, nihil eis boni nihilque utilitatis adhibere valent... ». Gli Dei adorati dagli Slavi erano dunque degli uomini. Il vescovo ritorna sull'argomento alla pagina successiva e ammonisce: « Non sit fides nostra in eo, ut aliquam creaturam pro deo colamus aut credamus ». E soggiunge: « Et ideo non angelos, non homines, nullam utique creaturam colere vel pro deo credere debemus ». Che cosa aveva da obiettare il vescovo di Praga contro un culto degli angeli, ammesso dalla stessa chiesa, se questi angeli (come S. Arcangelo in Serbia) non fossero stati assunti come capostipiti del clan e adorati come tali? Egli mette in guardia i fedeli anche contro il culto delle statue: « Et ideo non sit nobis humanorum operum cultus; meliores etenim sunt artifices, qui talia faciunt, quamvis

<sup>87</sup> Fino alla seconda metà del XV° secolo S. Vito è rappresentato nell'iconografia senza attributi, con la semplice palma dei martiri. Ma a partire da quella data il santo si accompagna ai diversi simboli del suo martirio, e tra questi dal leone del Circo che si sarebbe astenuto dal divorarlo. In Germania e in Boemia si conoscono sei di queste rappresentazioni leonine, di cui una nella stessa abbazia di Corvey del 1740. È probabile che la leggenda del leone di S. Vito sia antica (J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutsche Kunst*, Stuttgart, 1943, pp. 732-733).

nec eos pro deo colere debemus ». E conclude tornando per la terza volta sul culto degli antenati: « Quam ob rem caveamus, ut non sit nobis religio, cultus hominum mortuorum; quia si pie vixerunt, non tamen tales quaerunt honores, sed illum a nobis coli volunt, quem ipsi colebant, et cujus gratia operati sunt... ». Nemmeno, quindi, quando questi morti erano degli angeli e dei santi andavano adorati come Dei, ma solo venerati come esempio di virtù. Il vescovo non manca di colpire di penitenza e di minacciare le pene eterne a chi partecipava ai banchetti della bratčina: « Nullus idola adoret, vel quae idolis immolantur, gula suadente bibat aut manducet. Qui hoc malum fecerit, nisi digna poenitentia subvenerit, peribit in aeternum »<sup>88</sup>.

A parte due allusioni ai demoni degli alberi e delle fonti e a molte superstizioni note ovunque (fatturazioni e amuleti), tutto l'Omiliario di Opatoviz è diretto contro il culto dei morti. Questa era la manifestazione solenne del paganesimo degli Slavi. Nell'Omiliario non si incontra un solo nome di divinità pagana. A che scopo? Questi nomi erano innumerevoli, anche cristiani. Ma pagani o cristiani, il culto prestato a questi « idoli » dei Mani era da condannarsi.

Gli Slavi non sono particolarmente dotati per le arti figurative, ma la tendenza a foggiare figurazioni rudimentali degli antenati è insopprimibile: Slavi e Finni collocano l'ultimo covone della mietitura nell'angolo sacro, sotto le icone, lo rivestono di indumenti maschili o femminili e lo chiamano « ded », « diduch », cioè zio, nonno, antenato. Mordvini, Grandi-russi, Ucraini e Belorussi si raccolgono per la « bratčina » al lume di una candela, talora molto grande, che ogni anno cambia sede, passando di casa in casa. Nel gov. di Kaluga questa candela prende aspetti antropomorfi e viene rivestita di camicia. I Mordvini le rivolgono preghiere chiamandola « donatore di alimenti » e chiedendole salute e benessere<sup>89</sup>. Covone e candela vengono personificati e trasformati in statue dei Mani. In età pagana questa tendenza doveva essere vivacissima.

Per significare la potenza di questi spiriti, li si rappresenta mostruosamente forniti di teste o membra in soprannumero. A

<sup>88</sup> Homiliarium de Opatoviz, C. H. Meyer, *Fontes*, pp. 22-23.

<sup>89</sup> D. Zelenin, *Russ. Volkskunde*, pp. 360-361.



Karentia (Korzenica) un idolo detto Rugiano (Rugievithus, Rujevit) aveva una testa con sette visi, sette spade alla cintura e un'ottava in pugno: « in eius capite septem humane similitudinis facies consedere, que omnes unius uerticis superficie claudebantur. Totidem quoque ueros gladios cum uaginis uni cingulo appensos eius lateri artifex conciliauerat. Octauum in dextra dstrictum tenebat » (Saxo, XIV). Sette sono i visi e sette le spade, « vere spade », rileva il cronista. Ma l'ottava spada stretta in pugno toglie a questa simmetria ogni significato simbolico. Rujevit non era che un guerriero valoroso come sette guerrieri, armato di una spada potente come sette spade e che feriva in sette direzioni. « Hoc numen, perinde ac Martis viribus preeditum, bellis preesse crediderant » (Saxo, *ibid.*)<sup>90</sup>.

Altrettanto abnorme, ma del tutto diverso era l'aspetto di Porenutius, un altro idolo di Karentia: « Hec statua, quatuor facies representans, quintam pectori insertam habebat... » (Saxo, *ibid.*). La quinta testa, scolpita nel petto, non può essere una ripetizione aritmetica per significare la forza, ma rappresentare, probabilmente, una divinità diversa da quella figurata nei quattro visi soprastanti. Non c'è più motivo di dubitare della fedeltà della descrizione di Saxo da quando A. V. Selivanov rinvenne nello strato più profondo della chiesa del Salvatore (Spaskij chram) a Rjazan' un busto femminile in bronzo cavo, con quattro visi, di cui tre conservati, e un quinto figurato nel petto (fig. 3). Poiché tra i resti delle offerte (ossa di animali, denti di maiale e scaglie di pesce) è stata trovata una piccola croce, si inclina a pensare trattarsi di un idolo antico-russo<sup>91</sup>.

A quanto pare, gli idoli slavi del Baltico erano infissi nel terreno come pali. Sono gli « xóana » dei Greci ai quali allude il Pisani. La stele o l'erma segna il passaggio del palo alla statua<sup>92</sup>. In un medesimo palo potevano essere scolpite più divinità. Nell'atto di compiere un sacrificio uno sciamano jakuto traccia in

<sup>90</sup> Allo stesso modo la ragazza grande-russa che interroga lo spirito del bagno per conoscere il nome del suo futuro marito, lo interpella col nome lusinghiero di « devjatiugol'niček », quello dei nove angoli, cioè potente come nove spiriti angolari (D. Zelenin, *Russ. Volksk.*, p. 378).

<sup>91</sup> A. A. Mongajt, *Staraja Rjazan'*, Mater. i issledov. po archeologii SSSR, 49, 1955, pp. 191-193.

<sup>92</sup> R. Meringer, *Zum verehrten Pflock*, « Wörter und Sachen », 1, 1909, p. 200.

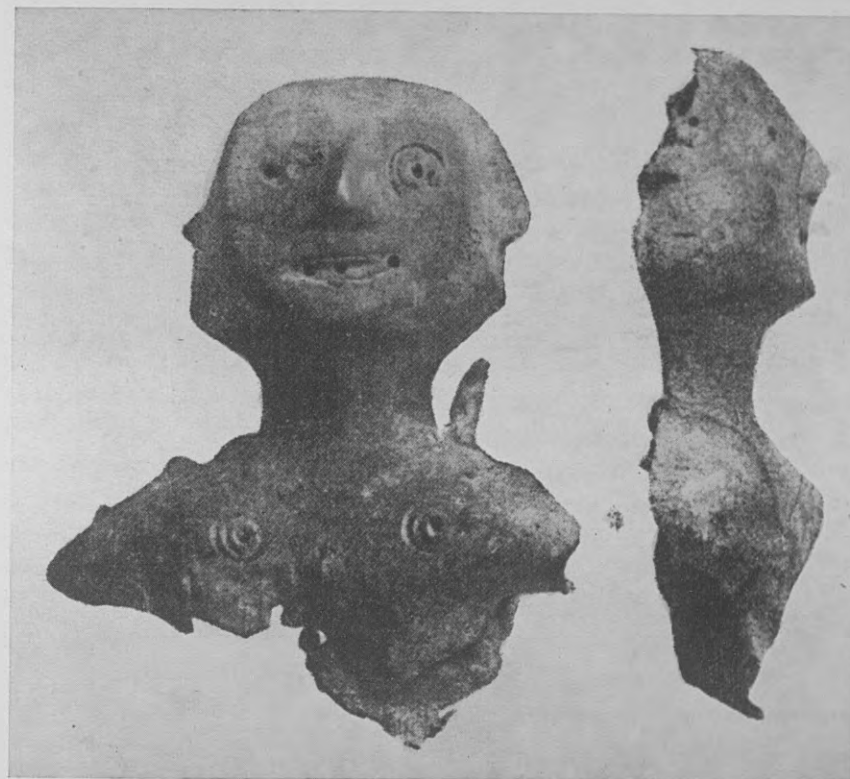


Fig. 3 - Idolo di Rjazan' (da Mongajt).

un tronco d'albero, col coltello insanguinato, tre visi sovrapposti<sup>93</sup>. Alle sorgenti del Salym gli Ostjaki erigono un palo in onore di uno spirito locale e legano alla sommità un fazzoletto e un po' più sotto due cuffie per la di lei moglie. Un piuolo dei medesimi Ostjaki era intagliato con tre teste, la prima del Dio celeste, la seconda di suo figlio, la terza di sua moglie<sup>94</sup>. Esempi del genere ricorrono anche presso gli Altaici<sup>95</sup>.

Nell' Indo-melanesia, in Oceania e fino nell'America settentrionale si conoscono vere e proprie « Ahnenreihen », file di antenati scolpiti sovrapposti gli uni sugli altri<sup>96</sup>. Delle quattro figure della notissima stele di Husjatin, reputata slava, una è fornita di attributi femminili. Altrettanto si dica dell'idolo presunto slavo di Ivankovca, presso Kamenec Podol'skij: dei tre visi conservati, uno è femminile e un altro è barbuto<sup>97</sup>.

Il nome di Porenutius dell'idolo di Carentia potrebbe essere un « piorunec », piccolo fulmine<sup>98</sup> e quindi rappresentare un nome slavo-comune del Perun antico-russo, se il prefisso « por » non comparisse anche nel nome di Porevithus, con significati che potrebbero essere di opposizione e di contesa (russo « spor », pol. « odporny »). Il nome dell'idolo di Redgost, Zuarasici (Thietmar, VI, 16 e Epistola di S. Brunone) è identico allo Svarožyč delle antiche fonti russe (Slovo Cristoljubca, Slovo Sv. Grigor'ja), titolo che si dava al fuoco dell'essiccatoio. Ma se il nome derivasse da un radicale « svar », lite, si tratterebbe di un epiteto di litigioso analogo a quello di « por » in Porevithus e Porenutius o di « jar », il vigoroso, in Jarovit (Gerovitus), che poteva essere rivolto a spiriti e esseri diversi, e anche al fuoco per lingueggiare e ruggire della fiamma. L'esperienza ha dimostrato che il mezzo delle etimologie è molto malsicuro quando si tratta di de-

<sup>93</sup> M. Gmelin, *Voyage en Sibérie*, Paris, 1767, I, p. 405.

<sup>94</sup> K. V. Karjalainen, *Jugra-Volker*, II, FFC 44, pp. 48, 62-63, 183, 278-279.

<sup>95</sup> D. Ränk, *Hinterecke*, p. 154.

<sup>96</sup> H. Schurtz, *Das Augenornament u. verwandte Probleme*, Abh. d. phil.-hist. Classe d.k. sächs. Gesell. f. Wiss., Bd. XV, 2, 1895, pp. 51, 67; R. Battaglia, *La civiltà dell'Oceania*, in: *Razze e popoli della terra*, a cura di R. Biasutti, II, Torino, 1940, pp. 175, 179, 189.

<sup>97</sup> V. I. Lovženok, *Drevneslavjanskije idoly iz s. Ivankovcy v Podnestrov'e*, KSIMK. XLVIII, 1952, pp. 138-140.

<sup>98</sup> A. Brückner, *Mitol. slava*, p. 200 nota; V. Pisani, op. cit. p. 47.



finire la natura di nomi non di grandi dèi o di spiriti della natura, ma di divinità o spiriti inferiori e popolari.

Sono gli Ugri e i Finni che presentano sempre le più strette analogie con gli Slavi. Secondo il Pallas, gli Ostjaki « fanno di legno le immagini di quelli tra loro che si sono resi celebri, e si mettono durante i pasti commemorativi davanti a queste figure offrendo ad esse una parte delle vivande »<sup>99</sup>.

I Votjaki di Sosnovo (Sarapul) « divinizzano gli antenati e sacrificano loro cavalli e mucche »<sup>100</sup>. Il nome di « siai » e di « sjaadai » dato agli idoli dagli Ostjaki e dai Samojedi significa « antenati »<sup>101</sup>. Lo stesso significato ha il nome collettivo di « körmos » dato agli idoli dagli Altaici<sup>102</sup>.

Talora qualcuno di questi spiriti è invocato verbalmente come policefalo. Così lo spirito ostjako del palo di Tsingala era pregato come « uomo che difende da tre lati », sebbene il palo che lo simboleggiava fosse quadrangolare e privo di aspetti antropomorfi<sup>103</sup>.

Si credeva che la regione del Tym fosse custodita da un Dio « dai sette visi », con sette visi intagliati nel legno<sup>104</sup>. Gli idoli degli Ostjaki sono comunemente policefali, per lo più bicefali, sia con più teste su un medesimo tronco che con più visi sovrapposti (fig. 4-5).

Come per gli idoli del Baltico, non si tratta di statue di eroi. Le persone raffigurate non sono individualità storiche di cui si conosca, si immagini o si inventi la biografia e la discendenza, come per gli eroi dell'antica Grecia, ma spiriti senza nome e disincarnati, suscettibili di prendere gli aspetti più diversi e spaventosi. In Finlandia vi sono defunti che compaiono con due teste<sup>105</sup>; in Birmania i « phi », spiriti dei morti, hanno la testa grossa e cinque o sei occhi<sup>106</sup>, nel sud-est asiatico e in Africa possono

<sup>99</sup> P. S. Pallas, *Viaggi*, T. IV, p. 56.

<sup>100</sup> G. Vereščagin, *Votjaki Sosnovskago*, ZGO. OE. XIV, 2, 1886, p. 61.

<sup>101</sup> K. Donner, *La Sibérie*, 4<sup>a</sup>, Paris, 1946, pp. 92-93; O. Loorits, *Grundzüge*, II, pp. 36, 314.

<sup>102</sup> D. Ränk, *Hinterecke*, pp. 134, 151-152.

<sup>103</sup> K. V. Karjalainen, *Jugra-Völker*, III, FFC 63, 1927, p. 45.

<sup>104</sup> K. Donner, *La Sibérie*, p. 222.

<sup>105</sup> A. Vilkuuna, *Da Verhalten der Finnen in heiligen (pyhä) Situationen*, FFC 104, p. 86.

<sup>106</sup> G. B. Tragella, *Frontiere dell'Asia illuminate, La missione di Kengtung, 1912-1937*, Milano, s.d. p. 139.



Fig. 4 - Idoli policefali ostjaki della Demjanka (da Karjalainen).

comparire in aspetto di animali, di serpi, di topi, di elefanti, di tigri, ecc. Separato dalla sua veste umana, lo spirito del defunto può manifestarsi anche negli elementi della natura, come il vento o il fuoco.

Nonostante le loro figurazioni policefale, gli spiriti « locali » degli Ugri (« Gaugeister, örtliche Geister », come il Karjalainen chiama gli spiriti di clan) « sono nel loro insieme da considerarsi sicuramente come dei defunti, come avi riconosciuti per tali da coloro che ne hanno approntato le immagini ». Si tratta, in fondo, di « Sippengeister », di spiriti parentali<sup>107</sup>. Naturalmente, aggiunge il Karjalainen, non in senso assoluto, poiché la fantasia popolare può avere introdotto in questa serie manistica anche altri spiriti, ausiliari o coadiutori, soprattutto a causa di influenze straniere<sup>108</sup>.

Non è escluso che spiriti del genere fossero rappresentati anche presso gli Slavi (l'assunzione di angeli e profeti come protettori del « bratstvo » nella « slava » serba ne è un esempio), ma il supporto che regge questi culti resterà sempre manistico.

Il Karjalainen chiama spiritica la religione degli Ugri. È difficile dare qualifica diversa a un insieme di credenze e di culti in cui non compaiono vere divinità o in cui gli Dei hanno solo una parte secondaria. Il manismo degli Ugro-finni e degli Slavi è costitutivo di agricoltori soprattutto in Africa, in Indonesia, in Oceania e nell'Amazzonia<sup>109</sup>. Talora esiste anche una vera divinità, ma inattiva e senza culto, come presso i Vagiagga del Kili-mangiaro e i Kikuyu dell'Uganda<sup>110</sup>, tal'altra invece non esistono che gli spiriti dei defunti, senza traccia alcuna di divinità, come presso i Malgasci e certi Papua della Nuova Guinea<sup>111</sup>.

Non sempre questi spiriti si lasciano riconoscere come spiriti manistici o distinguere nettamente dagli spiriti della natura. « Feticismo? manismo? semplice animismo? » — si domanda imba-

<sup>107</sup> K. V. Karjalainen, *Jugra-Völker*, II, FFC 44, 1922, pp. 214, 280.

<sup>108</sup> Stesso, op. cit. pp. 216-217.

<sup>109</sup> K. Birket-Smith, *Histoire de la civilisation*, Paris, 1955, p. 386.

<sup>110</sup> D. Gutmann, *L'idea di Dio presso i Giagga del Kilimangiaro*, « *Anthropos* », V, 1910, p. 264; P. P. Cayzac, *L'idée de Dieu des Kikuyu*, « *Anthropos* », ibid. p. 310.

<sup>111</sup> H. M. Dubois, *L'idée de Dieu chez les anciens Malgaches*, « *Anthropos* », XXX, 1935, p. 762; P. P. Vormann, *Zur Psychologie, Religion, Soziologie und Geschichte der Monumbo-Papua, Deutsche-Neuguinea*, « *Anthropos* », V, 1910, p. 409.



razzato padre Tragella, e l'africanista Mons. Le Roy rileva che « entre ces mânes sortis du corps de nos pères... et les esprits du temps passé, ou ceux dont l'origine reste inexplicquée... la transition est insensible »<sup>112</sup>. Allo stesso modo sono suscettibili di assumere natura manistica presso gli Slavi gli spiriti dendrici, il covone della mietitura o le ninfe dei boschi e dei ruscelli.

Negli edifici di culto degli Slavi vi sono strutture che, poco importanti in se stesse, denotano e ribadiscono una affinità religiosa degli Slavi con gli Ugrofinni e confermano così la particolare natura delle loro credenze.

Thietmar descrive la città di Riedegost, presso Rethra, con le seguenti parole: « Est urbs quaedam in pago Riedirerun Riedegost nomine, tricornis ac tres in se continens portas, quam undique silva ab incolis intacta et venerabilis circumdat magna. Duae eiusdem portae cunctis introentibus patent, tertia, quae orientem respicit et minima est, transitum ad mare iuxta positum et visu nimis horribile monstrat » (Thietmar, VI, 22). Strutture del genere o simili esistevano, forse, anche a Rethra alla quale si accendeva per una lunga passerella: « pons ligneum transitum prebet, per quem tantum sacrificantibus aut responsa petentibus via conceditur » (Adamo da Brema, II, 21), o nei boschi sacri degli Obortriti: « Ingressus atrii inhibitus nisi sacerdoti tantum et sacrificare volentibus » (Helmold, I, 84).

Georgi e il Pallas ci danno dei « keremet » ceremissi e čuvassi descrizioni molto simili a quelle tramandateci dai memorialisti tedeschi: « Il keremet è uno spazio quadrato, cinto da una palizzata alta cinque piedi, lasciandovi tre ingressi o piccole porte, una nel mezzo della facciata che è all'oriente, una a tramontana e l'altra all'occidente. Bisogna che la porta a tramontana sia sulla fontana o sul ruscello, perché l'acqua è necessaria al sacrificio: da qualunque parte essa venga, non può entrare che per questa porta. Le vittime e le offerte non debbono avere ingresso che dalla porta d'oriente; e la porta d'occidente serve all'entrare e uscire del popolo »<sup>113</sup>.

Nella descrizione del Georgi la porta ad occidente serve al-

<sup>112</sup> G. B. Tragella, *Frontiere sull'Asia Illuminata, la Missione di Kengtung*, Milano, s.d. pp. 68-99; V. p. W. Schmidt, « Anthropos », IV, 1909, p. 827.

<sup>113</sup> S. P. Pallas, *Viaggi*, p. 67.



Fig. 5 - Idolo policefalo ostjako di Obdorsk (da Karjalainen)

l'ingresso e all'uscita, quella a sud ai portatori d'acqua e quella ad oriente al bestiame di sacrificio<sup>114</sup>.

Nelle tre descrizioni due sono i particolari identici e significativi: le porte sono tre e quella ad oriente è riservata in modo esclusivo alle vittime del sacrificio. Poiché le vittime potevano essere sia presso gli Slavi che presso gli Ugro-finni anche umane, qualche cosa nel suo aspetto la rendeva «horribile visu»<sup>115</sup>.

Queste tre porte ricorrono spesso nei canti popolari degli Slavi e dei Balti, e sono per lo più astrali, della luna, del sole, ecc.<sup>116</sup>. È nota a un grande numero di popoli dell'Eurasia: agli Estoni, ai Finni del Volga, agli Ugri, ai Samoiedi, ai Lapponi, ai Tungusi, ai Mongoli, ai Giljaki e agli Ainu. Si tratta dell'istituto di una antica cultura di cacciatori che intende separare la caccia da intromissioni femminili: «la porta del sangue» è vietata alle donne alle quali è riservata invece la cosiddetta «porta del latte»<sup>118</sup>. Le vittime del sacrificio o del banchetto sacro devono essere preservate da contaminazioni che le renderebbero sgradite agli Dei<sup>119</sup>.

Al centro dei recinti sacri degli Slavi e degli Ugro-finni si trova un edificio di culto o capanna di sacrificio (Opferhütte) al quale gli Slavi del Baltico davano il nome di «contina», da

<sup>114</sup> Georgi, *Opisanie vsech obytauščich v Rossijskom gosudarstve narodov*, 1799, p. 32, in: T. A. Krjukova, *Voždenie rusalki v sele Vereika, Voronežskoj oblasti* «Sovetn», 1947, 1, p. 181 nota 16; U. Holmberg, *Relig. der Tscheremissen*, p. 102. Sulle strutture del keremet ceremisso, oltre al Mansikka, v. K. Moszyński, *Kultura ludowa*, II, 1, p. 250.

<sup>115</sup> Pare che Helmold descriva un keremet dei Finni, sebbene con solo due porte quando racconta «... vidimus sacras quercus quae dicatae fuerant deo terrae illius Proven, quas ambiebat atrium et sepes accuratior lignis constructa, continens duas portas» (Helmold, I, 84).

<sup>116</sup> L. N. Majkov, *Velikoruskija zaklinanija*, ZGO OE. II, 1869, pp. 429, 432; V. J. Mansikka, *Ueber russische Zauberformeln*, Ann. soc. sc. Fennicae, B 1, 1909, p. 63; M. Federowski, *Lud białoruski*, T. V, Pieśni, Warszawa, 1958, pp. 382, 406, 481, 689; N. S. Ščukin, *Narodnyja vveselenija v Irkutskoj gub.*, ZGO OE. II, 1869, p. 385; W. Manhardt, *Die lettische Sonnemythen*, ZfE. VII, 1875, p. 19; N. Andrić, *Ženske pjesme*, II, Zagreb, 1920, p. 125; M. M. Pavičević, *Narodne igre u Crnoj Gori*, ZbNž. XXIX, 1933, p. 193; Jo. Čosić, *Narodne pjesme*, ZbNž. XXIX, 1933, p. 181. Per le tre porte dell'antico Cremolino di Mosca v. N. A. Skvorcov, *Archeologija i topografija Moskvy*, Moskva, 1913, p. 34.

<sup>117</sup> D. Ränk, *Der heilige Hinterecke*, FFC 137, 1949, capitolo 13.

<sup>118</sup> A. Vilkuņa, op. cit. p. 103.

<sup>119</sup> W. Schmidt, UdG. III, p. 308; Karjalainen, *Jugra-Völker*, III, FFC 163, 1927, pp. 225, 235 segg.; U. Harva, *Die religiöse Vorstellungen der altai-schen Völker*, FFC 125, p. 334; D. Ränk, op. cit. pp. 229, 239.



« kōt », « kut », angolo, d'onde l'antico bulgaro « kōšta » e il serbo-croato « kuća », casa, come il polacco e l'ucraino « kuća », « kučka », « kutina », stabulo. In ucraino « pokut' » è un « Hausgott », « penat » (Berneker E., Slav. etym. Wtb).

L'appellativo di « angolare » dato agli edifici ricorre anche presso gli Ugri: gli Ostjaki preparano il banchetto dell'orso « nella casa fornita di fuoco, nella casa angolare, con quattro angoli »<sup>120</sup>. Alla nascita di un figlio, il padre cerca ispirazione per trovargli un nome guardando attorno « verso l'angolo sacro della santa camera angolosa, verso l'angolo della camera angolare »<sup>121</sup>.

Casa o stanza angolare può significare solo spaziosa, ma è difficile separare questo appellativo dal nome stesso di « continua-kōšta » e dal culto dell'angolo sacro praticato da tutti i popoli dell'Eurasia che conoscono egualmente sia la « porta minima » di Thietmar che l'angolo delle donne, separato da quello degli uomini.

Non solo nella lontananza del Dio celeste e nei miti della pesca della terra, ma anche nella venerazione dei Mani, nella figurazione policefala degli spiriti, negli edifici di culto e nello svolgimento dei riti, Slavi e Ugro-finni sembrano appartenere a un medesimo regime culturale. Gli Slavi presentano anzi un quadro di religione spiritica più puro di quello dei Finni, mentre paradossalmente i Finni, nella vaga fede di un Dio celeste, nei nomi coi quali lo invocano (di tipo Inmar, cielo) e nelle vittime bianche che gli presentano, si dimostrano più vicini degli Slavi a un centro religioso affine a quello indoeuropeo<sup>122</sup>.

È interessante vedere lo sconcerto degli osservatori alla presenza di riti di « bratčina » celebrati negli stessi luoghi e negli stessi modi da indigeni siberiani e da russi. Al principio del secolo i Voguli del distretto di Verchotur'e (Sverdlovsk), appari-

<sup>120</sup> « ...das winklige Haus, mit den vier Ecke », Karjalainen, *Jugra-völker*, III, p. 203.

<sup>121</sup> « ...blickt in den heiligen Winkel des heiligen winkligen Zimmers, in die Ecke des eckigen Zimmers », Karjalainen, *Jugra-völker*, I, FFC 41, 1921, p. 62.

<sup>122</sup> Presa conoscenza del contenuto di questo capitolo, il prof. N. Minnisi, dell'Istituto Orientale di Napoli, ci faceva rilevare che il nome « kudo » dell'edificio sacro dei Mordvini significa figura quadrata (v. slavo « continua » da « kāt ») e che il suffisso « la » del votjako « kuala » è indicativo dell'appartenenza ai morti, per cui « kuala » sarebbe la casa dedicata al loro culto.

vano russificati al punto da avere dimenticato la loro lingua e da non distinguersi in nulla dai contadini russi. Ma quelli di loro che vagavano più a nord erano ancora semipagani e continuavano a offrire sacrifici cruenti, sebbene non più agli Dei, ma a Gesù Cristo, alla Madre di Dio e a San Nicola Taumaturgo. I mercanti che fecero questa osservazione non potevano tuttavia non rilevare che anche i russi ortodossi sacrificavano nelle chiese vitelli, pecore e altri animali che sgozzavano e di cui vendevano le carni nel luogo. Dopo aver accusato i Voguli di paganesimo a causa di questi sacrifici, l'anonimo corrispondente che ne informa la « Živaja starina » non trova di meglio che immaginare un'imitazione da parte dei Voguli di usanze religiose russe<sup>123</sup>.

Gli antropologi che vedono in una razza esteuropide di brachicefali biondi i portatori della nazionalità slava (Günther, von Eickstedt, Montandon, Schwidetzky, ecc.) non attribuiranno certo a una russificazione recente la somiglianza fisica tra i Voguli e i contadini russi, ma vedranno nei Voguli una retroguardia siberide dalla quale sono usciti gli stessi esteuropidi, e saranno gli ultimi a stupirsi di una vicinanza culturale tra i due gruppi<sup>124</sup>.

Evel Gasparini

<sup>123</sup> E. P., *O religioznom sostojanii inorodcev Permskoj i Oremburskoj eparchii po otčetam misionerov*, « Živst ». XVII, 1908, 5, pp. 391-393.

<sup>124</sup> E. v. Eickstedt, *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheits*, Stuttgart, 1934, pp. 213, 215-217, 372-373, 470-475; I. Schwidetzky, *Rassenkunde der Alten Slawen*, Stuttgart, 1938, pp. 33, 44, 49-58; Jan Czekanowski, *Polska-Słowiańszczyzna*, Warszawa, 1948, pp. 15, 42, 151.

## WŁOCHY W TWÓRCZOŚCI J. SŁOWACKIEGO

### Kontakty z kulturą włoską

Słowacki, w porównaniu z Mickiewiczem i Krasińskim, współczesnymi sobie Włochami zajmował się bardzo mało, interesowali go jedynie niektórzy wielcy twórcy przeszłości jak Dante, Tasso, Ariosto, Alfieri i oni też oraz kilku innych wpłyną na jego twórczość. Był to zatem wpływ pośredni, więc lektury, wpływ bezpośredni odbił się w daleko mniejszym stopniu.

Autor Beatryx Cenci po raz pierwszy z kulturą włoską zetknął się w wieku szkolnym. W Krzemieńcu na to zetknięcie się było za wcześnie, jedynie przeszłość miasta, szczególnie góra « Bony nazwana imieniem » mogła mu przypominać ojczyznę sławnej królowej. Pobyt Słowackiego w Wilnie przypadł na lata dojrzewania umysłowego, na który atmosfera naukowa otoczenia odegrała wpływ przemożny.

Uniwersytet wileński przeżywał wówczas okres największego swojego rozkwitu. Słowacki na uniwersytet wstąpił tuż po słynnym procesie przeciwko filaretom i filomatom, kiedy wolność osobista i wolność nauki zostały skrzepowane. Zapisał się, jak wiadomo, na wydział prawny, który tworzył część fakultetu « nauk moralnych i politycznych », studiował zatem różnego rodzaju prawa oraz dyscypliny pomocnicze. « Podstawą ówczesnego wykształcenia była łacina, znać jej « było to zupełne heretyctwo » według zapatrywań ówczesnych; dlatego studenci pierwszych kursów teologii, medycyny, prawa, matematyki i naturalnie literatury obowiązani byli słuchać wykładów języka i starożytności rzymskich<sup>1</sup>. Literaturę starożytną wykładał wów-

<sup>1</sup> L. Janowski, *Lata uniwersyteckie Juliusza Słowackiego, W promieniach Wilna i Krzemieńca*, Wilno 1923.



czas Stanisław Kostka Hryniewicz, następca Grodka, ale najlepszym znawcą starożytnego Rzymu był Alojzy Ludwik Capelli, wykładowca prawa rzymskiego i kanonicznego. Ten ostatni należał do najstarszych profesorów uczelni. Z pochodzenia Toskańczyk, przybył do Wilna dość wcześnie bo w 1804 r. i początkowo zyskał sobie opinię dobrego wykładowcy, z latami jednak począł się zaniedbywać. Pod jego więc wpływem mógł Słowacki zainteresować się starożytnością rzymską i literaturą włoską. Ta ostatnia, jak i język włoski, nie wchodziły do przedmiotów obowiązkowych, mógł jedynie Capelli urządzać sporadycznie kursy języka i literatury włoskiej. Capelli jednak nie zapisał się w pamięci Słowackiego jako dobry wykładowca, skoro na jego wykładach układał poemat Arab<sup>2</sup>. Inną zachętą mogły być również wykłady profesora Leona Borowskiego, który cenił niezwykle «braci Kochanowskich a Jerolimę wyzwoloną Tassa, w przekładzie Piotra, zalecał stale uczniom do odczytywania, objaśniając jej piękność».

Oprócz otoczenia szkolnego także i domowe wpływało na kształtowanie się duchowe przyszłego poety. W tym otoczeniu znajdował się i jego wuj, Teofil Januszewski, który wówczas przeniósł swoją pracownię malarską z Krzemieńca do Wilna. W tej pracowni częstym gościem bywał młody Juliusz słuchając, «jak mu wuj, malując opowiadał różne ciekawe historie o poetycznym kochanku Fornariny»<sup>3</sup>. Te pierwsze wycinki wiedzy z ojczyzny Tassa i Rafaela mogły i były z pewnością poszerzone także i poprzez muzykę. Gry na fortepianie uczył się jeszcze w Krzemieńcu, w czym zaznaczył się wpływ matki. Tak więc krąg zainteresowań stale się powiększał, w czym kultura włoska miała swój znaczny udział, a poszerzył się on także i na teatr, szczególnie za pobytu w Warszawie, gdzie bywał na przedstawieniach trupy włoskiej Chiarinich.

Po wyjeździe z Polski, zatrzymawszy się na krótko w Dreźnie, miał możliwość podziwiać sławnych wówczas włoskich aktorów. Szczególnie do gustu mu przypadli Rubini, Cesi oraz śpiewaczka Pallacesi występujący w rolach bohaterów oper Belliniego. Swoje

<sup>2</sup> L. Janowski, op. cit. s. 104; także T. Pini, *Młodość Słowackiego, Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, Lwów 1909, t. II.

<sup>3</sup> F. Hösick, *Życie Juliusza Słowackiego*, Kraków 1897, t. I, s. 69.

zamiłowanie do teatru zaspokoi jeszcze bardziej w Paryżu, gdzie wśród mnóstwa obcokrajowców, znajdowało się sporo Polaków i Włochów. Paryż dawał mu o wiele więcej atrakcyj niż dotychczasowe miejsca pobytu na emigracji. Zwiedzał muzea, galerie obrazów, oglądał płótna Rafaela, Michała Anioła, Leonarda da Vinci, Murilla, Veronese. Także na teatr nie żałował pieniędzy. «Cokolwiek grano nowego czy to była *Teresa Dumasa*, czy *Otello Rosiniego* czy *Il Pirata Belliniego* czy *Niema z Portici*, czy *Ludwik XI de Lavigne'a*, zawsze był w teatrze»<sup>4</sup>.

Sprawdzianem ustawicznego oddziaływania kultury włoskiej są same nazwiska wielkich Włochów, powtarzające się w jego wypowiedziach. Słowacki miał już wówczas za sobą publikację kilku utworów wśród nich Marię Stuart, w której zaznaczył się wpływ Alfieriego<sup>5</sup>. Lektura i kontakt z teatrem, przede wszystkim francuskim, sprawia, że wkrótce podejmie pomysł napisania utworu dramatycznego, opartego na tematyce włoskiej. Intencją autora *Beatryx Cenci*, w wersji francuskiej, jak stwierdzili badacze, było, w pierwszym rzędzie, polepszenie sytuacji finansowej. Pisząc zaś dla teatru francuskiego należało wybrać temat bardziej znany i przystępny dla publiczności francuskiej, a takim tematem, modnym naówczas, była piękna rzymianka, ojcobóczyni, Beatrice Cenci.

Teatr Porte Saint-Martin w Paryżu, w którym często bywał poeta, i dla którego przeznaczał w myśli swoją sztukę, wystawiał właśnie dramat, oparty na tym samym temacie, pióra Custine'a. Jeszcze inną sztuką również z tym samym motywem była *Guido Reni ou les artistes* Bérauda i Bouilly'ego. Zrozumiałe jest więc, że Słowacki poszedł za poprzednikami, tym bardziej, że temat frapował jego fantazję. Za źródło właściwe, jak słusznie zaznaczył Kleiner «trzeba uznać samą historyczną legendę, która w czasie pierwszego pobytu Słowackiego w Paryżu nabrała pewnej aktualności»<sup>6</sup>. Ze tak było w rzeczywistości i że temat ten frapował wielu piszących świadczą i inne głośnie nazwiska jak Wiktor Hugo, Dumas czy Shelley. *Beatrice Cenci*, w wersji francuskiej, nie została nigdy ani wystawiona ani opublikowana, wróci da niej

<sup>4</sup> F. Hösick, op. cit., t. I, s. 478.

<sup>5</sup> T. Grabowski, *Juliusz Słowacki*, t. I, Poznań 1929, s. 86.

<sup>6</sup> J. Kleiner, *Przyczynek do genezy Beatryx Cenci, Pamiętnik Literacki*, Lwów 1911, Rocznik X, s. 99.

jeszcze dwukrotnie, raz w czasie pobytu we Włoszech, następnie podczas ponownego osiedlenia się w Paryżu. Wyjazd do Genewy przybliżył poetę do Włoch i w Genewie miał prawdopodobnie zabrać się poważnie do nauki języka włoskiego. Nie wiadomo jakie poczynił w nim postępy, w każdym razie najlepszy sposób do opanowania go dał mu dopiero pobyt we Włoszech.

#### Słowacki we Włoszech

Włochy w latach trzydziestych ubiegłego stulecia na zewnątrz zdawałyby się bardzo spokojne, od wewnątrz były żłobione nurtami niepodległościowymi, wśród których najbardziej gwałtownie rozlewał się mazzinizm. Wyprawa sabaudzka, pierwszy zbrojny występ w długim łańcuchu walk włoskiego Risorgimenta, chociaż nieudała, wstrząsnęła włoską opinią. Pierwsze kości zostały rzucone. Odtąd Giovine Italia i Giovine Europa Mazziniego będą odgrywały ogromny wpływ na działalność polityczną państw włoskich. Mazzini stał się postacią tak popularną, że nie sposób będzie przejść obok tego zjawiska obojętnie.

Słowacki przybył do Włoch po ekspedycji sabaudzkiej, ale przed wielkimi wypadkami, jakie rozegrały się dopiero w kilkanaście lat później. W jego listach i pismach nie ma najmniejszego zainteresowania się współczesnymi sobie Włochami. Jakże różna jest jego postawa od Krasińskiego i Mickiewicza. U Krasińskiego znaczna, by nie powiedzieć przeważna, część jego olbrzymiej korespondencji jest poświęcona sprawom przemian we Włoszech, z osobą Mickiewicza zaś związany jest Legion polski, największy nasz wkład do włoskiego Risorgimenta.

Traf chciał, że pierwsze kroki Słowackiego po Rzymie, pierwsze spojrzenie na wieczne miasto nastąpiło w towarzystwie Krasińskiego, autora już wydanego Irydiona. Obydwaj byli w pełni sił żywotnych, dojrzałości umysłowej i u szczytów swojej twórczości. Toteż poeta spotkanie z autorem Irydiona będzie wspominał jako jedno z najmiłszych w swoim życiu. Czas upływał mu na rozmowach z człowiekiem rozumiejącym jego talent, mogąc mu zwierzać się ze swoich myśli. Nic więc dziwnego, że i Rzym widziany był to Rzym Krasińskiego, do czego się sam przyznaje, « bo choć róże rosnące na ruinach pałacu Nerona rozwidniały nam pięknie te gruzy, to jednak jaśniej mi je oświecał ów

duch Irydiona, któregoś ty pod krzyżem w Kolosseum położył i nakrył złotymi skrzydłami anioła »<sup>7</sup>. Da się to zauważyć i w wierszu *Rzym* napisanym pod wpływem zwiedzania:

Nagle mię trącił płacz na pustym błoniu  
« Rzymie! nie jesteś ty już dawnym Rzymem ».  
Tak śpiewał pasterz trzód siedząc na koniu.  
Przede mną mroczne błękitnawym dymem  
Sznury pałaców pod Apeninami,  
Nad nimi kościół ten, co jest olbrzymem.  
.....  
I zdjął mnie wielki strach, gdy poznikali  
Ci aniołowie fal-a ja zostałem  
W pustyni sam-z Rzymem, co już się wali<sup>8</sup>.

Najlepiej ten stan duchowy z owego okresu odczuwa się z listów do matki: « Chodziliśmy razem na spacer i najczęściej przepędzaliśmy wieczory w willi Mills. Jet to ogród pełny róż i cyprysów, zasadzony na ruinach dawnego pałacu cesarzów rzymskich. Przy świetle księżyca, kiedy kwiaty wydawały dziwne zapachy kiedy ruiny otaczające tę willę przybierały kształt duchów, a Rzym daleki w mgłę sinej tonał, z dziwnym rozmodleniem serca myślałem o przeszłości, Nieraz ciebie, moja droga, wspominałem cicho i głośno-opowie ci to kiedyś Zygmunt, mój towarzysz romansowych wędrówek, bo może on prędko ciebie widzieć będzie ».

Szczególne wrażenie uczyniła na nim bazylika św Piotra: « Wczoraj byłem na kopule św Piotra i wlałem aż do kuli pod krzyżem, gdzie 16 ludzi pomieścić się może. Widok na Rzym stamtąd bardzo piękny-cały dach kościoła podobny jest do jakiejś kolonii-nawet jest kilka domków rzemieślniczych i fontanna ciągle ciekąca. Chodząc po nim człowiek czuje, że nie jest na ziemi i doznaje takiego wrażenia, jak chodzący po pokładzie okrętu »<sup>9</sup>.

W ogólności jednak Rzym w porównaniu do innych miejscowości we Włoszech nie wywarł na Słowackim głębszego wrażenia, nie odbił się szczególnym refleksem w jego życiu. Zwiedzał go jak wszyscy inni turyści, oglądał galerie obrazów, bywał na Forum

<sup>7</sup> J. Słowacki, *Balladyna*, Wstęp, *Dzieła* t. VI, Wrocław 1949, s. 8.

<sup>8</sup> J. Słowacki, *Liryki i inne wiersze*, *Dzieła*, t. I, op. cit., s. 69

<sup>9</sup> J. Słowacki, *Listy do matki*, op. cit., s. 259. Zob. B. Biliński, *Visitando le case dove soggiornò Juliusz Słowacki in Italia*, in *Juliusz Słowacki nel 150° anniversario della nascita*, Angelo Signorelli, Roma 1961.



Romanum, siadywał na cmentarzu protestanckim, nad mogiłami dwóch poetów angielskich Shelley 'a i Keats' a. Wtedy też mógł bliżej zapoznać się, pod wpływem Krasińskiego, z przeszłością Shelley'a, autora tragedii Cencich, wtedy również, oglądając galerie obrazów, zanotował sobie w pamięci Beatrice Cenci G. Reniego. Autopsia osobista miejsc, w których rozegrała się część znanych wypadków związanych z tragedią Cencich, przede wszystkim z procesem i straceniem, nie pozostała bez wpływu. Tym razem więc tragedia przybrała formę bardziej wizualną i Słowacki stworzył ją, chociaż nie zaraz, z wykorzystaniem elementów widzianych osobiście w wiecznym mieście.

Warto, dla porównania, zestawić wrażenia Krasińskiego, wyniesione z wiecznego miasta. Krasiński widział w Rzymie syntezę dziejów Europy: Historia Rzymu jest historią świata całego. Z niej wnioski na wszystkie czasy osiągnąć można. Ale zdaje się, że coś nieśmiertelnego Opatrzność wlała w te wzgórzów siedem. Jak tylko czyjeś pałace lub świątynie padają, na nich zaraz drugie, równie potężne, cień rzucające na ziemię cała się podnoszą »<sup>10</sup>.

Jest charakterystyczne, bo krańcowo odmienne, spojrzenie obu poetów również na Neapol. Krasiński zachwycał się Kampanią neapolitańską, samego Neapolu jednak nie lubił. Drażnił go wrzask uliczny, hałaśliwość mieszkańców, w ogóle nie czuł się tu dobrze: «Przekłete miasto, nagie jak pustynia, bez cienia, bez przytułku, krzykliwe jak przedpokój szkolny, gdzie smagają uczniów, niespokojne, a jednak nie ożywione i głupie. W tym powietrzu roztopiona siarka i węgiel, jak trucizny, padają na nerwy, w blasku tego słońca jest coś wściekłego, w zieloności tych drzew coś niedoszłego, zatrzymanego przed czasem, w kształcie ich gałęzi coś garbatego »<sup>11</sup>.

Słowacki natomiast czuje się tu dobrze. Przesiaduje albo na swoim balkonie przy ul. Santa Lucia, nad morzem, albo miesza się w tłum ludzki, na ulicy, by chłonąć wrażenia: «Domy jasne, pańskie, oświecone słońcem, bez dachów-wielki ruch na ulicach, mnóstwo powozów, mało zawijających do portu okrętów. Zamek królewski wielki nad morzen, mnóstwo wojska ładnie i

<sup>10</sup> Z. Krasiński, *Listy do A. Potockiego*, Warszawa 1922.

<sup>11</sup> Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, Poznań 1930.

różnobarwnie ubranego, ciągle w ruchu, z muzyką... Wszystko tak kolorowe jak bańka z mydła wypuszczonego przez jakiegoś morskiego trytona, z daleka białe jak piana morska, leżąca na brzegu, z której ja chciałbym, żeby wyszła jaka idealna Wenus i przejrzała się w tym wielkim zwierciadle błękitu »<sup>12</sup>. W tymże samym liście do matki wyrywa mu się okrzyk «jestem zachwycony Neapolem ». To wrażenie, wyniesione z Królestwa Neapolu, odbije się nie tylko w listach do matki, ale również w twórczości. Ze wszystkich trzech miast, w których na pewien okres zatrzymał się poeta, Rzymu, Neapolu, później Florencji, właśnie Neapol najbardziej zachwyił go swoim pięknem i tylko Neapol pozostawił obszerniejszy ślad w jego poezji.

Na jego stan duchowy w tym okresie wpłynęło z pewnością dobre samopoczucie oraz chwilowa miłość w Sorrento, gdzie spędził lato 1836 roku. Samotność i refleksje urozmaicała mu «młoda gospodyni, która ciągle dawała mi serenady ». Owa młoda gospodyni pouczała go również, że zamiast «Ojciec nasz, lepszą modlitwą-księżycu wzdychanie ». W Sorrento także przemyślał lub, jak twierdzą niektórzy, pisał poemat *W Swajcarii*. Pobyt w Kampanii, później wędrówka przez Puglie, zatrzymanie się chwilowe w Lecce i w Taranto, wreszcie wyjazd do Grecji bawił go i czarował. Pięko Neapolu wyśpiewa po opuszczeniu miasta w utworze *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, a wyśpiewa w słowach pełnych zachwytu i uniesienia:

O Neapolu! ty nie pożegnany  
Czekasz, aż ciebie pożegnam epicznie,  
Jak biała Wenus, urodzona z piany,  
Wyszedłeś z morza zapłoniony ślicznie  
Skwarnymi słońca zachodniego łuny'cichy pod górą, co ciska pioruny.  
O Neapolu! Gdzie jest twoja dusza?  
Bo duszą twoją nie jest ruch i życie;  
Patrzę na ciebie z grobu Wirgiliusza,  
A ty na niebie i na fal błękitie  
Tak roztopiony w zorzy malowidła  
Jak opuszczona na brzeg bańka z mydła,

O Neapolu! Wieczne wyziewy  
Twym są rumieńcem, twe dymy są tęczą,  
Harmonizujesz się tak jako śpiewy

<sup>12</sup> J. Słowacki, *Dzieła, Listy do matki*, XI, s. 265.

Z ciszą powietrza, twe dzwony nie jęczą,  
A twój domami okryty pagórek  
Ma białość lekkich na błękiecie chmurek... ».

Echa tego zachwyty odezwia się później w wierszu *Do Teofila Januszeńskiego* częściowo również w *Beniowskim*. Podróż na Wschód i ponowny pobyt we Włoszech, tym razem we Florencji, wzbogacił poetę o nowe wrażenia. Mimo że czuł się w stolicy Toskanii dobrze, jeśli nie znakomicie, mimo że polubił miasto: «Ładna, bardzo ładna Florencja», mimo licznych przyjaciół, znajomych, ciągłych spacerów, zwiedzania miasta, nawet występowania w roli przewodnika po jego zabytkach, nie zachwyił się pięknem Florencji w tym stopniu co Neapolem. Co innego miało tu na niego oddziaływać-Króle Duchy miasta, przede wszystkim Dante.

Słowacki od czasu opuszczenia Szwajcarii właściwie żył życiem turysty. Swoją żyłkę podróżniczą wyładował w zwiedzeniu Włoch, Grecji, Egiptu, Palestyny, Syrii, Libanu. Po dwu latach podróży, nadmiarze wyniesionych wrażeń zatrzymuje się na dłuższy pobyt we Florencji, by te wrażenia uporządkować. Stanem politycznym współczesnych sobie Włoch mało się zajmował. Nie można jednak twierdzić, by sprawy polityczne były mu zupełnie nieznane. Wspominał przecież Giovine Italia Mazziniego, są to jednak wzmianki tak szczupłe i odosobnione, że należy je uznać za stojące poza jego zainteresowaniem. Cały swój wzrok kierował na literaturę tego kraju, wielkich twórców, Ariosta, Tassa, Dantego<sup>13</sup>. Wywierali oni na niego wpływ już uprzednio, obecnie tym większy po zetknięciu się z ich ojczyzną. Najmocniej zaciążył na nim Dante. Zył w jego ojczystym mieście półtora roku /lipiec 1837-grudzień 1838/. Galerie, kościoły, każda ulica, nawet kamienie przypominały mu przeszłość miasta i życie Dantego. «Z moich okien-pisał do matki-mam widok na ładny plac St Maria Novella i lubię patrzeć na ten kościół, zwłaszcza kiedy wieczorem oświeca go księżyc. Ulubionym także moim księżycowym spacerem jest jeden bok katedralnego kościoła, Nieraz marzę sobie, że tak

<sup>13</sup> S. Machniewicz, *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego w latach 1836-1839, Spraw. gimn VII we Lwowie*, 1913; J. Krzyżanowski, *Wpływ Tassa na twórczość Słowackiego*, Bibl. Warsz. 1914, t. II, Kraków.

chodził po tych kamieniach zamyślony Dante». Nieco później tak się jej zwierza «Czasem idę do kościoła Santa Croce i staje przed grobem Danta-a posąg jego ponury, patrzący z wysoka na mnie, zdaje mi się mówić jakieś wyrazy natchnienia».

Oprócz zwiedzania również wiele czytał. Język włoski opanował z pewnością do tego stopnia, że mógł nie tylko czytać, by rozumieć ale i odczuwać wartość literacką czytanych utworów. Do opanowania języka pomogły mu dwie przelotne miłości. O pierwszej z nich, w Sorrento, powie:

Ja wiem, że wiele winienem kochance  
Sama po włosku uczyła mnie czytać<sup>14</sup>.

Drugą, piękną florentynkę, z którą łączyła go ściślejsza znajomość od poprzedniej, uczcił w Poemacie Piasta Dantyszka:

O florentynko ty moja ty śpiąca  
Tak cicho niegdyś przy blasku miesiąca,  
Kiedy cię smutna moja dusza strzegła;  
.....  
Oczki jej były jak te niebo w górze,  
Usta-perłami wysadzone róże...<sup>15</sup>

Długi pobyt we Florencji pozwolił się poecie wżyć w atmosferę miasta i w ducha poezji wielkiego florentczyka, co addziały zapładniająco na jego twórczość. Wpływy Dantego zaznaczyły się szczególnie w twórczości późniejszej po zwiedzeniu Włoch, na co zwróciło uwagę wielu badaczy<sup>16</sup>.

Niezależnie od wpływów literackich pojawią się też w owym czasie echa przeżyć osobistych we Włoszech oraz motywy oparte na tematyce włoskiej. Pierwszym takim utworem w którym dominują motywy włoskie, jest, wyłączając francuski dramat *Beatrice Cenci*, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*.

<sup>14</sup> J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, *Dzieła* t. II, op. cit. s. 16.

<sup>15</sup> J. Słowacki, *Poemat Piasta Dantyszka*, *Dzieła* t. II, s. 328.

<sup>16</sup> B. Gubrynowicz, *Piast Dantyszka*, *Kartka z twórczości Słowackiego*, Lwów 1899; S. Łempicki, *Miłość dantejska w poemacie W Szawajcarii*, *Pam. Lit.*, Lwów 1924, s. 154-182; W. De Andreis Wyhowska, *Dante nell'opera di Giulio Słowacki*, in *Rivista di letteratura slave*, 1932, s. 342; całością druków Dantego i o Dantem w Polsce zajął się W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce*, Toruń 1957.



Słowacki nie tylko przetkał ten utwór przeżyciami osobistymi, ale, by oddać lepiej koloryt lokalny, posługiwał się w wielu wypadkach wyrażeniami włoskimi: Zwrócił na to uwagę już S. Windakiewicz<sup>17</sup>. Oczywiście ten jeden utwór, z dotychczasowych, nadawał się do takiego traktowania. Oprócz zachwyków, uniesień mamy tu również ślady studiów historii tego miasta i królestwa<sup>18</sup>. Czytał Collettę, czego świadectwo dał w poemacie:

A więc do porządku! A jednak mię boli  
Dawać odsyłacz do pana Colletty:

Wyrazów włoskich najwięcej mieści się w Pieśni I. Są to albo powiedzenia jak: dolce far niente, dove fa il torso lub częściej wyrazy pojedyncze, użyte dla rymu oraz zabarwione odcieniem humoryzmu: Otranto-Canto, carrozze jego i cabrioletti-Zalecam wszystkim... zowie się Paretti; Ferdinanda-loccanda; symarę-frutti di mare.

Ze z nauki języka włoskiego coś i w przyszłości pozostało, świadczą porozsiewane tu i ówdzie wyrazy włoskie w *Beniowskim* n.p.: addio, per Bacco, odiar-lo, Dźwigał na sobie i chował in petto-Zemstę, jak Włochy, co się mszczą stiletto, ni più ni meno /poprawnie ne piu ne meno/, z notturna zróbcie coś alla polacca, reverende. Stosunkowo mało znalazło się wyrazów włoskich w *Beatryx Cenci*. W początkowych aktach w ogóle ich nie ma, pokazują się dopiero przy końcu utworu, w akcie piątym, wypowiada je poeta ustami przeważnie osób trzeciorzędnych, tworzących tłum na scenie. Są to wyrazy: avvocato /poprawnie avvocato/, maestro, signora, babuino, baioko także bajocco, parricida, Grazia Santo Padre i już wspomniane uprzednio addio, per Bacco.

#### BEATRICE CENCI

Kiedy Słowacki pisał polską tragedię Beatrix Cenci, miał już za sobą odbyłą podróż do Włoch, zwiedzenie Rzymu i zapoznanie się osobiste z miejscami, na których rozegrały się tragiczne dzieje rodziny Cencich. W Rzymie ówczesnym, który

<sup>17</sup> S. Windakiewicz, *Słowacki we Włoszech, Przegląd Współczesny*, Kraków 1927.

<sup>18</sup> P. Colletta, *Storia del reame di Napoli dal 1734 al 1825*, Napoli 1834. Później pojawiło się wiele przedruków.

nie wiele zmienił się wyglądem od czasu Klemensa VIII, mógł dokładnie oglądać pałace rodziny Cencich, Corte Savella-miejsce śledztwa i tortur, ulice, którymi wiezono skazanych na miejsce stracenia t.j. na plac przed Zamkiem św Anioła, wreszcie kościół S. Pietro in Montorio, gdzie pochowano zwłoki Beatrice. Takie wzrokowe obejrzenie miejsc, na których rozegrały się wypadki, mogło wiele wpłynąć na konstrukcję utworu, na jego teatralne ujęcie. Mógł również usłyszeć jeszcze jakąś odmianę legendy, a ta legenda żyje nawet do dziś nie tyle w Rzymie, gdzie tyle innych wypadków tragicznych się rozegrało, ile w Petrelli, właściwym miejscu tragedii.

Pociągał Słowackiego również sam temat. Po raz pierwszy, gdy pisał dramat w wersji francuskiej, czynił to pod wpływem autorów francuskich. W XIX wieku, specjalnie w okresie panującego romantyzmu, motyw ten stał się modny. Dziewczyna zabijająca ojca w obronie własnego honoru i stacona później za swoją obronę budziła posmak nadzwyczajności, podniecała wyobraźnię, zwłaszcza u romantyków, rozmiłowanych w mocnych podnietach. Nic też dziwnego, że tragedia Cencich zajęła umysły wielu twórców, specjalnie literatów i malarzy.

We Włoszech już w XVII wieku pojawiły się pierwsze próby wyzyskania omawianej tragedii w literaturze pięknej, ale dopiero w XIX wieku, specjalnie w drugiej połowie, nastąpiło zainteresowanie się tym tematem. Motyw ów poruszył wielu piszących jak P. Bruzzone, G. Gorini, L. Calvo, u historyków literatury miejsce jednak znaleźli, chociaż szczupłe, tylko Francesco Domenico Guerrazzi<sup>19</sup> oraz Gian Battista Niccolini<sup>20</sup>. Ponieważ obaj żyli i tworzyli w okresie Risorgimenta, ostrze ich języka zwróciło się przeciw sprawcom wyroku, a tym samym Kurii Rzymskiej. Autorzy ci zajmują jednak w literaturze włoskiej miejsce późniejsze, stąd i utwory ich, o których mowa, nie znalazły takiego echa jak n.p. utwór Shelley'a czy Stendhala.

W malarstwie poza słynnym obrazem *Beatrice Cenci* Guido Reniego temat ten pociągał wielu innych, żaden jednak z późniejszych malarzy nie dorównał Reniemu.

Tragedia Cencich w równym stopniu jak Włochy intereso-

<sup>19</sup> F. D. Guerrazzi, *Beatrice Cenci*, Ginevra 1855.

<sup>20</sup> G. B. Niccolini, *Beatrice Cenci*, Firenze 1844.

wała również Francję, Anglię, Niemcy, W Paryżu, w teatrze Porte Saint Martin, dla którego Słowacki po raz pierwszy pisał swoją tragedię wystawiano utwory Custine'a, Berauda i Bouill ego osnutych na tragedii Cencich. Później zainteresował się nią Hugo, Dumas, Stendhal. Największy jednak rozgłos w Europie wywołała *The Cenci* Shelle'a.

Wszyscy ci twórcy XIX wieku przedstawiali Beatrice tak jak ją przekazała legenda-kobietę niezwykle piękną, zabijającą ojca w obronie własnej czci. Legenda, jak każda inna, miała w sobie część prawdy, resztę dopełniała fantazja. Ale w tymże samym stuleciu, w drugiej jego połowie, zaczęły się poszukiwania celem wykrycia prawdy o tragedii. Za pierwszą próbę poszukiwania prawdy należałoby uznać rozprawę Dalbano<sup>21</sup>, który do swojej publikacji dołączył dokumenty. Cała praca jednak nie wnosi nic nowego poza powtarzaniem krążących legend. Autor natomiast popisywał się znanstwem historii swego kraju, specjalnie okresu pontyfikatu Klemensa VIII.

Ważną i przełomową datę stanowi praca Bertolottiego. Autor ten po raz pierwszy sięgnął do źródeł, odrzucił wszelką tradycję i starał się wyłowić prawdę. Oryginał śledztwa procesu Cencich jednak zaginął. Zawierał on dwa sążniste tomy, każdy po 1.200 foliałów, w sumie 2.400 stron. Zachowały się tylko częściowe odpisy z oryginału t. zw. *Apografo Sompieri* oraz *Apografo Macaroni*. Najwięcej wiadomości zostało przekazanych w *Sommario Vaticano*. Otóż Bertolotti część tego *Sommario* wydał p.t. *Francesco Cenci e la sua famiglia*<sup>22</sup>. Dotychczasowe zatem wiadomości opierają się na powyższych dokumentach, prawdy istotnej dotąd nie znamy i nie wiadomo czy kiedykolwiek zostanie wyjawiona.

Cała rewelacja Bertolottiego polega na wykazaniu, że Francesco Cenci wcale nie miał zamiarów kazirodczych względem córki i że Beatrice zabiła ojca raz dlatego, że ją źle traktował, powtóre że miała kochanka, człowieka żonatego, a był nim Olimpio Calveti. Autor nie tylko obdziera Beatrice z dotychczasowego nimbu niewinności, ale wyładowuje całą złość przeciwko swej ofierze. Chciałby wytrącić pióro wszystkim tym, którzy ubierają

<sup>21</sup> C. T. Dalbano, *Storia di Beatrice Cenci e dei suoi tempi*, Napoli 1864.

<sup>22</sup> A. Bertolotti, *Francesco Cenci e la sua famiglia*, Firenze 1877.

Beatricę w aureolę. Gniewa go n.p. że w Paryżu, na wystawie, pokazano obraz, którego autor, Henryk Chopen, przedstawił Cencich, idących na stracenie, w formie wzbudzającej litość u widzów.

Po Bertolottim prawdy dociekali Rinieri, Ricci, Montenesi, Donati, Costantini, Martinetti di Valentano, by wymienić tylko niektórych, bardziej znanych<sup>23</sup>.

Trzeba dodać, że proces Cencich a jeszcze bardziej ich stracenie stały się głośnie z końcem XVI i na początku XVII wieku nie tylko w Rzymie, ale i w całych Włoszech. Pisali o Cencich posłowie przebywający w Rzymie, zawiadamiając swoich władców o wypadkach rzymskich. Luźne więc, rozsiane tu i ówdzie, wiadomości rzucały również nieco światła na omawianą strawę. Ale najwięcej popularności przysporzyły jej t.zw. *L'Avvisi*, rodzaj gazety, podającej, przeważnie na dwu foliałach, ostatnie wiadomości. *L'Avvisi* pisali ludzie stojący w pobliżu dworu panujących książąt, zatem dobrze poinformowani, jednakże ich wypowiedzi nie zawsze zgadzały się z wolą czynników oficjalnych. Otóż *L'Avvisi*, wydawane w Rzymie, w okresie procesu Cencich, wypowiadały się wyraźnie po stronie procesowanych. Badacze omawianej sprawy korzystali wiele z tych *L'Avvisi*.

Dziś zatem znaną wszystkim jest rzeczą, że ojciec Beatrice, Francesco Cenci otrzymał w spadku po swoim rodzicu wcale intratną, lecz nieuczciwie zrobioną fortunę. Słynął z gwałtowności, trybunał rzymski skazał go kilkakrotnie za maltretowanie osób sobie podwładnych, za gwałcenie kobiet, homoseksualizm i różne awantury. Żonaty był dwukrotnie i wszystkich dzieci, razem z naturalnymi, miał czternaście. Badacze sprawy Cencich wymieniają tylko dzieci mające jakiś związek z wybrykami ojca czy z procesem. Trzeba dodać, że trybunał rzymski na pewien okres odebrał ojcu prawo opieki nad najmłodszymi dziećmi, które jednak później, na skutek starań, znowu wróciły do niego. Na kilka miesięcy przed śmiercią miał Francesco przy sobie tylko żonę Lukrecję, córkę Beatrice oraz dwu najmłodszych legalnych synów, którzy jednak wkrótce od niego uciekli.

<sup>23</sup> I. Rinieri, *Beatrice Cenci*, Siena 1909; C. Ricci, *Beatrice Cenci*, Milano 1923; D. Donati, *Le leggenda di Beatrice Cenci e il mistero del suo ritratto dipinto da Guido Reni*, Roma 1934; V. Costantini, *Guido Reni*, Milano 1928; Martinetti di Valentano, *Il parricidio dei Cenci*, Roma 1933; G. Colonna E. Chiorando, *Il processo dei Cenci*, Milano 1934.



J. Kleiner, który ostatni z polskich badaczy zabierał głos w sprawie Cencich powołał się na mało znaczącą i prawie nieznaną rozprawę ks. A. Maio *Morte di Giacomo e Beatrice Cenci*. W przypisach powiada, że «Rozpacz doprowadziła Beatrycę i drugą żonę Cenciego, Lukrecję, do uknuć spisku przy pomocy księdza Guerry, zakochanego w Beatrycy, i dwu zbirów, Olimpia i Marzia. Spisek się nie udał-po nowych zamachach ze strony ojca Beatryx po raz drugi w porozumieniu z bratem, z Guerrą, i z macochą zwróciła się do najętych morderców. Dzień 9 września 1598 r. przeznaczono na wykonanie zbrodni. Cenci znajdował się wówczas w zamku swym Petrella. Beatryx i Lukrecja wieczorem dodały starcowi opium do wina, a w nocy Beatryx wpuściła morderców do jego komnaty. Ci wrócili, nie mając odwagi zamordować śpiącego. Wtedy Beatryx oświadczyła, że sama zamorduje ojca. Pod wpływem słów Olimpia i Marzio dokonali zabójstwa»<sup>24</sup>.

Kleiner przecież wiedział o istnieniu rozprawy Bertolottiego, bo ją przytoczył, znał z pewnością i rozprawę Hösicka<sup>25</sup>, który, by ułatwić czytelnikom przyswojenie sobie historii Cencich, podał ją w formie dialogu, gdzie i nazwisko Bertolottiego wypłynęło.

Otóż nazwisko ks. Guerry wypłyne dopiero w czasie procesu na widownię a Olimpio Calvetti i Marzio Catalano nie byli wcale «najętymi mordercami», lecz każdy z nich miał własne osobiste powody do wrogiego ustosunkowania się do Cenciego. Catalano przez długi okres właściwie aż do swojego aresztowania należał do służby Cencich, znał wszystkie łotrystwa swojego pana i krzywd doznanych nie zapomniał. Calvetti zaś, kasztelan w służbie książąt Colonna, zarządzał właśnie Rocca Petrellą, która w całości należała do książąt, a Cenci za ich zgodą zamieszkiwał tutaj tylko czasowo, by na pewien okres usunąć się z Rzymu, tym bardziej, że Petrella leżała wówczas poza Państwem Kościelnym, w granicach Królestwa Neapolu. W zamku więc Rocca zamieszkiwało, przez pewien okres, dwie rodziny: Cencich i Calvettich oraz służba. Sąsiedzkie stosunki nie układały się po-

<sup>24</sup> J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, Kraków 1920, t. II, s. 345.

<sup>25</sup> F. Hösick, *Beatrice Cenci czyli o rzekomym wpływie Shelley'a na Słowackiego, O Słowackim, Krasinskim i Mikiewicz, Kraków 1895.*

myślnie, a zachowanie się jednego z sąsiadów nie pozostawało tajemnicą dla drugiego. Ponieważ Cenci niezależnie od maltretowania swojej żony i córki /synowie uciekli już poprzednio przy pomocy właśnie Calvettiego/, odosobnił je zupełnie od otoczenia, zamykając w pokoju, do którego wstęp miał tylko stary sługa przynoszący posiłek, więc wieść o tym rozniosła się po całej okolicy, dotarła nawet do Rzymu. Każda więc osoba, która w tych warunkach niosła jakieś słowa pociechy zamkniętym, była dobrze widziana. Olimpo, dokładnie poinformowany o wszystkim, wszedł w kontakt z Beatricą, który to kontakt przemienił się później w uczucie. Projekt morderstwa powstał w Rzymie między członkami rodziny i osobami stojącymi blisko niej, wtedy, gdy piekło pożycia rodzinnego stało się nie do zniesienia. Właściwie największą rolę w planowaniu morderstwa odegrał najstarszy syn Jakub. Zbrodni dokonano, jak wiadomo, 9 września 1598 r.

Słowacki pisząc tragedię po raz pierwszy szedł za wzorem swoich kolegów po piórze, ale pisząc utwór w ostatecznej formie, tworzył z pewnością pod silnym urokiem wrażeń wyniesionych z Rzymu. Zafascynowała go w pierwszym rzędzie sama legenda, mniej relacje pisemne, chociaż i te, tylko w mniejszym stopniu, nie są wykluczone. Kleiner twierdzi, że poeta oparł się na *Relation de la mort de Giacomo et Béatrix Cenci et de Lucrece Petroni*, ini polscy krytycy ograniczają, się przeważnie do zestawienia utworu wieszczą z *The Cenci Shelley'a*<sup>26</sup>. Powróćmy do tej sprawy w późniejszych rozważaniach.

Kiedy Słowacki przebywał w Rzymie, legenda trwała jeszcze w formie przekazanej przez tradycję, niezmaconej przez dociekania wykrycia prawdy, które to miały miejsce dopiero w drugiej połowie ubiegłego wieku. Tradycja zaś, jak wyżej wspomnieliśmy, przekazała Beatrice zabijającą ojca w obronie własnego honoru. Doniosłą rolę w uformowaniu takiej tradycji odegrał sam proces. Ciągnął się z przerwami niemal przez rok i sprawił, że opinia publiczna Rzymu, przede wszystkim ulicy zwróciła się nie przeciw

<sup>26</sup> Pini, *Kilka słów o wpływie Shelley'a na B. C. Słowackiego*, Ateneum 1897, t. II; Matuszewski, *Słowacki i Shelley, Swoi i obcy*, Warszawa 1903; Jarecki, *B. C. Słowackiego*, 1904; Ciołkosz, *Shelley, Księga Pamiątkowa w setną rocznicę urodzin J. Słowackiego*, t. III, Lwów 1909; Kleiner, *Przyczynek do genezy B. C.*, *Pamiętnik Literacki*, 1911.

winowajcom, lecz przeciwko sędziom. Zeznania wymuszano przy pomocy tortur, nawet najsroższych jak « veglia », przy czym tortury nie ominęły również Lukrecji i Beatrice. Najdłuższy opór w czasie śledztwa stawiała Beatrice bezspornie najsilniejsza indywidualność wśród procesowanych. Wieści o torturach w Corte Savella przedostawały się na ulicę, Beatrice urastała na bohaterkę i ofiarę surowych sędziów.

Procesowanym przysługiwało prawo obrony. Beatrice broniło trzech adwokatów, z których tylko jeden, Prospero Farinaccio zapisał się nieco szerzej w historii procesu, niestety nieszczególnie. Zamiast przedstawić powody, które wpłynęły na dokonanie zbrodni, zatem powody psychologiczne, popisywał się swoją uczonością wyprowadzając obronę od przykładów z czasów starożytnych. Jedyną nowość z jaką wystąpił było poruszenie sprawy zgwałcenia lub usiłowania zgwałcenia Beatrice przez własnego ojca, co przecież zeznały na procesie Girolama i Catalania, służące, naoczne świadki scen nocnych w Petrelli. Farinaccio miał pole do popisu, tym bardziej, że Francesco Cenci znany był trybunałowi rzymskiemu, ale do obrony albo się nie przygotował, zlekceważył ją albo uczynił to rozmyślnie z jakiegoś bliżej nie znanego powodu.

Resztę opinii o niewinności Beatrice dokonał sam wyrok. Jego wykonanie było tak pomyślane, aby jak największa ilość ludności mogła być obecna przy straceniu po to, by odstraszyć innych od popełniania podobnych zbrodni. Ludność Rzymu, przyzwyczajona do różnych manifestacji, wyległa tłumnie na ulice. Wszystkie pobliskie miejsca, któredy prowadzono skazanych, wszystkie dachy okolicznych kamienic, balkony, okna, przepełnione były widzami. Największe skupienie ludności miało miejsce przed zamkiem św. Anioła, gdzie wystawiono specjalne rusztowania dla skazańców. Z mostu na Tybrze, dzisiaj zwanym świętego Anioła, « wiele osób wpadło do wody, siedem albo osiem zmarło, a conajmniej sześćset ludzi zemdlą »<sup>27</sup>. Ludność jednak, podobnie jak w czasie procesu, zachowała się milcząco, stanęła po stronie skazanych. Zresztą sam widok skatowanych działał deprymująco na widzów.

<sup>27</sup> C. Ricci, *Beatrice Cenci*, op. cit. vol. II, s. 210.

Ciało i ścięta głowa Beatrice pozostały na miejscu aż do północy, a nieznanne ręce składały wokół straconej kwiaty i zapalały świece. Fakt bardzo znamieny. Kwiaty i świece, jakie w tym samym Rzymie, przed wiekami, składano męczennikom za wiarę. Legenda zatem niewinności Beatrice, podawana w czasie procesu wzrosła gwałtownie w dniu wyroku, a jeszcze bardziej ugruntował ją znany obraz Guido Reniego.

Słowacki będąc w Rzymie i zwiedzając galerie obrazów z pewnością podziwiał go jak wszyscy turyści. Autorstwo obrazu podlegało przez długi okres dyskusji, po najnowszych jednak dociekaniach uznano je jednak ostatecznie za dzieło Reniego.

Reni, jako nadworny malarz papieża Klemensa VIII<sup>28</sup>, do Rzymu przybył w 1602 roku. zatem w kilka lat po straceniu Cencich, kiedy żywe były jeszcze echa słynnego procesu. Wszyscy naoczni świadkowie tragedii zgodnie stwierdzali niezwykłą piękność Beatrice, przekonani o jej niewinności. Krażąca opinia musiała się udzielić i artyście, Donati twierdzi, że nie będzie daleki od prawdy, gdy powie, że Guido Reni « został wstrząśnięty opowiadaniem o tragedii Cencich bardziej niż się to przypuszcza; miał święte przekonanie, że skazana była absolutnie niewinna i że papież, akceptując wyrok, nie miał do niego pewności »<sup>29</sup>.

Wszystkich oglądających obraz Reniego musi uderzyć, obok piękności, dziwna obojętność Beatrice, odbijająca się w jej oczach, obojętność nie dająca się pogodzić z wielkością przeżywaną tragedii. Krytycy sztuki twierdzą, że tego rodzaju przedstawianie kobiet było typowe u Reniego: « Na twarzy figur wyraził on całą potęgę swojego sposobu idealizowania piękności, zwłaszcza kobiety, jakie malował, starał się cieniować w ten sposób, by ich oblicze wyrażało ową niewieściami obojętność, oświetloną dużymi oczami, które nigdy nie miały zdecydowanego i prowokującego spojrzenia, lecz zawsze przesiąkała je słodycz i beztroska ».

Donati w swojej drobiazgowej analizie dzieła Reniego udowodnia, że artysta mimo słodyczy na twarzy, tragedię wyraził gdzie indziej, mianowicie w turbanie pokrywającym głowę

<sup>28</sup> L. Pastor, *Storia dei papi*, Roma 1925, vol. XI, s. 625 i następne.

<sup>29</sup> D. Donati, op. cit. s. 52.



kobiety: «w jego fałdach jest ukryta monstrualna figura niby maska, która symbolizuje tragedię zagrażającą Beatrice».

Niewątpliwie, że obraz Reniego oddział na wyobraźnię Słowackiego. Poeta wprowadził do utworu malarza, a nawet uczynił go postacią pierwszoplanową. Giani zakochuje się w Beatryx, dla niej zabija swojego brata, w następstwie czego sam dostaje się do więzienia. Scenę wizyty malarza w celi więziennej mógł wziąć Słowacki z tradycji, która przez kilka stuleci głosiła, że Reni namalował obraz w więzieniu, kiedy składał wizytę Beatrice, poznanie się zaś dwojga młodych ludzi miało zrodzić wzajemne uczucie.

Że ta tradycja była wciąż żywa, świadczy dzieło, opublikowane w kilkanaście lat po pobycie poety w Rzymie, na wpół romans, na wpół historia, którego autor, Ademollo, opisuje wizytę malarza w więzieniu. Reni z wizytą wybrał się w towarzystwie adwokata obrońcy-Farinaccio. Ten ostatni przedstawiając najpierw swego towarzysza, który przybył namalować jej obraz, «prosił ją następnie, by przebaczyła swojemu obrońcy za śmiałość, lecz tej śmiałości chce użyć dla zadośćuczynienia prośbie takiemu sławnemu artyście, jakim jest Guido Reni, na co Beatrice, zwracając się do malarza, tak odparła: Panie Guido, pragnęłam pana poznać dla pańskiej popularności i talentu, przykro mi jednak bardzo ze względu na moje obecne położenie. Z tego co mię otacza i z tego co ma spaść na mnie, może mię pan uważać za kobietę najbardziej bezwstydną jaką kiedykolwiek żyła... Lecz mój wyraz powie panu, że nie jestem winna, a bardziej niż cokolwiek innego, może poświadczyć mój spokój, właśnie w tym więzieniu, z którego wyjdę, by pójść na śmierć. Mój obrońca wyjaśni panu tajemnicę rzekomego przestępstwa, bo ja mam już przecucie śmierci»<sup>30</sup>.

Ademollo zbyt wiele popuścił wodze fantazji, uwolnił zupełnie Beatrice od zbrodni. Wiemy, że całkiem bieżące stanowisko zajął w trzydzieści lat później Bertolotti, ale pomijając dwie skrajności i biorąc pod uwagę n.p. rozprawę Ricciego, starającego się zachować obiektywność, zdawało by się, że jest to koniec legendy. Ricci przecież udowadnia, że Beatrice miała kochanka,

<sup>30</sup> A. Ademollo, *Beatrice Cenci romana, Storia del secolo XVI*, Roma 1849.

snuje następnie domysły, że owocem jej relacji miłosnych było dziecko i «Dziecko Beatrice» tytułuje nawet jeden z końcowych rozdziałów swojej rozprawy. Za podstawę do wysnucia takiej hipotezy bierze testament Beatrice, w którym uwięziona obok darów dla wielu instytucji dobroczynnych, kościołów, klasztorów i osób prywatnych, pozostawia także pewną sumę, dosłownie 500 skudów, na ręce wdowy, Katarzyny de Santis, z przeznaczeniem dla «un povero fanciullo pupillo come li ho conferito a bocca».

Właściwie wiadomość ta nie znajduje się w samym testamencie, lecz w drugim do niego dodatku «secondo codicillo». Testament został otwarty w dwa dni po śmierci, zaś «secondo codicillo» w 35 lat później. Ricci więc wnioskuje, że lud nie dowiedział się całej prawdy. Hipoteza chwiejna, raz dlatego, że stan brzemienny Beatrice ukryć by się nie dał, rodzina Cencich była bowiem, w komplecie, pod stałą obserwacją władz w dwa miesiące po dokonaniu zbrodni powtóre dlatego, że wtedy również rozpoczął się proces. Chłopcem mógł być przecież najmłodszy brat, Bernard, którego cała wina polegała na obecności przy rozmowie między Calvetim i Jakubem Cencim projektującym morderstwo. Wiemy, że Bernard został ułaskawiony, jedyny, z licznej rodziny.

O chłopcu, najmłodszym braciszku jest mowa i w tragedii Słowackiego. Beatrice, w czasie ostatniego spotkania z Gianim prosi go:

Ty weźmiesz mego małego braciszka  
I będziesz kochał-co? będziesz go kochał?...  
A jeśli przyjdzie do ciebie spłakany,  
Że go odepchnął jaki człek zwyczajny,  
Przejęty zgrozą... weźmiesz go na ręce  
I będziesz mu łzy ocierał ustami...  
To mój braciszek... Cóż?... będziesz go kochał?...

Wszyscy polscy krytycy, zajmujący się tragedią Słowackiego, ograniczali się przeważnie do zestawienia jej z dziełem Shelley'a. Ostatecznie Matuszewski wykazał, że Shelley przed napisaniem swojej tragedii robił nadzwyczajnie sumienne i głębokie studia historyczne, Słowacki zaś, o ile wnosić można, z kilku, podrzędnych zresztą, szczegółów, znał tylko legendę, lecz nie rzeczywistą historię rodziny Cencich «Dziś, po prawie przez wiek ciągnących się dociekaniach historycznych, wiemy, że tak jeden jak

i drugi oparł się na legendzie, właściwie na stanie wiedzy o tragedii istniejącej w pierwszej połowie ubiegłego wieku. Że Shelley starał się wiernie odtworzyć wypadki, które zdarzyły się kilka wieków przedtem, to wiadomo. Nic nie wiemy natomiast o jakimkolwiek przygotowywaniu się ze strony Słowackiego. Znał z pewnością relacje o tragedii w języku francuskim, może się ich i trzymał, co stwierdza Kleiner, mógł równie dobrze znać jakąś relację w języku włoskim, ale nad całym utworem zaciążyła w pierwszym rzędzie sama legenda i obraz Reniego.

Ten obraz, tak ściśle związany z legendą, stał się jakby jej ucieleśnieniem, ciągle żywym symbolem, tym łatwiej dostępnym dla szerszej publiczności, że zamkniętym w dzieło sztuki plastycznej. Beatrice w ujęciu Słowackiego, jeśli jest bliska jakiejś kreacji z uprzednich twórców, to właśnie Reniemu, przez tajemniczość związaną z tragedią. O tej tajemnicy, z którą schodzi do grobu, tak mówi sędziom Beatrice Słowackiego:

«Lecz gdybym welon tu miała na twarzy  
I mogła mówić z twarzą niewidzialną,  
Opowiedziałabym... straszną historią,  
Która by wstrzęsła was-a mnie sploniła...  
Na miejscu, gdzie krew moją rozlejecie,  
Postawcie ołtarz białemu wstydowi  
I z alabastru posąg... przezroczystry,  
A szyję krwią oczerwieniwszy  
Zakryjcie perły albo lilijami,  
A będzie to bóg nowy-w nowym Rzymie...  
I to jest całą obroną Rzymianki...».

Legendy nikt dotąd nie zdołał obalić. Hipotezy Ricciego zostały hipotezami. Tajemnicę mogłaby wyjawiać sama ofiara, ale w czasie procesu o to się jej nie pytano. Beatrice nie straciła więc do dziś aureoli w jaką owiły ją pokolenia i Słowacki taką ją właśnie przedstawił bez specjalnych studiów, a tylko mocą intuicji, takiej samej intuicji jaką kierował się przy odtwarzaniu legendarnych dziejów Polski w *Balladynie*. W utworze wyzyskał również scenariusz, niektóre sceny rozgrywają się na ulicy i na placach, więc pod gołym niebem, jak było zresztą w rzeczywistości. O straceniu skazanych dowiadujemy się z ust widzów, jednego z takich, którzy zalegali, przez wiele godzin, place i ulice

Rzymu w dniu 11 września 1599 roku. Ponadto Słowacki, pisząc tragedię, nie kierował żadnymi względami politycznymi i to odróżnia jego dzieło od autorów włoskich zajmujących się tym samym tematem. Zaś walory artystyczne dzieła, żywość akcji, różnorodność charakterów i intuicyjne odczucie epoki sprawiają, że tragedia Słowackiego jest jednym z najbardziej wzniosłych i doskonałych utworów w literaturze europejskiej osnutych wokół Beatrice Cenci.

Stanisław Piekut



† NICE CONTIERI

(WSPOMNIENIE I SYLWETKA BADAWCZA)

Pamiętamy ją wszyscy bardzo żywo i z dużą serdecznością wymieniamy jej nazwisko w Krakowie, w kręgu przyjaciół-miłośników starego piśmiennictwa i kultury, głównie oczywiście polonistów, ale także historyków i osób zainteresowanych odwiecznymi w Polsce związkami kulturalnymi z Italią, związkami które przecież szczególnie w dawnej stolicy Piastów i Jagiellonów widoczne są na każdym kroku. Wspominają ją ponadto i pracownicy naszej narodowej Biblioteki Jagiellońskiej, pamiętający dobrze jej okres półtoramiesięcznej tutaj pracy nad średniowiecznymi kodeksami łacińskimi w zbiorach krakowskich oraz badań szczegółowych nad ówczesnymi śladami myśli i ręki Petrarke w polskiej tradycji uniwersyteckiej i pośród wczesnych pionierów humanizmu w wieku głównie XV.

I trudno oczywiście, aby było inaczej. Nice Contieri była bowiem kimś, z kim się nawiązywało spontanicznie stosunki bliskie i bezpośrednie. Z natury szczera i życzliwa dla drugich, *anima naturaliter amica*, język znajdowała także od razu wspólny i prosty. Zresztą wcale go szukać nie musiała. Po prostu, rozumiała się z nami doskonale nie tylko na słownej płaszczyźnie lingwistycznej (nic dziwnego, była przecież slawistką-polonistką), ale — co nierównie ważniejsze — na terenie wspólnych pojęć i podobnego sposobu myślenia. Rozumiała się zaś z ludźmi tym może lepiej, że wbrew pozorom życie jednak znała, a drogi do nauki bynajmniej nie miała najłatwiejszej, jakkolwiek atmosfera w domu i środowisko w tym właśnie kierunku zdawały się ją kierować.

Urodzona dnia 19 października 1912 r. w Sale (prow. Alessandria) zainteresowania filologiczne przejęła chyba po ojcu,

zamiłowanym filologu klasycznym, który dał jej imię Nice (grec. Nike). Po studiach slawistycznych uzyskała doktorat w Instytucie Orientalistycznym Uniwersytetu w Neapolu, w zakresie oczywiście slawistyki, ze specjalizacją w literaturach polskiej i rosyjskiej. Na tymże uniwersytecie neapolitańskim objęła w jakiś czas później asystenturę, a następnie (1953) lektorat oraz wykłady z języka i literatury polskiej, które prowadziła przez lat dwanaście. Po habilitacji w kwietniu 1965 z zakresu języka i literatury polskiej (wykład był o *Hymnach* Kasprowicza), jako docent przedstawiona została do awansu na profesora nadzwyczajnego. Była już wówczas ciężko chora, jak się niebawem okazało, beznadziejnie. Zmarła w Neapolu, dnia 12 sierpnia 1965.

Ponieważ rodziny i domu nie założyła, własnymi pozostała dla niej zawsze sprawy najbliższych: rodzeństwa, i opieka nad matką-staruszką. Stąd stosunkowo późny start naukowy, stąd też niewielkie ilościowo, chociaż samodzielne i ciekawe jej osiągnięcia. Przygotowanie bowiem do pracy badawczej miała bardzo dobre, a z językiem oraz kulturą duchową Polski żyta była bardzo wszechstronnie.

Nieduży, lecz sympatycznie i oryginalnie ujęty tomik zarysu dziejów literatury polskiej: *Sommario di storia della letteratura polacca (con l'aggiunta di testi e documenti latini e polacchi). Parte I. Dalle origini fino al 1614* (Neapol 1953, Pubblicazioni del Seminario di Slavistica dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, serie I, n. 2) ze słowem wstępnym Henryka Damianiego - wytyczył jej drogę na Uniwersytecie. Autorka, postawiwszy sobie wyraźnie dydaktyczny cel użytkowy (chodziło o studentów slawistyki), dała tutaj zestaw najważniejszych wiadomości z polskiej kultury literackiej i umysłowej dawnych wieków wraz ze zwięzłą bibliografią (głównie w językach zachodnich), a ponadto z najważniejszymi też datami z zakresu historii politycznej Polski i związków kulturalnych z Włochami. Zarys swój zilustrowała dodatkowo wybranym zestawem ciekawszych fragmentów łacińskich i polskich tekstów, od bulli gnieźnieńskiej (1136) po r. 1614, czyli z grubsza po koniec doby Renesansu. Tomik ma wartość użytkową do dzisiaj i zasługiwałby, z pewnymi oczywiście uzupełnieniami, na wznowienie.

W zakresie jednakże prac badawczych na czoło dorobku naukowego Contieri wysuwają się niewątpliwie studia nad losami

oraz znajomością pism Petrarcki w Polsce, a ubocznie i w innych krajach słowiańskich.

Zwraca przy tym uwagę fakt, że autorka pozostawiła na boku poezję polskiego Renesansu, tak znakomicie pod tym względem zbadaną przez Brahmę, a ponadto że przesuwiała się stopniowo od czasów nowszych wstecz, ku wiekom dawniejszym. I tak w r. 1956, w klimacie zapewne niedawno minionej rocznicy mickiewiczowskiej, ogłosiła ciekawą rozprawkę z zakresu kultury artystycznej poety pt. *Mickiewicz e il Petrarca* (w rzymskich «*Ricerche Slavistiche*» t. IV, s. 47-55), zbierającą i dobrze na ogół oceniającą powiązania Mickiewicza z wielkimi tradycjami poezji Petrarcki. W parę lat później dała rzecz *Batjuszkow e il Petrarca* (w «*Annali*» Instytutu Orientalistycznego Uniwersytetu w Neapolu, Sezione Slava, t. II, 1959, s. 163-182), gdzie wzięła pod uwagę również i paralele Mickiewiczowskie. Wreszcie w latach ostatnich ogłosiła dwie najważniejsze tu dla nas rozprawki: *La fortuna del Petrarca in Polonia nei secoli XIV e XV* (w «*Annałach*» neapolitańskich jw., t. IV, 1961, s. 139-166) oraz *La fortuna del Petrarca in Polonia nella prima metà del secolo XVI* (tamże, jw., t. VI, 1963, s. 119-132).

Wszystko to rzeczy z gruntu nowe, a dwie ostatnio wymienione pozycje - o dużej i trwałej wartości badawczej. Co to zresztą dużo mówić? Po wspomnianej, a ciągle świeżej książce Brahmę<sup>1</sup> niałatwo dziś kontynuować badania źródłowe nad oddziaływaniem Petrarcki w dawnej kulturze umysłowej Polski. A przecież sztuka ta wyraźnie się p-nie Contieri udała. Badaczka zajęła się w nich bowiem fazą najwcześniejszą polskich śladów i powiązań petrarkistycznych. Sięgnęła przy tym od razu do rękopisów, przede wszystkim oczywiście do wielkich zasobów Biblioteki Jagiellońskiej. I tutaj, idąc równocześnie śladami dawnych jeszcze sugestii Kazimierza Morawskiego (1900)<sup>2</sup> oraz nowszych Ign. Zarębskiego (z 1950)<sup>3</sup>, stwierdziła i omówiła żywe oddziaływanie pism filozoficznych Petrarcki, zwłaszcza

<sup>1</sup> M. Brahmę, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Kraków 1927.

<sup>2</sup> K. Morawski, *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego (Średnie wieki i Odrodzenie)*, tomy I-II, Kraków 1900.

<sup>3</sup> I. Zarębski, *Zur Bedeutung des Aufenthaltes von Krakauer Universitätsprofessoren auf dem Basler Konzil für die Geistesgeschichte Polens*. W specjalnym zeszycie bazylejskim «*Kwartalnika Historii Nauki i Techniki*», t. V, Warszawa 1950.



zaś *De vita solitaria* i *De remediis utriusque fortunae*, na twórczość kaznodziejską wybitnego teologa, mówcy, profesora i rektora Akademii Krakowskiej, zarazem jednego z przedstawicieli Polski na soborze bazylejskim Mikołaja Kozłowskiego, który nb. z dziełami «ojca humanizmu» odrodzeniowego zawarł bliższą znajomość jeszcze przed soborem. Kozłowskiego powołującego się tak często na Petrarke i przytaczającego go w swych mowach obok cytatów ze św. Augustyna i Ambrożego, a także obok Seneki i Laktancjusza - który przeto słusznie uważany jest za jednego z pierwszych humanistów na ziemiach polskich, skupionych w kręgu uczonych, teologów i literatów Akademii Krakowskiej, rozwijającej tak wybitną działalność w czasach Jagiellowych, dobie soborów w Konstancji i Bazylei oraz w pierwszym już okresie działalności Zbigniewa Oleśnickiego. Jeśli dodać, że i teksty słynnych listów wielkiego Italczyka *De rebus familiaribus* znajdowały się w Krakowie również już przed soborem bazylejskim, jak się to okazało w świetle badań p-ny Contieri nad rękopisami B. J. że, dalej, w trzecim świerńcu XV w. zachodziły i w Polsce te same nieporozumienia, co i na Zachodzie, z przypisywaniem Petrarce dziełka *Liber augustalis* Benwenuta z Imoli<sup>4</sup>. Ze wreszcie, przesuając się tutaj o dwa pokolenia, autorka starała się rozważyć nawet rzecz tak pozornie zaskakującą, jak sprawę domniemanej znajomości pism Petrarce u Janicjusza - to jej niewątpliwy sukces badawczy nawiązujący pośrednio do studiów włoskich zwłaszcza Billanovicha nad kodeksami rękopiśmiennymi Petrarce, dla Polski zaś rozbudowujący materiałowo badania, jak się już zdawało, wyczerpane i zamknięte, uwydatni się należycie.

Zainteresowania naukowe p-ny Contieri innymi epokami i pisarzami polskimi mniej się okazały odkrywcze, jakkolwiek i one nie były bez pokłosa bibliograficzno-badawczego. O Mickiewiczu więc i Kasprowiczu natrącano już powyżej. Ze Słowackim wiąże się znowuż dokładna recenzja tomu jego *Pism wybranych* w języku włoskim (J. Słowacki, *Scritti scelti* a cura di Bruno

<sup>4</sup> Oprócz uwag w omawianej pracy z r. 1963 autorka poświęciła tej sprawie także ciekawy komunikat pt. *Il «Libellus augustalis» di Benvenuto da Imola apparso in Polonia sotto il nome di Petrarca*, nadesłany na polsko-włoską sesję naukową w Nieborowie w maju 1965. Komunikat ten ukaże w księdze zbiorowej Zjazdu, w Warszawie, w roku zapewne bieżącym, 1966.

Meriggi, Firenze 1959, s. XXXVII, 167) ogłoszona w tychże samych neapolitańskich «Annałach» slawistycznych (t. III, 1960, s. 113 nn.). Z kolei Tuwimowi czy, ściślej, jego pasji zbierackiej i zainteresowaniom pomniejszych poetami polskimi wieku XIX poświęciła Contieri interesujący a dobrze napisany esej *Tuwim e la poesia minore del secolo XIX* (w «Annali» jw., t. VI, 1963, s. 193-204). Wreszcie orientowała się nieźle również i w najnowszej poezji powojennej, na tle zresztą i w nawiązaniu historycznym do jej tradycji tu jeszcze awangardowych, jak wskazują zwłaszcza jej przekłady wybranych utworów Peipera, Brzękowskiego, Przybosia, Różewicza, Białoszewskiego, Bieńkowskiego i Grochowiaka - ogłoszone w czasopiśmie «Tempo di Letteratura» (zesz. 2, lato 1960). I choć przekłady te - na rozmiary - nie równoważą jej dorobku jako tłumaczki z języka rosyjskiego (por. tłumaczenie *Anny Karieniny* Tolstoja, Firenze 1961), to przecież rozszerzają ciekawie jej dorobek w zakresie polonistyki, dorobek który w istocie był na prawdę głównym i zasadniczym jej polem studiów naukowych oraz zainteresowań badawczych w dziedzinie slawistyki.

Z Nice Contieri poznałem się osobiście dopiero w r. 1956, w czasie jej pobytu w Polsce na wakacyjnych kursach uniwersyteckich organizowanych corocznie w Warszawie i Krakowie. W trzy lata później, gdzieś w maju 1959 ułatwiła mi ona spotkanie z prof. Toffaninem oraz jego renesansową «szkołą» i grupą «Deltę», kiedy na trzy dni zatrzymałem się w Neapolu. Z kolei w czasie jej pobytu na stypendium w Krakowie i studiów w Bibliotece Jagiellońskiej stykaliśmy się bardzo blisko, gdyż powierzono mi z ramienia Rektoratu opiekę nad nią w U. J. Od tego czasu łączyła nas szczerą przyjaźń i stała, żywa korespondencja. Gdy spotkaliśmy się przelotnie na naukowych konferencjach polsko-wenecko-padewskich na przełomie maja/czerwca 1963, trudno było przypuszczać, że widzimy się po raz ostatni. Z grona przyjaciół odszedł ktoś bliski, choć cichy i dyskretny. Odszedł jednak tylko formalnie. W istocie trwa wśród nas i żyje też poza nami tym, co było w nim najlepszego. *Vita mutatur, non tollitur.*

Tadeusz Ulewicz

LIBRI RICEVUTI

- Auty R., *Czech and Slovak*, Offprint from «Eos», The Hague, 1965.
- Auty R., *Old Czech*, id., id.
- Baltistica, I (1), Vilnius, 1965.
- Brjusovskie čtenija 1963 g., Erevan, 1964.
- Cejtlin A. G., *Stanovlenie realizma v russkoj literature*, Moskva, 1965.
- Fermeglia G. *Studi sul testo delle due versioni (slava ed armena) dello «Hexaameron» di Giorgio Pisida*, Milano, 1964.
- Gukovskij G. A., *Puškin i russkie romantiki*, Moskva, 1965.
- Kossev D., Christov Ch., Anguelov D., *Précis d'histoire de Bulgarie*, Sofia, 1963.
- Literaturnoe Nasledstvo*, t. 77, F. M. Dostoevskij v rabote nad romanom «Podrostok», Moskva 1965.
- Mandel' štam O., *Sobranie sočinenij*, t. I, Washington, 1964.
- Nandriş G., *Contribution à l'étude de la peinture murale de Lavra*, Chevetogne, 1965.
- Propp V. Ja., *I canti popolari russi*, a cura di G. Venturi, Torino 1966.
- Romanoslavica*, XI (Historie), XII (Filologie), Bucareşti, 1965.
- Tynjanov Ju., *Problema stichotvornogo jazyka*, Moskva, 1965.
- Unbegaun B. O., *Le russe littéraire est-il d'origine russe?*, Extr. «Revue des études slaves», t. XLIV, Paris 1965.